

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES**



TESIS DOCTORAL

AAA

Activismo Artístico Argentino

El movimiento cultural que sobrevivió a la dictadura militar

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandra Márquez Fervienza

Directores

**María Cuevas Riaño
Ricardo Horcajada González**

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

AAA

Activismo Artístico Argentino.

El movimiento cultural que sobrevivió a la dictadura militar.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

María Alejandra Márquez Fervienza

Directora

Dra. María Cuevas Riaño

Codirector

Dr. Ricardo Horcajada González

Madrid, 2017

A A A

ACTIVISMO ARTÍSTICO ARGENTINO

**El movimiento cultural que sobrevivió
a la dictadura militar.**

**Directora: María Cuevas Riaño. Codirector: Ricardo Horcajada González
Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. España
María Alejandra Márquez Fervienza**

A Mario Mactas

Índice

· Abreviaturas	11
· Prólogo	15
· Resumen	17
· <i>Abstract</i>	19
Introducción	21
Objetivos	24
Estado de la cuestión	26
Metodología	31
Parte I - MEMORIA & HISTORIA	37
1 Memoria perpetua	39
1.2 Intersección de memorias:.....	45
Memoria artificial	45
Memoria rígida	46
Memoria grabada	47
Memoria sensible.....	48
Memoria sólida	49
Memoria líquida	50
1.3 El paisaje.....	53
1.4 Los lugares	54
1.5 La Plaza de Mayo	56
2 Interferencias entre lo político y lo social	65
2.1 La matriz de la represión ilegal.....	65
25 de setiembre de 1973. La mecha	65
19 de enero de 1974. La pólvora	66
1 de mayo de 1974. La explosión	66
1976. La oscuridad	71
1983. La Luz	74
2.2 La subordinación y el valor	77
2.3 La democracia y la esperanza	85
2.4 La globalización y la desilusión	95

Parte II - ARTE & POLÍTICA 103

3	Estética de la política y política de la estética	105
3.1	Contexto y pretexto	107
3.2	Coyuntura de crisis	110
3.3	Arte + activismo = <i>Artivismo</i>	113
3.4	Antecedentes del activismo artístico argentino	116
3.5	Baño, encierro y azúcar amarga	122

Los 70. *Satiricón*: 1972 - 1976

4	Imagen y provocación.....	131
4.1	1972. Cae Nixon, nace <i>Satiricón</i>	136
4.2	1973. El gran cambio nacional	146
4.3	La mecha estaba encendida	151
4.4	La realidad se vuelve negra	153
4.5	Lo prohibido desinhibido	155
4.6	La nueva y última <i>Satiricón</i>	158
4.7	El show del horror	166
4.8	El caso <i>Página/12</i>	169
4.9	El poder de los medios	172

Los 80. *Siluetazo*: 1983

5	Presencia y ausencia	179
5.1	La plaza de la dictadura	179
5.2	El entorno y el contorno	183
5.3	Las formas y el fondo	185
5.4	La posdictadura, la posmemoria artística	203
5.5	La huella incaica	207
5.6	La imagen inquietante	210

Los 90. *GAC*: 1997

6	Acción y Reacción	217
6.1	Las ideas movilizantes	217
6.2	Las chicas del Pueyrredón.....	222
6.3	EPC: espacio público callejero	229
6.4	Dispositivos artísticos y enunciados colectivos	231
6.5	2001. Odisea del espanto	236
6.6	2002. El gatillo frágil.....	240
6.7	TTR: Temporalización, testimonio y registro	242

Parte III - IMAGEN & ARCHIVO	247
7 La imagen conceptual	249
7.1 Arte vivo, cuerpos muertos	249
7.2 El imperio de la imagen	250
7.3 Contraposición y articulación.....	251
7.4 Atravesados por imágenes.....	254
7.5 La sociedad pixelada	257
7.6 La fetichización del archivo.....	260
7.7 El cielo y la tierra.....	262
7.8 Los archi-dispositivos	263
7.9 Vidas recortadas.....	268
7.10 Más que nunca.....	270
7.11 La desaparición y la exposición.....	272
Conclusiones	275
Prospectiva.....	283
Apéndice. Vocabulario	285
Fuentes	291
BIBLIOGRAFÍA	293
Bibliografía general utilizada y/o consultada.	295
Bibliografía específica sobre historia y política en Argentina.	297
Bibliografía específica sobre arte y activismo.	300
Catálogos	307

Siglas utilizadas

AEP: Arte en Espacios Públicos

AIDA: Asociación Internacional en Defensa de los Artistas del Mundo

CAPATACO: Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común

CAYC: Centro de Arte y Comunicación

CCC: Centro Cultural de la Cooperación

CCD: Centro Clandestino de Detención

CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas

FFAA: Fuerzas Armadas

EPC: Espacio Público Callejero

ERP: Ejército Revolucionario del Pueblo

ESMA: Escuela de Mecánica de la Armada

FAP: Fuerzas Armadas Peronistas

FAR: Fuerzas Armadas Revolucionarias

FPDH: Frente por los Derechos Humanos

GAC: Grupo de Arte Callejero

GASTAR: Grupo de Artistas Socialistas –Taller de Arte Revolucionario

HIJOS: Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella

JP: Juventud Peronista

JUP: Juventud Universitaria Peronista

MAM: Museo de Arte Moderno

MAS: Movimiento al Socialismo

NN: *Nomen Nescio* (nombre desconocido)

PRN: Proceso de Reorganización Nacional

TPS: Taller Popular de Serigrafía



Horacio Zabala, *El incendio y las vísperas*, 1972



Foto aérea de las Escuelas Técnicas Municipales Raggio -ETMR- colindantes con la Escuela de Mecánica de la Armada -ESMA- Recuperado 24/3/17, Google Maps.

Prólogo

Ni grieta ni fractura, solo una reja.

La presente investigación surge de una experiencia personal. Durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), asistí al Colegio de Artes y Oficios ETMR –Escuelas Técnicas Municipales Raggio– desde 1977 hasta 1981 en la especialidad artística. La institución era colindante a la ESMA –Escuela de Mecánica de la Armada– donde funcionaba uno de los mayores centros clandestinos de detención, tortura y exterminio. Allí estuvieron secuestradas cerca de 5.000 personas, de las que sobrevivieron 200.

No se sabía lo que ocurría en la ESMA hasta que en 1983 la CONADEP –Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas– dio a conocer testimonios de detenidos sobrevivientes y sacó a la luz tantos años de oscuridad y silencio. Es paradójico que mientras asistíamos a la escuela para ser alguien, en otra escuela vecina a la nuestra se eliminaban individuos para que fuesen nadie. Solo nos dividía una reja: los estudiantes de un lado y los detenidos bajo situaciones extremas del otro. Todo se encontraba rodeado de un inmenso silencio. El campo de deportes del colegio junto al de los militares y las aulas del colegio a pocos metros de distancia del casino de oficiales donde se hallaban las salas de torturas en el sótano. Mientras estábamos en clases o recreos, los oficiales ingresaban a los detenidos en forma clandestina.

Una imagen que nadie observaba porque sencillamente no existía. En ese momento la sociedad no podía hacer nada; en cambio hoy se puede volver a ver y comprender lo que sucedió porque la memoria necesita arar el surco del dolor para reflexionar acerca de un paisaje que se repite a través de las imágenes como soporte y el sonido de los silencios difíciles de olvidar.

En la película de Luis Puenzo, *La historia oficial* (1985), la protagonista es profesora de historia en un colegio de secundaria. Al inicio del curso de clases dice a sus alumnos: «Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo. Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria. Y la historia, es la memoria de los pueblos»¹.

Esta investigación realiza un recorrido por los distintos activismos artísticos a partir de la imagen y las huellas que los vaivenes políticos en Argentina calaron en la memoria de la sociedad, porque las ausencias dieron lugar a la aparición de vacíos en un marco histórico recurrente de represión, secuestros y desapariciones.

¹ *La historia oficial*, Puenzo, 1985: min 4.35. <https://www.youtube.com/watch?v=4jDedNY6Cq0>
Recuperado el 23/4/16

Con la investigación *AAA –Activismo Artístico Argentino–* se aborda el arte de participación colectiva que se inició con la represión física e intelectual durante el último gobierno de Juan Domingo Perón desarrollado entre 1973 y 1976, tomó nuevo impulso con la caída del régimen militar en 1983, y tuvo su punto máximo el 24 de marzo de 2004, cuando el entonces presidente Néstor Kirchner, ordenó descolgar el cuadro del dictador Jorge Rafael Videla de las paredes del Colegio Militar de la Nación.

Resumen

La investigación presenta el estudio de las prácticas artísticas de activismo que surgieron en Argentina antes, durante y después de la dictadura militar (1976-1983).

El título AAA es una metáfora que surge de la analogía entre la sigla Triple A -Alianza Anticomunista Argentina- y el fenómeno de resistencia del Activismo Artístico Argentino. El estudio comienza en 1974 con la creación de la Triple A para finalizar en 2004. Los temas a tratar durante las tres décadas son: *Satiricón* en los 70, *Siluetazo* en los 80 y GAC en los 90. El punto de contacto es el arte visual: fueron ideados y producidos por artistas. *Satiricón* por dibujantes y escritores, *Siluetazo* por docentes de Bellas Artes y GAC por estudiantes de arte. En el primer caso, la imagen satirizada de los políticos; en el segundo, la imagen simbólica de las siluetas para visibilizar las ausencias; y en el tercero, la imagen icónica vial para señalar los domicilios de los genocidas.

La propuesta es reconstruir un tramo de la historia donde se establecen vínculos y tensiones entre arte, política y sociedad.

AAA. Activismo Artístico Argentino.

3 palabras. 9 letras cada una.

ACTIVISMO, la acción.

ARTÍSTICO, la expresión.

ARGENTINO, la identidad.

Palabras clave:

Triple A - arte – activismo – desaparecidos – dictadura - democracia.



Horacio Zabala, *Hacha*, 1972

Abstract

The investigation presents the study of the artistic practices of activism that arose in Argentina before, during and after the military dictatorship (1976-1983). The title AAA is a metaphor that arises from the analogy between the Triple abbreviation A - Anticommunist alliance Argentina- and the phenomenon of resistance of the Argentine Activismo Artístico. The study begins in 1974 with the creation of the Triple A to finish in 2004. The topics to treating during three decades are: *Satiricón* in the 70, *Siluetazo* in the 80 and GAC in the 90. The point of contact is the visual art: they were designed and produced by artists. *Satiricón* for draftsmen and writers, *Siluetazo* for teachers of Fine arts and GAC for students of art.

In the first case, the image satirized of the politicians; in the second one, the symbolic image of the silhouettes for visibilizar the absences and in the third party, the image iconic road to indicate the domiciles of the persons guilty of acts of genocide.

The offer is to reconstruct a section of the history where links and tensions are established between art, politics and company.

AAA. Artistic Argentine Activismo.

3 words. 9 letters each one.

ACTIVISMO, the action.

ARTISTIC, the expression.

ARGENTINIAN, the identity.

Key words:

Triple A - art - activism - missing persons - dictatorship - democracy.



Horacio Zabala, *Argentina empaquetada*, Buenos Aires, 1974

Introducción

El título AAA es una metáfora que surge a partir de la sigla Triple A –Alianza Anticomunista Argentina–, transformada en Activismo Artístico Argentino, con lo que se revierte el horror en un fenómeno de resistencia. Por lo tanto, el trabajo se desarrolla en aspectos estéticos que subrayan el valor de la imagen y los motivos políticos y sociales que replicaron en distintas manifestaciones artísticas. Para ello, se establecen conexiones entre arte, política y sociedad.

Esta investigación consta del análisis de tres fenómenos artísticos de activismo que conforman el corpus principal del estudio. De esta forma, se abordarán planteos, afinidades y zonas de contacto de acuerdo a la conexión que los casos de estudio presentan entre sí.

Se puede definir esta tesis como una investigación de activismo contextual. Para ello, es importante comprender que el *contexto* es:

Conjunto de circunstancias que rodean una situación y sin las cuales no se puede comprender correctamente. [...] Del latín *contextus* ‘trabazón’, ‘encadenamiento’ especialmente aplicado al discurso, derivado del *texere* ‘tejer’. De la familia etimológica de tejer. (Oxford Dictionaries, 2016)

De esta manera, como menciona Paul Ardenne (2006: 11), «Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad».

En consecuencia, la trama histórica de la presente investigación habla de un tejido artístico contextualizado en tres coyunturas puntuales del activismo:

- *Satiricón*: la salida de la dictadura de comienzos de los años 1970 con la llegada del general Perón como el gran pacificador nacional.
 - Era el contacto directo entre el activismo satírico y la sociedad.
- *Siluetazo*: la salida del Proceso de Reorganización Nacional en 1983, la llegada de la democracia y la esperanza de la aparición con vida de los desaparecidos.
 - Era el contacto directo entre el activismo de derechos humanos y la sociedad.
- GAC, Grupo de Arte Callejero: la salida a finales de los años 1990 de la amnistía general promovida por el gobierno de Carlos Saúl Menem y la llegada de una etapa de identificación y juzgamiento de todos los represores de la última dictadura militar.
 - Era el contacto directo entre el activismo de representación y la sociedad.

Se puede concluir que los tres hechos anteriormente puntualizados necesitaron del contexto como medio de expresión de un activismo artístico que generó una circunstancia de contacto inmediato en lo visual y también en lo conceptual. Una de las hipótesis a demostrar será la de cómo, en los tres casos, la esperanza fue el gran hilo conductor.

·*La esperanza de una democracia pacificada por Perón según Satiricón.*

·*La esperanza de la aparición con vida de los desaparecidos según el Siluetazo.*

·*La esperanza de identificar los hogares de los genocidas según el GAC.*

La esperanza fue el “GPS” para que el activismo artístico transitara el camino de la relación estrecha entre el contexto y la resistencia colectiva de la sociedad.

Con estos conceptos y palabras que atravesarán todo el estudio, se formularán conexiones transversales entre contexto, salida, entrada, contacto, esperanza.

La propuesta de la tesis es dirigir la atención sobre el estudio de las prácticas artísticas en el contexto cultural y su interacción con la situación social y política antes, durante y después de la dictadura militar que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983. El recorte temporal de la investigación comienza en 1974 con la creación de la Triple A, que resultó ser la matriz de los hechos que acontecieron después. Se explicará qué significado tuvo la Alianza Anticomunista Argentina creada en un gobierno democrático que dio comienzo a cientos de muertes y secuestros desde el seno del gobierno del general Perón. Por lo tanto, se demostrará que el aparato represivo del Estado comenzó antes del Proceso de Reorganización Nacional de 1976.

En Argentina, el terrorismo de Estado no se ejerció únicamente desde la institución militar, sino que germinó dentro de un gobierno elegido por el pueblo y en el contexto de las asociaciones políticas combativas. Se instituyó lo que luego se denominó la “teoría de los dos demonios”². Los militares reprimían desde un gobierno militar y la Triple A también aniquilaba desde un gobierno democrático. En paralelo acontecían secuestros y matanzas realizados por las “formaciones especiales” de Montoneros, Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Fuerzas Armadas Peronistas (FAP).

Como definió el filósofo griego Parménides, «nada surge de la nada». El tiempo ha demostrado que todo cambio, sobre todo político, nunca surge de la nada.

Desde 1930, año del primer golpe de Estado en Argentina, el país ha vivido muchas crisis institucionales que irremediablemente repercutieron en la sociedad. En la década de 1970 algunos tuvieron la visión de proteger sus vidas y pudieron exiliarse en España, Francia, Suecia, Holanda y México para renacer con una nueva identidad.

² En ella se contempla la situación en la que se genera la creencia de que un mal solo puede ser combatido y vencido enfrentándolo a un mal aún mayor.

En una conferencia de prensa en 1979, en la Casa de Gobierno, el dictador Videla declaró sobre los desaparecidos: «Mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial. Es una incógnita, es un desaparecido, no tiene identidad. No está ni muerto ni vivo. Está desaparecido» (Pigna: 2005).

El año 2000 fue la víspera de una de las tantas crisis preanunciadas. En este caso, a diferencia de la dictadura instaurada en 1976, el golpe no fue militar sino económico, donde los desaparecidos no eran por la ideología sino por la economía; en vez de apropiarse de las personas se apropiaban de sus bienes. Esta vez, no se arrojaban individuos desde los aviones: los individuos eran expulsados desde el aeropuerto de Ezeiza para salvar sus vidas. Las balas del Estado se cambiaron por bonos del Estado. Así, se instauraba un sistema perverso y torturador que volvía a desestabilizar a la sociedad, siendo unos pocos quienes pudieron marcharse antes de la crisis del 2001. La mayoría partió sin trabajo, sin dinero, ni rumbo. Las diásporas generaron múltiples pérdidas y desarraigos: «la distancia es el olvido».

En conclusión, como se ha señalado, en los últimos cuarenta años en Argentina han desaparecido personas por distintas razones, tanto voluntarias como involuntarias.

Para mantener viva la memoria es fundamental que exista contacto entre la gente viva. De lo contrario, la memoria también muere. Si la historia es una sucesión de imágenes, para poder reconstruir la película es necesario armar una red social de la memoria.

VER / MIRAR / OBSERVAR

Ver en primer término, para percibir el entorno. Mirar para dirigir la mirada y poner el foco en nuestro objeto. Observar para ir más allá, descubrir, recibir información y llegar a nuestras conclusiones.

El trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo [...] arrojar el tema a lo largo del blanco de la página, no para “expresarlo” (esto no tiene nada que ver con la “subjetividad”) sino para dispersarlo: lo que entonces equivale a desbordar el discurso normal de la investigación. (Barthes, 1987: 105-106)

La decisión de trabajar en forma comparativa en el presente estudio y no en un solo caso se debe a que puede revisarse, observar la complejidad, volver al pasado para percibirlo y conceptualizarlo de otra manera desde las problemáticas del presente ampliando los puntos de vista, criterios y perspectivas.

La historia es nuestra herramienta, y los testimonios de los individuos que atravesaron experiencias traumáticas con el Estado son la fuente para tratar de visibilizar el arte invisible durante una época de represión ilegal. Si la historia es un instrumento para interpretar el presente, la memoria es un instrumento de predicción. Ese es el motivo de la investigación.

Objetivos

A lo largo de nuestra investigación demostraremos cómo el uso de la imagen es imprescindible para representar las ideas y complementaria para expresar los pensamientos. El trabajo reúne un análisis crítico y la metodología para llevarlo a cabo involucra el conocimiento y la investigación a través de las imágenes. Si el arte de protesta se identifica con el reclamo político, el arte de compromiso se identifica con el compromiso revolucionario.

El recorte temporal de nuestro trabajo, corresponde al período comprendido entre 1974 con la creación de la Triple A para finalizar en 2004 en donde se focaliza el vínculo entre la última dictadura militar y los artistas activistas durante las tres décadas que recorre el estudio: *Satiricón* entre 1974 y 1976, *Siluetazo* en 1983 y GAC desde 1997 hasta 2004. Se realiza esta fragmentación en el tiempo debido a que “entre” los años de los tres casos de estudio no hay datos relevantes para la investigación; por dicha razón la investigación se enmarca en la dimensión diacrónica.

La hipótesis central que se propone demostrar es que las personas pueden desaparecer pero las ideas no, y que las zonas de contacto entre arte e ideología se difuminan. El objetivo es confirmar que la memoria es un instrumento de predicción. Para ello, es imprescindible conectar el pasado, la historia y la memoria, para relacionarlo con las imágenes y textos que intervinieron en la construcción del paisaje.

El objeto de estudio es el activismo artístico o *artivismo* antes, durante y después de la dictadura militar de 1976, comenzando por el caso de la revista *Satiricón*, luego con el fenómeno cultural y vehículo de protesta del *Siluetazo*, para finalizar con las intervenciones y “escraches” del GAC –Grupo de Arte Callejero–.

En primer lugar, se explicará una breve definición de lo que significan estas prácticas de *artivismo* en forma cronológica: décadas de 1970, 1980 y 1990.

Se plantea una reseña de los tres casos de estudio específicos en este apartado introductorio, para entrar luego en el estudio propiamente dicho que indaga desde lo general a lo particular en el corpus de la tesis.

– Los años 70: revista *Satiricón* (1972–1976); la primera revista de humor político argentino que mezcló la gráfica conceptual con el editorial periodístico de denuncia, con lo que logró una forma de analizar la realidad nacional con tono mordaz y sarcástico.

– Los años 80: *el Siluetazo* (1983); un caso genuino de activismo artístico surgido el 21 de setiembre –día del estudiante en Argentina– de 1983 en la Plaza de Mayo, durante la III Marcha de la Resistencia de las Madres.

– Los años 90: GAC (1997-2004); el Grupo de Arte Callejero creó un espacio artístico político donde se funden los límites entre la militancia y el arte mediante las intervenciones en el espacio público donde vivían los represores, entre otras acciones.

***Satiricón*: la imagen**

La presencia del humor.

Fusión entre imagen caricaturizada y periodismo de actualidad.

En la década de 1960, la Argentina sufría una tensión permanente de inestabilidad política y social, aunque con una creciente riqueza intelectual. De esta manera, en los años setenta, la sociedad atravesaba profundos cambios ideológicos. Se gestaron grandes expectativas por parte de la juventud revolucionaria, así como la reivindicación social de los trabajadores y la posibilidad de que el general Perón volviera al poder.

La influencia de medios de humor gráficos extranjeros, como *Mad* (1950), *Pardon* (1961), *Bang!* (1968), *National Lampoon* (1970) y *Metal Hurlant* (1974), así como los antecedentes nacionales de la revista, como *Tía Vicente* (“Landrú” y “Oski” - 1957) y el surgimiento de la tira cómica “Mafalda” (Quino³, 1964) en la revista *Primera Plana*, inspiraron a Oskar Blotta, Andrés Cascioli y a Pedro Ferrantelli para fundar *Satiricón* en 1972.

Fue la primera revista de actualidad nacional con humor desprejuiciado y mordaz que marcó un punto de inflexión acorde a los nuevos tiempos que vivía la sociedad argentina. Su eslogan era: «la revista que empieza donde muchas terminan».

***Siluetazo*: la aparición**

La presencia de la ausencia.

Fusión entre práctica artística, política de movimientos y activismo social.

³ Pseudónimo con el que es comúnmente conocido el humorista gráfico e historietista hispano-argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón.

El Siluetazo fue un fenómeno artístico, político y social realizado en el marco de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de setiembre de 1983, día del estudiante en Argentina, comienzo de la primavera y previo a la democracia en diciembre. El origen de esta propuesta surgió de tres docentes y artistas de artes visuales de la facultad de Bellas Artes de Buenos Aires. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel lo planearon como un proyecto pictórico que consistía en visualizar el vacío de lo que ya se suponía que eran miles de desaparecidos. Las personas se echaban al suelo para grabar sus siluetas como un sello en el papel. Así, cientos de siluetas aparecieron pegadas sobre las paredes de la Catedral, de la sede del Gobierno de la Ciudad y de los alrededores de la Plaza de Mayo. Esta acción fue la más recordada de las prácticas de activismo artístico en los ochenta, que proporcionó una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires para reivindicar los movimientos de derechos humanos en los años de la posdictadura.

GAC: la provocación

La presencia del reclamo.

Fusión entre práctica artística y política.

El Grupo de Arte Callejero se formó en 1997 para crear un espacio de fusión entre lo artístico y lo político. En países donde se atravesaron décadas de represión y violencia, como ocurrió en la mayoría de Sudamérica, es fácil que se desdibujen los límites entre militancia y arte. El Grupo fue uno de los motores impulsores de lo que se conoce como la práctica de los “escraches”, que es el modo de poner en evidencia la impunidad de la década de los años noventa, cuando la sociedad convivía con los genocidas que habían sido impunes, sin cárcel ni juicios. Así, el GAC trabajó con señalamientos públicos para tratar de generar una condena social hacia esas personas. Además, consideró importante plasmar mediante textos la experiencia acumulada y los trabajos realizados durante estos años. Para ello crearon el libro *GAC: pensamientos, prácticas, acciones*, donde reúnen fotografías y descripciones de las intervenciones realizadas por el colectivo que continúan levantando la voz contra la represión, la violencia, las desapariciones, las muertes y otras injusticias.

Estado de la cuestión

Michel Foucault, en la introducción de *La arqueología del saber*, enunció:

...la historia, en su forma tradicional, se dedicaba a “memorizar” los *monumentos* del pasado, a transformarlos en *documentos* y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*,

y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos. Hubo un tiempo en que la arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; podría decirse, jugando un poco con las palabras, que, en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento. (Foucault, 1979:10-11)

Discurso significaba para Foucault un conjunto de enunciados «de parte a parte, histórico», formulación suficientemente ambigua como para cuestionar la unidad de método. Añade también que:

[Es un] fragmento de historia, unidad y discontinuidad en la historia misma, que plantea el problema de sus propios límites, de sus rupturas, de sus transformaciones, de los modos específicos de su temporalidad más que de su aparición abrupta entre las complicidades del tiempo. (Foucault, 1979:198).

En definitiva, una historia que siga este modelo se hace incompatible con un modelo *evolucionista*. Foucault sustituye, en la introducción de *La arqueología del saber*, la historia continuista y evolutiva por una nueva consideración de los objetos y los discursos con más interés a las discontinuidades y a las rupturas. Los grandes hechos históricos de la humanidad que provocaron nuevos paradigmas son los que evolucionaron a las sociedades a un nuevo *statu quo*.

El historiador argentino Tulio Halperín Donghi expresaba que «lo que vuelve a uno hacia el pasado es un interés que surge del presente. Pero al mismo tiempo, una de las cosas que caracterizan el estudio del pasado es que lo que uno tiene que descubrir del pasado es que no es el presente» (Pagni, 2008). Esta controvertida visión de la historia argentina trasuntaba en el fondo un profundo dolor, básicamente por una sucesión de frustraciones sociales y políticas en el país. El historiador vislumbró esta cuestión a comienzos del siglo XX en la frase expresada por Ortega y Gasset «¡Argentinos! ¡A las cosas, a las cosas!»⁴ Para Halperín Donghi, la desazón se resignificó en una resignación:

Ya me acostumbré a la idea de que la Argentina es peronista y debo decir que a esta altura estoy tan vencido por la vida que no me molesta en absoluto (Pagni, 2008).

⁴ Ortega y Gasset, J. Meditación de Pueblo Joven (conferencia), Universidad de La Plata, 1939.

Su pensamiento al respecto era que los argentinos han sido marcados por la disputa peronismo–antiperonismo.

En su libro *Son memorias* (2008), el historiador retrataba a la Argentina entre 1920 y 1955:

...la Argentina [...] como apuesta, fue una de las más audaces que ha habido. Porque la idea de hacer un país nuevo, no renovar una sociedad sino crear una sociedad, [...] no salió bien. No hay vuelta que darle (Pagni, 2008).

Evidentemente, los hechos de los últimos setenta años le han dado una razón que no es absoluta, pero que invita a la reflexión: «no sale bien algo que se parte en dos». Históricamente desde sus raíces, Argentina tiene una memoria colectiva dividida. En palabras del historiador, «... Borges decía que Buenos Aires es eterno como el agua y el aire. Yo creo que tanto el radicalismo como el peronismo remiten a esa frase. Los vamos a tener siempre» (Wainfeld, 1998).

También sostuvo en una ocasión que «la nostalgia es el gran motor de nuestra historia» (Roffo, 1998). Como sabemos, nostalgia proviene del griego, *nostos*: regreso; *algo*: dolor. Es por eso que el peronismo, más que una ideología, es un sentimiento. En las entrañas de los argentinos permanece una fuerte melancolía por las raíces no afincadas de los inmigrantes que abandonaron sus lugares de origen. El peronismo, con esa mística nostálgica, les dio esa pertenencia, mientras que la sociedad con tantos años de conservadurismo les dio la espalda.

En el libro *Una Nación para el desierto argentino* (1982), el historiador ratifica cómo la Argentina se proyectaba y cómo aquello que se ideaba hacer, se deshacía con ferocidad, brutalidad y matanzas.

Si bien este fue un proceso en toda Latinoamérica, la lucha por el “ser nacional” zanjó grietas dolorosas que nunca terminaron de concretar a la Nación como proyecto. Quizás este dolor fue lo que impulsó a Halperín Donghi a radicarse en Estados Unidos en 1966, buscando siempre la distancia correcta con el país, porque Argentina nunca le fue indiferente.

En su texto *La larga agonía de la Argentina peronista* (1994), publicado durante el gobierno de Carlos Menem, concibe al peronismo como una nueva sociedad revolucionaria, en donde los sectores populares y medios conquistan su ciudadanía gracias al nuevo rol del Estado paternalista del general Perón, a través del logro del pleno empleo y una economía cerrada al mundo que genera una nueva burguesía productiva local. Como consecuencia de estos hechos, pudo comprender al peronismo como una

cultura política sin paralelo en el mundo ante la que resulta complejo fijar parámetros. La sociedad fue receptora de la imagen que Perón emitía, y se identificó con ella reflejándose en un mismo espejo.

Halperín Donghi, en alusión al líder peronista, agregó:

Perón tenía apego sentimental al nazismo. La experiencia decisiva fue la italiana. Allí descubrió mecanismos para tener consenso. Era un hombre de un desparpajo extremo (Granovsky, 2003).

Esta cuestión tenía también una contracara: los intelectuales antipopulistas que detestaban al peronismo como movimiento de masas relataban la ausencia de la superación colectiva. Resaltaban el deterioro moral, el vivir pendientes de las dádivas del Estado, y su modelo precario y antagónico respecto a la importancia de la educación: «Alpargatas sí, libros no».

«La historia es un relato sobre el cual se establece un acuerdo, pero el problema es que no puede haber un acuerdo», sentenciaba Halperín Donghi. Por eso, él consideraba que el neo revisionismo no era útil para hacer comprensible el pasado en el presente:

... con ese método, podría presentarse a Cornelio Saavedra (héroe de la Revolución de Mayo de 1810) como la dirigente jujeña Milagro Sala (actual líder del grupo Tupac Amarú y distribuidora de subsidios del Estado en el empobrecido norte argentino) de las jornadas de mayo. El neo revisionismo es hoy un arma de manipulación de las nuevas generaciones para politizarlas, provocando una nueva historia en el presente.

Federico Finchelstein⁵ hace referencia a la pérdida de Halperín Donghi y su importancia para entender los comienzos de nuestra patria:

Sus incisivos análisis de los ocasos y renacimientos peronistas permiten entender con claridad este fenómeno político que para otros es difícil de explicar. Para Halperín, el peronismo se explica de forma compleja, como un universo de ideas y prácticas provenientes del mundo de entreguerras que creó una forma autoritaria y vertical de democracia con múltiples espacios de acción por derecha e izquierda (Finchelstein, 2014).

Lo que Perón definía con orgullo militar, «el movimiento justicialista».

5 Director del departamento de Historia de la New School For Social Research.

En uno de los últimos reportajes previos a su fallecimiento, el historiador Felipe Pigna le preguntó a Halperín Donghi: «¿Cuáles fueron las causas del golpe militar del 24 de marzo de 1976?». A lo que respondió:

Creo que ese golpe tiene una causa profunda. De alguna manera los militares, desde que fueron apartados del poder de una manera tan poco cortés en 1973, habían aspirado a volver y ganar espacio político a través de una nueva experiencia de gobierno. Lo que hizo inevitable el golpe fue no tanto lo que se llamaba el problema de la subversión, que era invocado como el elemento principal para el Golpe, sino la incapacidad del gobierno peronista de Isabel Perón para darse una política viable (Pigna, 2014).

Ante los comentarios sobre las causas del golpe de 1976 y su recepción en la gente común, el historiador respondió:

Luego de un período en el cual la guerra civil peronista se cierne cada vez más como una campaña de venganza y de liquidación de la derecha sobre la izquierda que empieza a repercutir en sectores cada vez más amplios de la sociedad, el recuerdo de la experiencia de otros golpes militares hace que curiosamente el golpe militar sea visto no solo como una solución para un problema de política económico-social para el cual el peronismo no tiene respuesta, sino además –muy pronto se iba a advertir que no era así– como un medio de atenuar la intensidad salvaje que estaba tomando el conflicto (Pigna, 2014).

Es decir, la ciudadanía creía que la represión militar iba a ser una represión mejor calibrada, más orientada frente a los peligros reales, desde el punto de vista de una acción militar y no simplemente de focos de posible influencia juzgada ideológicamente indeseable. El Golpe de 1976 fue uno de los golpes menos resistidos de la historia argentina, y Halperín Donghi fue un protagonista activo de la construcción de nuestra historia. Su particular visión no lo convertía en un narrador de lo sucedido; él fue un actor involucrado y un historiador comprometido.

Paul Ricoeur reformula la cantidad de controversias en lo que concierne a cómo escribir la historia.

En ese falso debate iniciado por los historiadores y que denuncia el recurso a modelos de lectura semióticos o retóricos para analizar la escritura de la historia, Paul Ricoeur trata de poner orden, de hacer constar que la historia no puede escribirse sino en el orden del lenguaje, que depende de la clase de los relatos. Por otra parte, postula que el historiador mantiene con lo real del pasado un contrato de verdad, que se enfrenta con un objeto cuya complejidad es inaudita (Robin, 2012: 311).

En su aseveración, remarca que es indispensable narrar acontecimientos reales, que verdaderamente ocurrieron, y que hay que distanciarse de las corrientes narrativistas como practican algunos historiadores.

Para construir la memoria es necesaria una recopilación histórica que puede no ser lineal desde su investigación, pero, de igual modo, se encuentra dentro de un marco cronológico. Por ejemplo, para que durante la Segunda Guerra Mundial ocurriera el Holocausto, primero debió existir el nazismo. Si no se entienden las causas, es imposible comprender los efectos de sus consecuencias.

El historiador catalán Josep Fontana afirma:

Todo trabajo de historiador es político. Nadie puede estudiar, por ejemplo, la Inquisición como si estuviera investigando la vida de los insectos, en la que no se involucra. Porque, o el trabajo del historiador tiene utilidad para la gente de afuera de las aulas, o no sirve para nada (Fontana citado en Pigna 2014).

Metodología

El estudio realizado es de tipo descriptivo, ya que propone identificar elementos y características específicas. También, se utilizará la técnica de investigación cualitativa, a veces referida como investigación naturalista, fenomenológica, interpretativa o etnográfica, que utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación. Se utilizarán, entonces, datos cualitativos como técnicas para la recolección de datos, entrevistas abiertas, acciones indagatorias que permitirán recoger la información directamente del público en cuestión acerca del problema que se está investigando. Asimismo, se efectuará la revisión de documentos, de materiales escritos, de teorías, entre otros elementos.

De este modo, se manifiesta que el diseño de la investigación es cualitativo. Cabe señalar que, cada estudio cualitativo es por sí mismo un diseño de investigación (Hernández Sampieri, Fernández, y Baptista, 2012). Por otra parte, dentro de los caracteres propios de investigación cualitativa se encuentra «la paradoja de que aunque muchas veces se estudia a pocas personas, la cantidad de información obtenida es muy grande» (Álvarez–Gayou, 2005).

Además, hay multiplicidad de datos e información que proviene de observaciones estructuradas o no estructuradas. Otra fuente de obtención de la información pertinente proviene de entrevistas, ya sean abiertas, estructuradas o etnográficas, y también, de medidas menos intrusivas, como documentos cotidianos o especiales, registros o diarios. En algunos estudios, puede existir información proveniente de cuestionarios y encuestas, películas y vídeos, o datos provenientes de pruebas de diversos tipos (Miles y Huberman, 2012).

Cabe mencionar que «La mayor parte de las investigaciones generan una buena cantidad de hojas escritas, transcripciones de entrevistas, de grupos de discusión, de observaciones y de otros tipos de fuentes» (Alvarez y Gayou, 2014). Asimismo, como característica de la investigación cualitativa se puede destacar que:

[...] se trabaja, principalmente, con palabras y no con números, y las palabras ocupan más espacio que los números. Es por esto que el marco conceptual y las preguntas de investigación son la mejor defensa contra la sobrecarga de información. La recolección de datos es inevitablemente un proceso selectivo, no podemos ni logramos abarcar todo, aunque pensemos que podemos y que lo hacemos (Miles y Huberman, 2012).

Es importante resaltar que «las investigaciones cualitativas requieren mucho tiempo. Por ejemplo, se necesita de dos a cinco veces más tiempo para procesar y ordenar los datos, que el tiempo necesario para recolectarlos» (Miles y Huberman, 1994).

Se puede decir que la investigación también ha sido de tipo holística, con un diseño fenomenológico, donde se enfoca en experiencias individuales subjetivas de los casos denominados exitosos y no exitosos. Se busca describir y comprender los fenómenos, desde el punto de vista individual de las participantes.

Además, se considera que el tipo y la combinación de instrumentos influyen en la elección del diseño de investigación. Si se usan solo diseños cuantitativos (encuestas, cuestionarios, guías estructuradas, etc.), los diseños suelen ser cuantitativos, del tipo descriptivo simple, correlacional y comparativo. Si se usan solo instrumentos cualitativos (entrevistas a profundidad, observación participante, revisión documental), los diseños suelen ser exploratorios y cualitativos. En las ciencias empresariales, dada la complejidad de lo que se investiga, se suelen combinar instrumentos de ambos tipos, creando diseños mixtos.

En general, los diseños cuantitativos son más herméticos y rigurosos, dan pie a datos más confiables y replicables. Sin embargo, sus resultados proporcionan solo información restringida no realista, ya que utilizan medidas que atrapan solo una delgada porción del concepto estudiado. Los diseños cualitativos, con controles menos rígidos y realizados en circunstancias más cotidianas,

rinden resultados más fructíferos e información más realista. Por consiguiente, contiene datos más válidos. Sufren, en cambio, de ser menos confiables y ser propensos a la subjetividad. Lo adecuado es siempre tener un sano equilibrio entre ambos tipos de diseños. De preferencia, se utilizan ambos, en forma complementaria. La investigación es de tipo descriptiva, porque busca especificar las propiedades, las características y los perfiles importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Hernández, et al, 2003).

La herramienta metodológica utilizada para recabar los datos de interés sobre la temática en cuestión se centra en la búsqueda y en el análisis de información bibliográfica íntimamente relacionada que colabore con el desarrollo teórico del trabajo investigativo.

Ya no es el valor fundamental del testimonio recordado lo que requiere una argumentación, sino el carácter más preciso de la evidencia, ya la conciencia interior o “subjetividad” que aquél lleva consigo (Thompson, 1988: 30).

Existen distintas formas de realizar una muestra cualitativa en la que se va a enfocar la investigación. La manera de obtener testimonios contextuales sobre hechos ocurridos, en este caso, se basa en una serie de observaciones de Paul Thompson (1988):

- 1) Muestra mediante cuota, en la que todas las posibles variables están proporcionalmente representadas (sexo, ubicación, NSE, ideología, etc.)
- 2) Entrevistas a grupos reducidos pertenecientes todas ellas a un mismo grupo o comunidad.
- 3) Con el uso del método “bola de nieve”: a partir de una entrevista se van abriendo caminos y contactos directos para las subsiguientes.
- 4) Con la muestra estratificada de una comunidad, en la que deben incluirse los testimonios que son realmente significativos y representativos de un determinado contexto social.

Para la preparación de las entrevistas se han tenido en consideración una serie de factores:

Entrevistar con éxito requiere técnica y también una serie de cualidades, como interés y respeto por las personas en tanto que individuos y flexibilidad para con ellas; capacidad de demostrar comprensión y empatía hacia sus puntos de vista y sobre todo, predisposición a sentarse y escuchar (Thompson, 1988).

Particularmente, para llevar a cabo la presente investigación, se cuenta con material fotográfico, videos, documentales, afiches, serigrafías, fanzines, volantes, obras y el archivo completo de las ediciones de la revista *Satiricón*.

Se realizaron entrevistas a sus protagonistas: Mario Mactas de *Satiricón*, Julio Flores del *Siluetazo* y Carolina “Charo” Golder del GAC.

Se llevó a cabo una cartografía -red conceptual- con el sentido de mapear en forma descriptiva los contagios y comparativismos en América Latina durante las tres décadas que son de interés en la investigación en donde se establecieron vínculos y modos de articulaciones entre sí: constelación '68 – humorcracias – dictatocracias – neoliberalocracias – popucracias.

La motivación y colaboración de los artistas activistas Fernando “Coco” Bedoya, Cristina Piffer y Hugo Vidal mediante el aporte de sus testimonios, obras, experiencias, y archivos han sido fundamentales y de suma importancia para llevar a cabo la investigación. Bedoya participó en el Siluetazo de 1983 y el compromiso político es una constante en su obra. Piffer y Vidal forman parte del Grupo Artistas Solidarios en la actualidad realizando acciones en el espacio público.

Se anexa un apéndice con el recorrido del registro fotográfico de la investigación entre 2013 y 2017 para documentar las actividades realizadas en donde las imágenes conforman la construcción de una narrativa visual y soporte de la memoria.



Horacio Zabala, *Revisar / Censurar*, Buenos Aires, 1974

PARTE I
MEMORIA & HISTORIA

1 Memoria perpetua

En el desarrollo del pensamiento occidental, la memoria ha sido siempre un problema de interés, comenzando por San Agustín hasta Henri Bergson. Sócrates fue el primer filósofo griego que trató de comprenderla; la definió como un bloque de cera en donde quedan grabados los pensamientos. En el presente estudio se demostrará que mientras la memoria colectiva resiste, el poder político calla.

Según la Real Academia Española de la Lengua (2016), las primeras definiciones sobre el término *memoria* se refieren a:

- 1- Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
- 2- Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.

También existen los memorándums, que son actas escritas referidas a un hecho puntual ocurrido, o las *memory flash*, dispositivos conocidos como *pen drive*. El neurocientífico Rodrigo Quian Quiroga comenta el experimento en neurociencias del profesor Thomas Landauer, quien investigó en el Departamento de la Universidad de Colorado (1986) la verdadera capacidad de almacenamiento que tenemos en el cerebro. Landauer deduce que poseemos 125 *megabytes* de memoria, lo que equivale a una docena de fotos en *HD* o el contenido de cien copias de un libro, es decir que es bastante menor que la capacidad de un *pen drive*.

Al respecto el Dr. Quian Quiroga afirma:

La gran diferencia entre lo humano y una computadora es que nuestro cerebro recuerda poco porque justamente lo que nos interesa realmente es entender. Nos importa más entender que recordar. Una computadora puede guardar muchísima información: películas, fotos, una cosa tras otra, y lo guarda con infinidad de detalles, pero la computadora no entiende. Guarda la información, la reproduce fehacientemente, pero la computadora no entiende el argumento de la película. Nosotros lo que hacemos es lo opuesto. Guardamos muy poquita información pero los recursos de nuestro cerebro los usamos para entender (Martyniuk, 2016).

En síntesis, el científico concluye que recordamos poco porque nos interesa mucho más entender. Sin embargo, en contraste con su afirmación, se puede interpretar que si bien es más importante entender que recordar, para entender es necesario también recordar.

El orador romano Cicerón afirmó: «El que sufre, tiene memoria». Quizás este pensamiento derivó en el proverbio que dice: *la felicidad consiste en gozar de buena salud, mucho dinero y mala memoria*.

J. Fuster, profesor de Psiquiatría en la UCLA –Universidad de California, Los Ángeles– aseveró que «Los neurólogos estamos investigando fármacos betabloqueantes para limitar los recuerdos traumáticos de mayor impacto en el individuo. ¿A quién le gustaría ser como Ireneo Funes (el memorioso de Borges)?» (citado en Quo, 2008).

En estos últimos años, hemos observado un resurgimiento de “la memoria” en muchos campos, no solo en los artísticos que son los de nuestro interés. Es una problemática en continua revisión, tal vez se la evoca constantemente por su “utilidad y conveniencia” como decía Nietzsche. Quizás este “regurgitar” de la memoria ocurre porque en muchos casos, nunca se termina de digerir.

La memoria tiene diferentes acepciones como usos, y el problema a resolver en el mundo contemporáneo es recordar bien o recordar mal, por lo tanto, en la actualidad no existe la disyuntiva entre recordar u olvidar.

Se aborda en esta investigación el estudio que Régine Robin realizó en su obra *La Memoria Saturada*. La autora pide un poco de silencio ante tanta exigencia en la actualidad por mantener vivo el pasado. Un ejercicio intelectual y emocional agotador que, llevado al extremo, nos invalida a vivir la cotidianidad. Este pensamiento puede resultar insolente, ofensivo o despectivo frente a tantas tragedias. Solo por citar algunos ejemplos se encuentran Auschwitz, el Gulag, los genocidios armenio y ruandés, Vietnam, las desapariciones perpetradas por las dictaduras en Sudamérica (en países como Argentina, Brasil, Chile, Uruguay), masacres como las de México, las víctimas de las FARC en Colombia, las del Sendero Luminoso en Perú, las del ERP y Montoneros en Argentina, los atentados a las Torres Gemelas, las voladuras de la embajada de Israel y la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en Buenos Aires, los atentados de ETA en España o del ISIS en Siria y en Europa. ¿Este pedido de “silencio colectivo” puede vivirse como una negación de los hechos? Quizás sea una invitación a que cada uno decida transitar los hechos del pasado en su presente como quiera. Elegir qué recordar es una invitación tan incómoda como posible.

Robin se pregunta si acaso no estaremos entrando en un mundo sin memoria; si realmente sabemos diferenciar lo verdadero de lo falso, el original de la copia; si poseemos herramientas para hacer frente a la multiplicidad de discursos; si tenemos lugar para hacer un vacío, para instalarnos en un silencio que no sea el del simple olvido. Porque la palabra, inseparable de la memoria, no siempre alcanza, y en ocasiones podríamos llegar a sospechar

que está de más. De ahí se desprende su hipótesis central, controvertida, incisiva, punzante: que hay una marcada tendencia a que la memoria, presente en exceso, pueda llegar a transformarse en otra figura del olvido. Y que ese exceso de memoria, ese afán por “conservarlo todo”, sature, invierta los signos y ponga entre paréntesis el pasado cercano sin pensarlo, criticarlo ni decantarlo (Hochman, 2012).

Actualmente existe un exceso de información que puede provocar el efecto contrario en la sociedad. Un fárrago de palabras que con la intención de aclarar, lleva por momentos a confundir hechos con revisionismo. Una manipulación intencionada de lo que se vive impide analizar lo sucedido sin apasionamientos, decantar los hechos y tomar distancia para llegar a una conclusión. El afán de conservarlo todo puede conducir a no recordar nada. La memoria puede ser tan infiel como las palabras que la retratan, desacralizando el bronce de los recuerdos, ya que es realmente difícil discernir lo vivido de lo narrado. La memoria también vive del relato y se retroalimenta para poder convencer.

Regine Robin reflexiona sobre la proliferación de la memoria:

...ha sido progresivamente vaciada de sentido, pero de ninguna manera la necesidad del conocimiento del pasado. Desde hace unos treinta años, se habla de memoria, de lugares de la memoria, de luchas de la memoria. Antes no se hablaba de memoria (salvo algunos sociólogos) sino de transmisión, transmisión de un traumatismo, por ejemplo. El término era mucho más adecuado. Actualmente, todo es memoria, es signo de memoria y precisamente lo que ataco es esa confusión. Eso no significa que la dimensión del pasado no sea esencial para mí. Soy ante todo historiadora y sé el precio que eso tiene. Toda sociedad enfrenta su pasado, su “novela nacional”, la hace enseñar en sus escuelas. Me parece que en su país hubo una película que se llamó: *La historia oficial*. Creo que el conocimiento del pasado es esencial, pero no una historia oficial, ni una memoria oficial. Se necesita un trabajo a fondo sobre el pasado (Pavón, 2012).

La memoria interpretada

El pasado no es libre. Ninguna sociedad lo abandona a sí mismo. Es regido, administrado, conservado, explicado, narrado, conmemorado y odiado. Ya sea que se lo celebre o se lo oculte, sigue siendo un desafío fundamental del presente. Por ese pasado a menudo lejano, más o menos imaginario, uno está dispuesto a batirse, a destripar a su vecino en nombre de la antigüedad de sus antepasados (Robin, 2012: 29).

Muchas veces los hechos están completamente desfasados en el tiempo, antes de que los relatos sean una vez más reconfigurados como textos fundadores para fines políticos, con efectos doctrinarios para las nuevas generaciones quienes deben vivirlos como propios. De este modo Regine Robin cita el preámbulo de la obra maestra de Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*:

Me quedo perturbado por el inquietante espectáculo que dan aquí el exceso de memoria, el exceso de olvido en otras partes, para no hablar de la influencia de las conmemoraciones y los abusos de la memoria y de olvidos. La idea de una justa memoria es a este respecto uno de mis temas cívicos reconocidos (Robin, 2012: 31).

En la segunda parte de *La memoria saturada: una memoria amenazada* (2012), en “Los extravíos de la conciencia fáctica”, la autora desmenuza un caso de «memoria interpretativa» al analizar la obra *Fragments* (1996) de Benjamin Wilkomirski (nacido en 1941 con el nombre real de Bruno Grosjean), quien narró hechos “vividos por él” durante el Holocausto con extrema crudeza, que luego se comprobó eran totalmente falsos, no en su descripción, sino en su vivencia. Una psicosis que impregnó a la sociedad a partir de un relato cruel de una realidad reciente, se incrustó en la carne propia como una vivencia personal.

El pasado puede analizarse desde lo más profundo de las teorías académicas, pero nada se compara con el valor personal de la memoria, es decir, la propia experiencia de quien narra y reflexiona. Como afirma Robin (2012), el pasado se rige, se conserva, se administra, se narra, se conmemora o se odia.

Fragments fue denunciado en agosto de 1998 por el periodista judío suizo Daniel Ganzfried como un fraude histórico con lo que se lo retiró de la venta.

El representante del autor logró con el tiempo que el libro *Fragments* volviera a editarse advirtiendo que se trataba de una “autonovela histórica”. Esto no salvó al autor del fraude, quien sigue aislándose en su desgracia y en su certidumbre interior de que no se lo ha comprendido. Como hace referencia la periodista Marie Moscovici en un artículo de psiquiatría acerca del Caso Wilkomirski «no se trata del “mentir verdadero” de la ficción novelesca, sino sobre un “verdadero mentir” de sí sobre su inscripción en la historia». Con esto Moscovici hace una perfecta síntesis de la inserción de un individuo en una vivencia que sintió, pero no vivió. Una memoria “probable” convertida en una transferencia de identificación ajena de una tragedia como propia.

Robin sintetiza el contexto sobre el éxito y también el fracaso de *Fragments*:

Wilkomirski es el testigo de la locura de la época, es el testigo de un trauma que penetró el trauma social como simulacro memorial generalizado –como una copia más verdadera que la original– que es ella misma su propio referente. De esta forma, la autora plantea la hipótesis de la “memoria prótesis”: la obra de un psicótico, “lo convierte tal vez en el verdadero testigo, el meta-testigo de nuestros tiempos posmodernos” (Robin, 2012: 263).

El relato de la posmemoria

Regine Robin también cita el caso de la obra de Marianne Hirsch, quien define el término *posmemoria* en su libro *Family Frames* (1997), como aquellos actos de transmisión de traumas de genocidios y guerras a aquellos que eran muy jóvenes para entender lo sucedido. La posmemoria está separada de la memoria por una distancia generacional, y de la historia por una relación de emociones personales. Es una forma muy poderosa y muy particular de memoria, precisamente porque su relación con los objetos y las fuentes no está mediatizada por recuerdos, sino por una investidura imaginaria y por la creación.

La posmemoria caracteriza la experiencia de quienes crecieron envueltos en relatos, en acontecimientos que precedieron a su nacimiento, cuya historia personal estuvo como evacuada por las historias de las generaciones precedentes que vivieron acontecimientos y experiencias traumatizantes (Robin, 2012: 350-351).

Dicha afirmación tiene su presencia en la actualidad en lo que puede definirse como “el relato”. Robin concluye sobre la posmemoria diciendo que:

...el pasado no se ha convertido en un “puro pasado”, ni mucho menos. Las obras creadas constituyen un espacio transicional donde ese pasado es revivido, “reexperimentado”, y donde esa nueva representación permite no quedar más fascinado, alucinado por ello, sino ser parte activa de ello en la conciencia del alejamiento (Robin, 2012: 352).

La memoria vulnerada

Los historiadores evitan ser contrafácticos porque de otro modo, el pasado verdadero y documentado, puede mutar en un relato presente falso y adulterado.

Un ejemplo es el caso del libro *Nunca más* (1985) editado durante los comienzos del gobierno democrático de Raúl Alfonsín que contenía el Informe realizado por la CONADEP –Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas– sobre las desapariciones perpetradas en Argentina durante la última dictadura militar. En él se recababan, entre otros documentos, los testimonios de familiares de desaparecidos y sobrevivientes. Dicho libro sufrió dos alteraciones: en el año 2006, durante el gobierno de Néstor Kirchner, fue suprimido el prólogo de quien tuvo a su cargo el proyecto en 1985, el escritor Ernesto Sábato. Posteriormente, durante el actual gobierno de Mauricio Macri, se recuperó la versión original.

Claro está que para Robin, puede haber una desmesura en el uso de la memoria «la memoria crítica transforma la conmemoración en rememoración, lo fijado en una construcción fluctuante y efímera. Esto transforma lo que se convirtió en relato, en diálogo» (Robin, 2012: 407).

De este modo, es pertinente contextualizar la historia y hacer una analogía con la revisión de la memoria durante los últimos 30 años de democracia en Argentina, donde solo se mantienen vivas las actuaciones del terrorismo de Estado como un recuerdo unilateral. Para el poder siempre es conveniente recordar una parte y no el todo, allí es cuando la memoria se mezcla con la política y produce el “relato”, no el diálogo. Así como en los ochenta el gobierno de Alfonsín logró juzgar una parte del todo, durante el gobierno de Kirchner se estableció una victimización de la otra mitad de la memoria. A consecuencia de ello se produjo una “grieta” en la historia y en la sociedad mediante prácticas de revisionismo desleal y errores como la eliminación del prólogo de Ernesto Sábato del *Nunca más* en su segunda edición en 2006. El libro editado por primera vez en 1985 recopila los testimonios de las víctimas de la última dictadura militar. La editorial Eudeba reeditó el libro en abril de 2016, en esta oportunidad lo hizo de manera idéntica a la versión original, muestra el informe tal cual fue en su origen sin aditamentos ideológicos. Mario Sábato, hijo del escritor a cargo del informe original, escribió al respecto:

...el *Nunca más* es un documento histórico que nos pertenece a todos y forma parte de la historia argentina. Modificarlo fue tan torpe como imprudente. Agregar un escrito que pretendía corregir al prólogo, además de irrespetuoso, fue un pasaporte de impunidad para que los próximos gobiernos hicieran lo mismo, según sus conveniencias de alterar el pasado. [...] Los nombres de los héroes civiles que investigaron los crímenes de la dictadura

y del Presidente que instauró la CONADEP que figuraban en la contratapa original, fueron, valga la triste comparación, *desaparecidos* de la contratapa [...]. Recién aparecían en la página 442 (*Clarín* 2016)⁶.

1.2 Intersección de memorias

MEMORIA ARTIFICIAL

Todas las nuevas tecnologías informáticas se relacionan con la memoria. Cabe destacar aquí el análisis que Regine Robin realiza en el apartado “Las catástrofes anunciadas”, en el que define dos clases de memoria: memoria muerta y memoria viva. La memoria muerta es aquella que permite guardar toda la información de la que se dispone cotidianamente; no es natural, es artificial y es la que hace funcionar los sistemas operativos de los ordenadores, *tablets*, móviles, etc. Las bibliotecas y museos, los registros y los archivos funcionan de la misma manera, pero almacenando en soportes físicos lo que en la actualidad se hace digitalmente. Artistas como Christian Boltanski o Hans-Peter Feldmann se vieron atraídos por esos archivos sin una posibilidad activa de acceder a esa información, estantes llenos de papeles, libros, obras de arte y otros materiales como lo refleja en su cortometraje Alain Resnais, denominado *Toda la memoria del mundo*, donde analiza con una óptica misteriosa e inquieta los archivos del Museo Nacional de París⁷.

La memoria viva es de almacenamiento efímero, se guarda permanentemente cuando se utiliza un procesador de texto o al realizar el retoque digital de una imagen, por citar algunos ejemplos. Esta requiere de constantes actualizaciones para guardar la última información y se activa cuando el dispositivo está encendido. Permanentemente se actualiza la información que le brinda el almacenaje de la memoria muerta y conduce a la necesidad de utilizar esas dos memorias en el día a día ya que una se retroalimenta de la otra.

La memoria viva, por el contrario, es una memoria de corto plazo. [...] Es maleable, modificable, volátil, destinada al olvido parcial, a la transformación, a las lagunas”. Desaparece en cuanto se desconecta el ordenador, salvo que haya sido grabada sobre otro soporte [...] Recibe en forma permanente informaciones nuevas. Es una memoria dinámica, abierta (Robin, 2012: 440).

6 «Editan el “Nunca más” sin los agregados del kirchnerismo: hay polémica», *Clarín*, http://www.clarin.com/cultura/Editan-agregados-kirchnerismo-polemica_0_1597640364.html?link_time=1466287076 Recuperado el 18/7/16

7 https://www.youtube.com/watch?v=i0RVSZ_yDjs Recuperado el 23/7/16

La memoria muerta, para ser útil, debe poder ser utilizada, reactivada, incessantemente ejecutada. Es fácil imaginar una biblioteca totalmente inutilizable, archivos inaccesibles pero numerosos. A la inversa, una memoria viva sin el soporte de la memoria muerta sería como una utilización del ordenador muy fecunda, muy inspiradora, donde permanentemente uno se olvidaría de “guardar” y donde siempre habría que volver a empezar todo otra vez (Robin, 2012: 441).

Tanta capacidad de la que se dispone hoy para almacenar información (casillas de correo, CD-ROM, *pendrives*, discos rígidos externos, la “nube”) hace a las personas también más vulnerables ya que allí puede intervenir la mano del hombre: los hackers, como el mundialmente conocido caso de las revelaciones de “Wikileaks” en las se violaron cientos de miles de correos electrónicos de distintos gobiernos e hicieron pública información reservada, o el reciente hackeo a 60 millones de cuentas de almacenamiento virtual de la nube Dropbox.

MEMORIA RÍGIDA

Memento se traduce del latín como recuerdo y recordar; *re-cordis* significa volver a pasar por el corazón. El protagonista de la película *Memento* (2000) sufrió un trauma cerebral que le causó amnesia anterógrada. Él era incapaz de almacenar nuevos recuerdos, pero poseía una cualidad: la memoria sensorial, que le permitía recordar cómo realizar las acciones cotidianas. Para “recordar” los sucesos de su vida, crea un sistema que se basa en utilizar fotos instantáneas para obtener un registro de la gente con la que se relaciona y otros elementos básicos para el desarrollo de su vida.

Además de las fotografías, toma notas y se tatúa pistas del asesino de su pareja; de esta manera, el protagonista busca vengarse de quien provocó su enfermedad.

Quince años después de *Memento*, en 2015 el proyecto *Human Rights Tattoo* creó una acción poderosa en su contenido mediante la inscripción de una letra en la piel: «Un centímetro de piel por los DDHH». El objetivo fue tatuar la Declaración Universal de los Derechos Humanos que contiene 6773 caracteres para crear una obra viva que conecta a las personas como una unidad hasta completar los 30 artículos que la componen y, de este modo, 6773 personas en todo el mundo estarán simbólicamente enlazadas por el texto de la declaración. En el marco del Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de Buenos Aires, se instalaron boxes en la ciudad para que los voluntarios se tatuaran una de las letras. «EnREDando identidades en contacto» es el eslogan de esta propuesta artística participativa y comunitaria en proceso, que ha realizado 2959 tatuajes hasta la fecha. La iniciativa del proyecto surgió del artista holandés Sander van Bussel, que encontró esta forma de comunicar el respeto de los derechos de todos como consecuencia del asesinato de su amigo Steven Nigah en Nairobi.

Esto nos remite también a los tatuajes en las muñecas de los presos durante el Holocausto Nazi, en donde los capturados llevaban grabado para siempre el número de orden y las iniciales del campo de concentración al que pertenecían. En ambos casos, son tatuajes: uno es un mensaje para reflexionar; el segundo es una marca que siempre estará presente en los sobrevivientes.

MEMORIA GRABADA

Alguna vez, Jorge Luis Borges manifestó: «somos nuestra memoria» (1969). El neurocientífico Facundo Manes⁸, sostiene que la memoria humana, al ser evocada, se hace inestable y se puede guardar modificada con condimentos emocionales diferentes de la historia original. Manes explica de manera metafórica que «la memoria humana es como si fueran islas en océanos de olvidos» (2014). En términos de neurociencia, Manes concluye que «nuestra memoria no es tanto el hecho que vivimos sino el último recuerdo. Gabriel García Márquez decía: “la vida no es lo que vivimos, sino la que recordamos para contar”» (2014). Tras coincidir con Manes, el célebre filósofo y científico Mario Bunge relacionó este aspecto con la educación:

Aprovecho para recordar que la enseñanza argentina es memorista. Eso le da precedencia a la memoria sobre la construcción. Yo tengo conciencia de que he olvidado la mayor parte de las cosas que aprendí en la vida, pero sé que puedo reconstruirlas (Manes y Bunge, 2014).

Según Manes, Borges era un neurocientífico por excelencia sin saberlo, como si sospechara de la existencia de la hipertimesia (que es una rara condición mental) antes de empezar a escribir *Funes el memorioso* (1944), que trata acerca de una larga metáfora del insomnio. En su cuento relata la experiencia de un peón de campo que todo lo recuerda sin olvidar nada acerca de cuanto ha visto y oído en su vida. Como consecuencia de la caída de un caballo adquiere el don de recordar absolutamente todo. Cada detalle de la escena vivida permanece grabado en su memoria, ocasionándole a la vez la pérdida de la facultad de pensar. La inhabilidad para razonar contrasta con su capacidad para memorizar. Y según Borges (1944), para Funes «pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer».

Es decir, que Ireneo Funes no podía retener la nueva información adquirida para borrar la anterior, porque su mente estaba en un proceso de aprendizaje y olvido continuo, como si fuera un disco rígido al que no se le puede borrar ningún archivo y se le va agregando información en forma permanente.

8 Director del Departamento de Neurociencias de la Fundación Favaloro de Buenos Aires.

MEMORIA SENSIBLE

Si bien la memoria se asocia a lo visual en la cultura occidental dominada por la imagen, hay autores que revalorizaron el sentido del tacto y del gusto para no olvidar. Valiosa es la experiencia narrada por Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido* (1913 -1927) donde cita en el primer volumen, *Por el camino de Swann* (1913), el episodio de la magdalena en el té caliente, que le remite al protagonista el recuerdo de las magdalenas que le preparaba su tía abuela. Este fragmento evoca la teoría proustiana sobre el espacio, el tiempo y la memoria de gran influencia por el filósofo francés Henri Bergson, disparadores que solo se activan a través de los sentidos más primarios, siendo el individuo un ser pasivo. Para Marcel Proust, el tiempo es discontinuo, está hecho de momentos vividos. La memoria involuntaria está sustentada en la experiencia "sensorial" que también se denomina "háptica" (fenómeno que asocia una experiencia sensorial con un recuerdo), mientras que la memoria voluntaria es la de la inteligencia, que solo le ofrece al que recuerda reproducciones desprovistas de vida en un momento pasado.

En el caso de Proust, la memoria voluntaria e involuntaria dominan su obra, mientras que esto no figura en la filosofía de Bergson y hasta él mismo la contradice.

En su reciente libro *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* el filósofo y ensayista Pablo Maurette ⁹ (2016), en referencia a la memoria háptica, aseveró que:

La lengua y los labios son dos de las partes del cuerpo con mayor sensibilidad táctil, tienen una sensibilidad "exquisita" como decían los anatomistas del Renacimiento. Me parece maravilloso que la nota más sofisticada de nuestra especie, el lenguaje, sea un producto de la coreografía que hacen estas dos partes del cuerpo con sensibilidad exquisita. En este sentido, el lenguaje es tacto puro o, mejor dicho: puramente háptico (Maurette, en Cosin, Virginia, 2016).

En relación a la palabra "olvidado" en el título del libro, él subraya que es engañosa.

La idea del tacto como sentido olvidado tiene que ver precisamente con esto: el tacto, lo háptico, es un plexo de facultades tan vasto y tan íntimo, tan inmediato, que resulta casi imposible distanciarse de él y observarlo. Para que haya memoria tiene que haber distancia. O sea que, en este sentido, el tacto es algo esencial, e inexorablemente olvidado [...] Uno puede reproducir una imagen visual gracias a la memoria, pero la única manera de recuperar una sensación táctil es repitiéndola de hecho (Maurette, en Cosin, Virginia, 2016).

⁹ Docente en la Universidad de Chicago. Lic. en Filosofía de la UBA, Master en estudios bizantinos por la Universidad de Londres y doctor en literatura por la Universidad de Carolina del Norte.

Y relacionando sus pensamientos con la experiencia de la magdalena de Proust, el autor dice que uno puede reproducir un recuerdo, por ejemplo volviéndose a meter en el mar, besar o tocar de nuevo a una persona.

Patrick Modiano, Premio Nobel de Literatura 2014, fue considerado por la Academia Sueca como “el Marcel Proust contemporáneo”. El comunicado oficial afirmaba que el célebre escritor francés «fue recompensado por el arte de la memoria, con el cual evoca en su obra los destinos humanos más esquivos y devela el mundo de la ocupación nazi». (Corradini, 2014). Suele decirse que Modiano es el escritor de la memoria y del olvido. Es la memoria la que mueve y confirma su inspiración, una memoria real o inventada, una memoria imaginada. Desde su primer libro, escribe de manera sombría acerca del pasado. La oscuridad provoca y alienta las huellas del pasado que perfilan su prosa. El recuerdo y la memoria coinciden en la cuerda floja de la desesperanza y en contra de la amnesia. Cabe destacar que su hermano Rudy murió con solo diez años y este hecho marcó su vida. Al recibir el Premio Nobel de Literatura, Modiano explicó que él siente como si a través de la escritura, soñara con poder regresar atrás y revivir los hechos transformando de manera positiva todo aquello que vivió mal en su vida. Como si pudiera traspasar el espejo y reparar el pasado escribiendo. El autor mezcla, a través de su escritura, la memoria y el recuerdo, para no olvidar.

MEMORIA SÓLIDA

Gustavo Nielsen, arquitecto y escritor, es uno de los creadores del monumento que honra la memoria de 113 personas víctimas de los atentados a la Embajada de Israel en 1992 y a la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en 1994 en Buenos Aires. La obra se compone de 114 cubos de hormigón armado que llevan estampadas las siluetas de los objetos que acompañan la vida cotidiana: un delantal de cocina, un vestido de niña, una radio, unos auriculares, una cámara de fotos; objetos de uso cotidiano que pasan inadvertidos, en donde la ausencia del niño, de la mujer, del hombre o del anciano adquieren la fuerza de la presencia. El monumento pretende resaltar la ausencia del ser humano a través de esas huellas impresas en las piedras. Los objetos fueron destruidos para poder ser huellas en las piedras. Son como fósiles urbanos expresados desde un registro poético, no histórico.

La parte histórica está representada por tres cubos negros; uno da nombre al monumento, el otro lleva la estrella de David y el tercero lleva inscripto el año de su creación según el calendario gregoriano, el 2014, y según el calendario judío, el 5775. El autor manifestó que si bien es una obra dedicada al Holocausto, el registro poético le permite abarcar a todos los genocidios y crímenes de lesa humanidad; y ponderó la colaboración de la ciudadanía que donó los objetos, porque todos querían ser parte del memorial.

El artista chileno Alfredo Jaar creó una obra específicamente para las instalaciones de una de las salas del Parque de la Memoria de Buenos Aires, –lugar donde se encuentra el *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*–, un *site specific* donde se transmite la imagen de un sitio real ubicado en el parque en un espacio a oscuras. Ese espacio, en donde convergen tres planos grisáceos sensibles a los cambios de luz durante el día, evocan las situaciones de cautiverio durante la última dictadura militar. La obra es una invitación a meditar sobre la sombra que un pasado atroz puede proyectar en el presente. Tanto en *Punto ciego*, como en *El lamento de las imágenes*, o el que Jaar creó para el Museo de la Memoria en Santiago de Chile en 2010, tenían en común el uso de la luz en el espacio. Esa luz devolvía imágenes de cuerpos, rostros e incluso textos, un sentido que había permanecido oculto o secreto.

Al respecto, José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (1992) crearon la expresión «Sutil cámara de la memoria», que permite múltiples lecturas sobre la ceguera social: la tortura y los ritos funerarios que fueron negados a las familias de los desaparecidos por el Estado tanto en Chile como en Argentina.

MEMORIA LÍQUIDA

El sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman creó el concepto de “modernidad líquida” para describir la fluidez con que las sociedades globales se reconfiguran constantemente. Bauman reflexionó sobre la doble vida: *online* y *offline*, que según él, define nuestra modernidad.

Hemos llegado a un punto en el que pasamos más tiempo frente a pantallas que frente a otras personas y eso tiene efectos perturbadores que no solemos percibir. [...] Allí hay una solución mágica a nuestros problemas. Uno oprime el botón “borrar” y las sensaciones desagradables desaparecen. Estamos en proceso de liquidez ayudada por el desarrollo de esta tecnología. Estamos olvidando lentamente, o nunca lo hemos aprendido, el arte del diálogo. Entre los daños más analizados y teóricamente más nocivos de la vida *online* están la dispersión de la atención, el deterioro de la capacidad de escuchar y de la facultad de comprender, que llevan al empobrecimiento de la capacidad de dialogar, una forma de comunicación de vital importancia en el mundo *offline*. [...] El futuro de nuestra cohabitación en la vida moderna se basa en el desarrollo del arte del diálogo. El diálogo implica una intención real de comprendernos mutuamente para vivir juntos en paz, aún gracias a nuestras diferencias y no a pesar de ellas. [...] En un mundo de diáspora, globalizado, el arte del diálogo es crucial. La diáspora es un hecho. Estoy seguro de que Buenos Aires es una colección de diversas diásporas. (Artusa, 2014).

Hay allí tres conceptos que tienen una profunda conexión con la presente investigación:

- “Desaparece” el arte del diálogo.
- “Borra” los contactos.
- “Soluciona” mágicamente los problemas.

Al igual que Bauman, el filósofo y teórico del arte Boris Groys sostiene que el avance tecnológico genera hermetismo, en vez de expandir las fronteras en el individuo, en vez de expandir las fronteras. Como si uno fuera a encerrarse en un *hall* de espejos que refleja la propia imagen y estuviera frente a la versión Narciso siglo XXI. Groys habló al respecto y manifestó que:

Hoy en día mantenemos un diálogo con el mundo fundamentalmente a través de Internet. Si queremos preguntarle algo al mundo actuamos como usuarios de Internet. Y si queremos contestar las preguntas que el mundo nos hace, actuamos como proveedores de contenidos. En ambos casos, nuestra conducta dialógica se define por reglas específicas y por los modos en que las preguntas se formulan y se responden en el marco de Internet. Bajo el actual régimen de funcionamiento de la web, estas reglas y modos las define Google. Así, Google desempeña el papel que tradicionalmente tenía la filosofía y la religión. (Groys, 2014: 193).

En el diálogo *Las Relaciones entre el Arte y la Política. Poder Personal versus Poder Institucional* en la UNSAM¹⁰ (2015), el pensador alemán Boris Groys, parafraseando a Bauman afirmó: «cuando había ideología el arte reflejaba el poder. Hoy es líquido». Según su opinión, el arte no es más político desde que se derrumbó el muro de Berlín en 1989, porque ese hecho marcó el fin de la ideología, y agregó: «hoy el proyecto es Internet, todos somos parte de la red, la cual funciona como un espejo». Groys considera que Internet nos propone la conexión total y hace de cada usuario un artista. El único tipo de relación que uno puede establecer con Internet es una relación narcisista. Esto es porque cada vez que preguntamos algo, nos da una respuesta. Y también, agregó, que se cambió a la torre de marfil por la torre de control (Groys, 2015).

El fracaso de la vanguardia fue su éxito, ella democratizó el arte y ésta es la razón por la que se volvió tan antipopular. Rechazada por el público, su audiencia son los artistas profesionales, explica Groys. Por otra parte, ella quería el cambio permanente. El secreto de su catástrofe consiste en que lo consiguió: vivimos en una sociedad en la cual el statu quo es la variación constante. La revolución permanente se volvió un eslogan de la telefonía móvil. El arte, como aspiraban los vanguardistas, se disolvió en

¹⁰ Universidad de San Martín, Provincia de Buenos Aires.

la vida. La pena es que la vida también amenaza con disolverse. Internet nos propone la conexión total y hace de cada usuario un artista. Sin embargo, roba nuestro tiempo. Nos quedamos sin tiempo para la vida o para el arte. (Fernandez Vega, 2014)

Google muestra que en Internet no hay barreras, y Groys coincide con el pensamiento de Bauman de que Internet funciona bajo la presuposición de que se refiere a una realidad *offline*. Se habla de Internet como un medio, pero la información es siempre acerca de algo. Y ese algo está siempre situado fuera, *offline*, según Bauman:

...hoy vivimos en dos mundos paralelos y diferentes en simultáneo. Uno, es el *online* creado por las tecnologías, y el otro es el de la vida normal denominada *offline* que transcurre en la mitad del día en forma consciente. (Bauman en Artusa. 2014)

Él advierte el peligro de que los internautas transformen este espacio en un lugar ausente de conflictos. Al reflexionar sobre las redes sociales, Bauman sostiene que Internet sustituye la sociabilidad y condiciona al individuo a la resolución de sus problemas. Según él:

Mark Zuckerberg ganó 50 millones de dólares apuntando a nuestro miedo de estar solos. Eso es Facebook [...]. Nunca en la historia humana hubo tanta comunicación como hoy pero esta comunicación no desemboca en el diálogo, que es el desafío cultural más importante de nuestro tiempo. En Facebook jamás puede suceder que alguien se sienta rechazado o excluido. Siempre, veinticuatro horas al día, los siete días de la semana, habrá alguien dispuesto a recibir un mensaje o a responderlo. (Artusa, 2014)

Para finalizar, Zygmunt Bauman hace referencia a un capítulo del ensayo del sociólogo y periodista bielorruso Evgeny Morozov, *La ingenuidad de la red*, que se titula «Por qué la KGB quiere que te inscribas en Facebook»:

Millones de usuarios de Facebook corren carreras para hacer públicos los aspectos más íntimos y por lo tanto más inaccesibles de sus propias intimidades —dice Bauman—. Y no solo eso: de tus propias relaciones sociales, de tus propios pensamientos. Las redes sociales son el terreno de una forma de vigilancia voluntaria, hecha en casa, preferible a las agencias especializadas en las que operan profesionales del espionaje (Artusa, 2014).

1.3 El paisaje

Según lo expresado por la historiadora Sonia Berjman en *El paisaje y el patrimonio* (2001), “el paisaje” es un concepto cultural, es la representación mental del mundo por medio de la mirada del hombre. Esa mirada se puede materializar en la pintura, la fotografía, la literatura, el proyecto y en el recuerdo, o sea, en la memoria.

La memoria es frágil y debe cultivarse. Se erosiona con el tiempo y puede destruirse si una comunidad no toma precauciones para preservarla. El pasado deja sus huellas, marcas que a veces el presente borra junto con todos los efectos que ello trae hacia el futuro. El pasado vive a través de objetos de distinta índole: lugares y edificios, recuerdos y costumbres, monumentos y documentos... (*Clarín*, 1998, citado en Berjman, 2001).

Cabe esta reflexión al respecto de Michel de Certeau, quien coincide con lo referido anteriormente acerca del pasado: «En realidad, la memoria es el antimuseo: no es localizable. De ésta se desprenden fragmentos en las leyendas. Los objetos también, y las palabras, son huecos. Ahí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas [...]» (De Certeau, 1996: 120).

Para el teórico César Naselli «paisaje es imagen» (1978). Es lo que interpretamos del medio físico y es asiento de las «experiencias primordiales de un grupo humano determinado». De ahí su ligazón con la historia, que rescata esas vivencias que forman nuestra identidad. El concepto de paisaje cambia con las circunstancias que lo enmarcan, por lo que cada cultura tiene «su propia noción de paisaje, donde no siempre jardín y paisaje se identifican» (Naselli, 1978: 253, citado en Berjman, 2001).

Paisaje es la [...] interpretación que tiene un observador de un territorio que lo rodea en el cual se siente [...] comprometido, [...] esa metáfora de la realidad designada como paisaje y que por guardar una distancia con esa realidad, es una imagen [...]. El paisaje es, pues, el territorio imaginado y descrito, expresado (Naselli, 1978: 26 -27, citado en Berjman 2001).

Ante la pregunta sobre si el paisaje influye en nosotros y si el mismo es determinante, sostuvo que nosotros somos el paisaje porque significamos al mismo, como, por ejemplo, una plaza, una montaña, un río, un edificio o una fábrica: no existen si nadie los mira. Si no hay un ojo que ve ni un ser humano que lo viva, entonces no hay un paisaje. Hay tantos paisajes como seres humanos en el mundo. Cada uno tiene sus propios paisajes, internos y externos, y le damos un significado personal. El paisaje está presente en cada individuo mediante una síntesis, y se hace una interpretación y una significación personal. Así como construimos nuestra identidad, el paisaje interior se forja a través de nuestra educación, información, sensibilidad y demás experiencias.

El paisaje es una construcción intelectual de los seres humanos. Nuestra idea de paisaje existe porque nosotros vemos y le damos significados a través de nuestros usos, psicología, mirada, cuerpo, sentimientos, y de allí pasa a nuestra mente, donde el paisaje se concreta como tal.

Tzvetan Todorov diferenció la historia de la memoria de esta manera:

... la historia es una ciencia que se basa en documentos y técnicas científicas. Pero la memoria se puede manipular. En la historia, hay una fecha fáctica mientras que en la memoria está la fecha de la sensibilidad subjetiva y se construye a partir del sentimiento de cada uno. Al atesorar los recuerdos que son únicos como las huellas digitales, y trasladarlos al presente reconstruidos se convierten en memoria, en esa reconversión la misma puede ser modificada. Es decir que en la historia, considerada como “ciencia” a partir del siglo XIX, no se tienen en cuenta las opiniones; se rebate con hechos mediante el uso de archivos y relevamiento de datos. “El problema general del olvido está profundamente ligado a la intencionalidad de la memoria y a la intencionalidad de la historia. También existe el olvido deliberado, hay una mirada, pero no se quiere ver. El pasado no es solo lo que ocurrió y no se puede deshacer, sino que es también el lastre del pasado, el peso de la deuda. (Todorov, 2000).

Se puede concluir que la memoria es individual y subjetiva, mientras que la historia es colectiva y debe ser objetiva.

1.4 Los lugares

Marc Augé acuñó el concepto de “no-lugar” para referirse a los espacios de tránsito que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”:

Son considerados antropológicos los lugares históricos o vitales, así como aquellos en los que nos relacionamos. Un no-lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto, un subte o un supermercado. Carece de la configuración de los espacios, es circunstancial, casi exclusivamente definido por el pasar de los individuos (Corradini, 2015).

En su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad* (2008), el autor afirma que para definir un lugar, éstos deben contar con tres rasgos comunes:

Se consideran, (o los consideran), identificatorios, relacionales e históricos. El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social (Augé, 2008: 58).

Un lugar tiene sentido cuando el sitio fue cargado de contenido y de historia. En cambio, un monumento (*monumentum*) “recuerdo”, es toda obra, preferentemente arquitectónica, con algún valor artístico, histórico o social para el grupo donde se erigió.

El monumento, como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión de la permanencia o, por lo menos, de la duración. [...] Según indican los antropólogos norteamericanos, el sentido de “personalidad”, teniendo en cuenta sus transformaciones, es parte de la definición de un lugar. [...] Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar.

La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico (Augé, 2008: 65–83).

Es importante también analizar la visión de De Certeau sobre el tema, cuando plantea la dicotomía entre el lugar y el espacio:

En un examen de prácticas cotidianas que articulan esta experiencia, la oposición entre “lugar” y “espacio” remitirá más bien, en los relatos a dos tipos de determinaciones: una, por medio de los objetos que podrían finalmente reducirse al *estar ahí* de un muerto, ley de un “lugar” (de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte siempre parece fundar, en Occidente, un lugar y hacerlo en forma de tumba); otra, por medio de *operaciones* que, atribuidas a una piedra, a un árbol o a un ser humano, especifican “espacios” mediante las acciones de *sujetos* históricos (un movimiento siempre parece condicionar la producción de un espacio y asociarlo con una historia) (De Certeau, 1996: 130).

Sin embargo, la mayoría de las imágenes que recibimos de las “rondas” de las Madres de Plaza de Mayo de los días jueves, nos han llegado a través de otro “no-lugar”: la prensa gráfica y la televisión.

1.5 La Plaza de Mayo

Se puede definir a este sitio sobrecargado de historia y contenido de la siguiente manera, acorde al contexto donde se enmarca la investigación:

- Panóptico de los poderes.
- Plaza peronista.
- Plaza de las Madres.

Recordemos que en el modelo urbanístico de la colonia española en Latinoamérica, todo el poder civil, político y religioso estaba ubicado en el casco céntrico, rodeando la plaza principal. Por ejemplo, en la primitiva Plaza Mayor (de la Trinidad) de Juan de Garay, estaba ubicada la Capilla y el primer Cabildo. Luego de las invasiones inglesas, fue bautizada De la Victoria y La Plazuela. Será la Plaza del 25 de Mayo de 1810, en donde el pueblo se arropó bajo una lluvia intensa como retratan las pinturas de la época, porque «el pueblo quería saber de qué se trataba», cuando en realidad lo que se pedía era por la liberación del rey Fernando VII de España, quien había caído preso en manos de Napoleón.

Todavía no había una noción clara de independencia, pero sí de ebullición popular. El valor social de la Plaza Mayor era el variopinto: desde la venta de alimentos y animales hasta el paseo del Real Estandarte en el día del patrono de la ciudad. Hasta hubo corridas de toros apreciadas lujosamente desde el Cabildo en honor al cumpleaños de Carlos III, es decir que por la Plaza pasaba la vida de los habitantes de la colonia.

Como se verá, el valor simbólico de “llenar la Plaza” era, es y será el medidor de popularidad de convocatoria de gobernantes de todos los colores, civiles o militares. La Plaza fue cobrando valor como protesta o como festejo de la sociedad de masas. Paradójicamente, también sufrió prohibiciones: fue clausurada por tiranías como la de Juan Manuel de Rosas.

De esta manera, podemos definir dos formas de demostraciones populares. Por un lado, la procesional (protestas, marchas cívicas, desfiles del 1º de mayo o militares). Por otro lado, el acto o el mitin, como el 17 de octubre de 1945 o el apoyo por Malvinas en 1982.

Así, resulta más concreto definir las como un *momento acto* y un *momento manifestación*. Esta investigación llega hasta mediados de los 40 con La Historia del Balcón y con ella, las convocatorias de los Jefes de Estado y todas aquellas que las siguieron. El

17 de Octubre y las Madres de Plaza de Mayo son dos ejemplos que ocurrieron en sus inicios en plenas dictaduras como forma sistémica de protesta regular; a partir de allí, se convirtieron en demostraciones colectivas organizadas en el espacio público.

Como hemos señalado anteriormente, las convocatorias populares públicas siempre han manifestado una expresión de masas en respuesta a la dominación de la política. Que todo se haya hecho siempre en torno a la Pirámide de Mayo puede analizarse como mensajes pedagógicos y hasta de propaganda, logrando un poder innato y altamente significativo, necesario en todo equilibrio de poder entre la autoridad real y los derechos a expresarse del pueblo.

LA GUERRA DE LAS PLAZAS

Durante la Segunda Guerra Mundial, Argentina era gobernada por un régimen militar que adhería a la posición del Eje, en favor de Alemania, Italia y Japón. Cuando los Aliados entraron a París para liberarla, el diputado socialista Alfredo Palacios (de quien luego Perón, como ministro de Trabajo, tomó sus reivindicaciones sociales como propias para sentar las bases del Partido Justicialista) manifestó «La liberación de París marca la caída de todas las dictaduras» (*La Razón*, 1944), con un claro mensaje al gobierno dominante de aquel entonces. «Viva la Francia Libre, viva la Argentina Libre...somos el pueblo» (*La Razón*, 1944). Estas expresiones populares marcaron la debilidad del gobierno dictatorial de entonces y el 27 de marzo del 1945 –a menos de un mes del suicidio de Adolfo Hitler– se le declaró formalmente la guerra al Eje.

El 8 de mayo de 1945 el gobierno declaró feriado nacional por el final de la Segunda Guerra Mundial. Se realizó un tedeum y hasta se engalanó la ciudad por tres días; todo era festejo, aunque se prohibió toda manifestación pública y política sobre el hecho. Si bien hubo algunas manifestaciones aisladas, la caída del régimen local era ya un hecho. Se liberaron a todos los presos políticos de entonces (de la UCR, del socialismo, y el Partido Comunista recuperó su legalidad). Luego se anunciaron las elecciones generales y se levantaron las restricciones del estado de sitio.

Según lo referido anteriormente, la “batalla de la calle” culminó en una victoria popular.

Pero el Gobierno de facto trató en su inmensa debilidad, mantener su cuota de poder regulando la calle. Uno de esos casos fue el festejo del 17 de agosto, día de la muerte del libertador general San Martín. Allí hubo dos plazas:

– La “oficial”, en La Plaza de Mayo, que no quería ningún tipo de vinculación del Libertador con la rendición de Japón en la Segunda Guerra el 14 de agosto de 1945. «El Libertador es el gran neutral porque era y es el padre de la Patria...» aludiendo a que los militares gobernantes fueron “tan neutrales como patriotas” frente al Eje Nazi.

–La “paralela”, en la plaza general San Martín. Frente a su monumento, se rendía una ofrenda «al militar sin tacha y el ciudadano que respetó la libertad luego de haberla conseguido, como aspiración única de su empresa guerrera». Esta observación se refería a un San Martín que “solo” fue un libertador de pueblos, sin obtener ningún rédito político a sus gestas independentistas.

Mientras tanto, el incipiente coronel Perón ya era mirado con recelo por sus colegas militares, a quienes había agrupado frente a la Gran Guerra en el Grupo Oficiales Unidos –GOU— pero sus aspiraciones presidenciales habían ya calado demasiado hondo en las estructuras sindicales que él mismo había cooptado cuando lideraba el Ministerio de Trabajo. Los militares gobernantes decidieron apresarlo en la isla Martín García. Mientras tanto, en la plaza San Martín, se agolpaban los antiperonistas para festejar la medida de su encarcelamiento. Las demostraciones de poder de las plazas fueron una permanente declaración de polarizaciones de los “antis”. Las *plazas* fracturaban a la sociedad.

Mientras la Plaza de Mayo fue paulatinamente convirtiéndose en la plaza de Perón, los sindicatos fueron convocados para manifestarse en contra de la injustificada prisión del coronel, quien ya había reunido suficiente masa popular para ser reivindicado.

Nació el tercer “ismo” de la política popular argentina, luego del “Roquismo” y el “Irigoyenismo”.

EL DUEÑO DEL BALCÓN – 17 DE OCTUBRE

Los orígenes del pedido de liberación por parte de las bases incitadas por los sindicatos para la liberación del joven coronel Perón tienen diversas interpretaciones, según el tinte político de quien lo analice, por lo que allí radica la polémica aún hasta el presente.

Lo concreto es que el general Perón pronunció un discurso un año después ungido presidente de la Nación el 17 de agosto de 1946.

El 17 de octubre de 1945 se realizó un paro general de trabajadores reclamando por la libertad de Perón y ahora, un año después, el mismo Perón, ya presidente, lo declaraba feriado nacional. Esto lo hizo por decreto presidencial “como un *descamisado* más”, término que aludía a los trabajadores que protestaban con su pecho desnudo pidiendo por la liberación del coronel Perón. Es por ello que el 17 de octubre se instauró el famoso feriado “San Perón”. “La epopeya de los humildes” fue el triunfo de las masas populares. Sin embargo, esa expresión masiva no tenía los nombres de sus protagonistas. Era simplemente la masa, muy distinta de la “otra plaza” a donde concurrían «esas cien familias de la plutocracia de Recoleta que acamparon en la plaza San Martín».

Se entiende como una teoría socialista en la que las masas invadieron un territorio que les era ajeno hasta el momento, a modo de carnaval, como una inversión social y una ruptura con el orden establecido hasta entonces. Este término “carnavalesco” fue visto por el peronismo como descalificatorio. La imagen de los descamisados con los pies dentro de las fuentes de la Plaza de Mayo es tomada aún hoy como trofeo por ambos bandos.

«Los que gritaban viva y los que gritaban muera. Los que propugnaban la renovación democrática y los del frente popular» mientras los trabajadores ataban sus camisas en las astas de banderas, hecho interpretado por los opositores como un agravio a la bandera nacional. El descamisado se había convertido en el nuevo símbolo popular, cambiando la historia de los trabajadores para siempre.

Sin embargo, tanto el Partido Socialista como el Comunista manifestaban que la auténtica clase obrera era representada por sindicatos libres y democráticos, algo que con Perón ya no ocurriría más.

Perón ganó las elecciones con el Partido Laborista por el 55% del electorado frente a la opositora Unión Democrática que obtuvo el 45%. El día de su asunción, el 4 de junio de 1946, expresó: «deseo que el futuro argentino esté encabezado por muchas jornadas de ilusión y esperanza». Evidentemente, Perón no solo se apropió de la palabra sino también de la distinción, para manejar la suya propia, entre los viejos trabajadores y los nacidos a partir del Día de la Lealtad, el 17 de octubre de 1945. La oposición tuvo mucho que ver con ese reordenamiento social de los trabajadores argentinos.

«Como en los días jubilosos de la historia, la Plaza de Mayo alberga una multitud de pasiones», para quienes el agradecimiento del presidente y general Perón «se lo debe tanto a Dios como a un pueblo fiel y eterno». En su primer festejo del 1º de mayo (Día del Trabajo) adoptó una suerte de desfile desde el Congreso de la Nación hacia la Plaza de Mayo acompañado por Eva Perón y el resto de sus políticos fieles. Recorrió el trayecto caminando como un civil más, se despojó de su uniforme militar y, rodeado de una impresionante muchedumbre, llegó al “balcón del 17 de Octubre” (como Perón lo bautizó) en la Casa Rosada y se dirigió a la masa popular que él mismo había empoderado.

LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE

El 17 de octubre de 1945 fue convertido intencionalmente en una analogía del 25 de Mayo, fecha de la Revolución de Mayo de 1810. La Casa Rosada de Perón reemplazó al Cabildo, que nunca había tenido una cara visible. «Mi causa es la causa del pueblo; mi guía, la bandera de la Patria» clamó Perón desde el balcón a las masas.

Los balcones son una demostración clara de la propiedad de quién los habita y eso Perón lo había observado hábilmente por su paso como agregado militar en Europa.

El neopopulismo, al mejor estilo del franquismo o del *Duce*, mezclaba los valores nacionales con las necesidades de los que eran los desplazados hasta ese momento.

Ahora los trabajadores eran los nuevos independentistas, como en 1810, pero en una plaza propia, con un balcón de carne y hueso.

Hay dos visiones: la del líder prometedor y la de los manifestantes ávidos de esa esperanza. No es casual que en dos oportunidades, con casi 30 años de diferencia, Perón hiciera dos referencias en sus discursos: la primera, al darle la bienvenida a las masas desde el balcón y pronunciar «llevo en mi retina el espectáculo grandioso que ofrece el pueblo desde aquí»; la segunda, en su despedida en 1974 antes de morir, cuando dijo «llevo en mis oídos la música más maravillosa, que es la palabra del pueblo argentino».

Como sintetizó Eva Perón, pilar fundamental del nuevo movimiento emergente, «el pueblo argentino recién en 1945 tuvo tres motivos para llenar la Plaza: el lugar, el reclamo y un desenlace exitoso». Por eso, ver las masas como solo espectadores es insuficiente. Perón agradecía el poder que sus seguidores le habían otorgado a la vez que ellos oían lo que querían escuchar del líder.

SANGRE EN LA PLAZA

En 1952 ocurren dos hechos determinantes para el destino de Perón: la muerte de Eva y el agotamiento del modelo económico.

Por otra parte, crecían los rumores de corrupción, a lo que se sumó la extraña muerte del hermano de Evita, Juan Duarte, y el contragolpe que el Gobierno daba a los industriales por las remarcações en los precios. La funcionalidad de la Central Obrera —CGT— al convocar a llenar la Plaza desnudó la impotencia de un general con claros signos de debilidad, quien pronunció uno de sus discursos más enardecidos: «Compañeros, creo que vamos a tener que volver a salir a la calle con alambre de fardo en los bolsillos», a lo que la gente replicaba en la Plaza «leña, leña». En medio de ese acto hubo dos detonaciones de bombas, que dejaron siete muertos y varios heridos. Así, la Plaza se ensangrentó.

Este clima hostil fue en aumento. Perón redobló la apuesta con un discurso desafiante que centraba su enemigo también en la Iglesia. Durante la procesión de Corpus Christi del 11 de junio de 1954, 300.000 manifestantes aprovecharon el evento eclesiástico para abuchear al general. Una difícil encrucijada para la católica oficialidad militar: ahora debían optar entre Cristo y Perón. La oficialidad conservadora, liderada por la Marina, decidió bombardear la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955, lo que dejó un saldo de 300 muertos y 1.000 heridos. Las huellas de aquella trágica jornada quedaron evidenciadas en los mármoles de la fachada del Banco Hipotecario Nacional, ubicado también frente a la Plaza, en diagonal a la Casa Rosada.

Luego de este intento golpista, en el que fueron detenidos 800 manifestantes, Perón y sus seguidores incendiaron la Curia en la Plaza y otras iglesias aledañas. La sangre que Perón derramó llegó a la Santa Sede, quien inmediatamente lo excomulgó. Perón azuzó aún más el fuego: «Por cada uno de los nuestros que caiga, caerán cinco de ellos». El 20 de setiembre de 1955, el segundo gobierno del general Perón fue destituido por la Revolución Libertadora. Pero la Plaza siguió allí, al igual que los balcones, cambiando simplemente de ocupante. Prueba de ello es el discurso que brindó el general Eduardo Lonardi, líder de la Revolución Libertadora, el 23 de setiembre de 1955 ante cientos de miles de manifestantes que apoyaban la caída de un gobierno democrático.

LOS ABRILES DE MAYO

En 1978, la selección Argentina de fútbol sale campeón del Mundo. Un grupo de jóvenes manifestantes reclamaban a Videla que saliera al Balcón «porque si no era holandés» en alusión al seleccionado perdedor de la final del Mundial. Al final, salió el dictador Videla, con su famoso gesto de los pulgares en alza. Uno de los periódicos de mayor tirada del país tituló en su portada «la Plaza de la Argentinidad fue colmada para festejar el éxito deportivo».

En 1982, la CGT “Brasil”, liderada por el sindicalista Saúl Ubaldini, convocó a la Plaza a una marcha contra la dictadura de Leopoldo Fortunato Galtieri para pedir el final de una situación social insostenible. Días después, el 2 de abril, el mismo Galtieri decretó la invasión a las Islas Malvinas, y el 10 de Abril, ante un cuarto de millón de personas, pronunció un discurso con una extraña mezcla de emoción patriótica y ciertas reminiscencias populistas. Este gesto de “la Plaza llena” quiso ser usado como factor de presión ante la OTAN (aliada a Gran Bretaña), pero lo inevitable ocurrió: la rendición argentina el 14 de junio de 1982. Fin de la guerra, final de la Dictadura.

En 1985, la Plaza de la democracia es recuperada. Raúl Alfonsín, en vísperas del inicio del Juicio a las Juntas Militares, convocó al pueblo en defensa de la República ante supuestos actos desestabilizadores contra la democracia. 200.000 personas acompa-

ñaron a un presidente duro en sus convicciones, pero débil ante las presiones militares: allí, el pueblo se enteró de que se aproximaba un ajuste de cinturón. «Estamos en economía de guerra», profetizó Alfonsín antes del nuevo plan económico que luego implementaría, el Plan Austral.

Hacia 1987 se produjo el alzamiento carapintada. 400.000 personas junto a todo el arco político opositor salieron en defensa del gobierno radical ante una insurgencia militar. Personalmente, Alfonsín fue a negociar con insurgentes, y a su regreso clamó ante una Plaza expectante la inolvidable frase «La casa está en orden, felices Pascuas». La Plaza había salvado a la democracia.

Ni Galtieri ni Alfonsín salieron a los balcones como líderes políticos, sino como representantes de valores comunes: con la metáfora del 25 de Mayo, Galtieri ignoraba las fuertes tensiones para dirigirse a un pueblo patriótico indiviso; Alfonsín invitaba “a quienes nos votaron y a quienes no nos votaron, a quienes nos respaldan y a quienes nos critican”. Las convocatorias pretendían reunir al Pueblo – Uno. Ambos jefes de Estado, al despolitizar los encuentros, designaban a las masas en la Plaza como una comunidad unánime, un Pueblo indiferenciado. Solo el peronismo utilizó el balcón para ratificar su condición de fracción del cuerpo social; hizo de la Plaza el escenario de la división de la sociedad y, en el mismo movimiento, la hizo su signo político. (Sigal, 2006: 337)

En síntesis, en distintas épocas, la Plaza fue protagonista: 1810, la Plaza de Patria. 1945, la Plaza de la Lealtad. 1977, la Plaza de los derechos humanos. 1983, la Plaza de la democracia. 2001, la Plaza del *corralito*. Esta última Plaza provocó la colocación de rejas para proteger la Casa de Gobierno y la partida en helicóptero del entonces presidente Fernando de la Rúa. La Plaza ya no sería igual. Durante el gobierno de Néstor Kirchner hubo distintos eventos que atrajeron a sus militantes en torno a la Pirámide de Mayo, entre los transeúntes cotidianos y las palomas que habitan allí. La Plaza tiene muchos dueños y un solo destino, la eterna reivindicación popular.

De acuerdo con lo explicado anteriormente, los hechos más relevantes ocurridos en La Plaza de Mayo fueron:

25 de mayo de 1810 – La Revolución de Mayo.

6 de setiembre de 1930 – Primer golpe militar en Argentina.

17 de octubre de 1945 – Movilización popular a favor del Coronel Perón.

1° de mayo de 1952 – Último discurso de Eva Perón previo a su fallecimiento.

16 de junio de 1955 – Bombardeo aéreo contra el General Perón.

12 de octubre de 1973 – Asunción del tercer gobierno de Perón.

1° de mayo de 1974 – Perón echa a los Montoneros.

2 de abril de 1982 – Discurso del General Galtieri por Malvinas.

10 de diciembre de 1983 – Asunción del presidente Raúl Alfonsín.

20 de diciembre del 2001 – Estallido social y renuncia del presidente De La Rúa.

2 Interferencias entre lo político y lo social

2.1 La matriz de la represión ilegal

25 de setiembre de 1973. La mecha.

Fue el día del asesinato del sindicalista y mano derecha del General Perón:

José Ignacio Rucci en manos del grupo terrorista Montoneros.

También, ese mismo día, el General Perón desató su ira hacia la "juventud maravillosa" como había bautizado él mismo a esos grupos subversivos.

Estos hechos marcaron un antes y un después en la historia de los argentinos que habían elegido a Perón con el 66% de los votos a favor, para que sea la figura de la pacificación nacional. Posteriormente, el general comenzó a planear la destrucción de Montoneros, porque el accionar de la organización ya no le convenía y comenzó a considerarlos como: "el enemigo".

"Esa pérdida de paciencia le había hecho decir a Perón, en una reunión privada, que hacía falta un somatén. Como nadie conocía la palabra, explicó que somatén es una reserva del ejército que actúa por cuenta propia. Los catalanes lo usaban en el siglo XI y el General Primo de Rivera lo reflató durante su golpe de Estado, en 1923. Según la Real Academia, el somatén es un cuerpo de gente armada, que no pertenece al ejército y se dedica a perseguir al enemigo. En otras palabras, es un organismo paramilitar que usa las armas para matar gente. Perón se acordaba de sus charlas en Madrid, con el coronel franquista Enrique Herrera Marín, quien le acercó un proyecto de represión basado en las experiencias de la Guerra Civil Española". (Gambini, 2014: 314)

Coincidiendo con esta definición, el historiador Marcelo Larraquy lo manifiesta en la obra donde investigó acerca de la vida del lugarteniente del General Perón: *López Rega, la biografía*. (2004: 253), al afirmar que esta inspiración en la Guerra Civil Española fue el germen del sistema represivo paraestatal que se conocería posteriormente como la Triple A. Otros historiadores que también investigaron esta cruenta etapa de la historia argentina: Sergio Bufano y Lucrecia Teixedó, en su obra *Perón y la Triple A, Las 20 advertencias a Montoneros*, afirmaron que Perón estaba harto de convencer a los jóvenes que se sumaran al partido justicialista abandonando el uso de las armas, cayendo en la tentación de crear una maquinaria de represión que comenzó con la Masacre de Ezeiza de 1973 de la mano del General Osinde, (2015: 95) continuando durante el tercer gobierno peronista y mucho tiempo después de la muerte de Perón.

19 de enero de 1974. La pólvora.

Fue el día del ataque a la base militar de Azul (Provincia de Buenos Aires) realizado por el grupo subversivo de izquierda ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) comandado por el terrorista Gorriarán Merlo. Si bien hubo bajas, los atacantes fueron reducidos por las fuerzas militares de la base. El periódico La Nación reprodujo una felicitación explícita del General Perón a través de un comunicado oficial: “la estrategia integral que conducimos desde el gobierno, nos lleva a actuar profundamente sobre las causas de la violencia y la subversión”. En los cinco días posteriores a este hecho terrorista, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires y de tendencia izquierda, Oscar Bidegain, dejó su puesto en manos del sindicalista de la Unión Obrera Metalúrgica, Victorio Calabró. El general Perón iniciaba así la depuración de su gobierno apoyándose en la rama sindical de los trabajadores que eran la columna vertebral de su partido. El historiador Hugo Gambini narra un encuentro interno del grupo Montoneros liderado por los terroristas Firmenich y Galimberti ocurrido casi en simultáneo con este hecho guerrillero:

...”Firmenich había hecho un reconocimiento del Perón que estaba en el gobierno, diferente del que se había imaginado antes del retorno. (...) Para Firmenich el socialismo nacional no es socialismo, lo que Perón define como socialismo nacional es el Justicialismo, algo que propugnaba la alianza de clases en vez de impulsar la lucha entre ellas”. (Gambini, 2014: 325).

El periódico Clarín también manifestaba respecto de la economía, que el plan contra la inflación daba sus frutos: en 1974 Argentina alcanzó su máximo nivel de industrialización, las menores tasas de desocupación y desigualdad social, como así también la relación entre la deuda externa y el PBI. La interna peronista iba por encima de lo que la sociedad vivía día a día. El General Perón, fiel a sus principios, no había expresado públicamente lo que planificaba hasta encontrar el día preciso que más le convenía para con el movimiento obrero: el 1 de mayo “Día del Trabajo”.

1 de mayo de 1974. La explosión.

Fue el día que el General Perón dio su discurso en la Plaza de Mayo en el Día del Trabajo, que tuvo un ingrediente adicional: la violencia fue también verbal.

A continuación transcribimos el discurso completo, con las reacciones de los grupos subversivos que estaban allí presentes. (*Clarín*, 2004).

Perón: “Compañeros: Hace hoy veinte años que en este mismo balcón, y con un día luminoso como éste, hablé por última vez a los trabajadores argentinos. Fue entonces cuando les recomendé que ajustasen sus organizaciones, porque venían

tiempos difíciles. No me equivoqué ni en la apreciación de los días que venían ni en la calidad de la organización sindical, que se mantuvo a través de veinte años, pese a estos estúpidos que gritan”...

¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa, general, está lleno de gorilas el gobierno popular!
– ¡Se va a acabar, se va a acabar, la burocracia sindical!

Perón: “Decía que a través de estos veinte años las organizaciones sindicales se han mantenido incommovibles, y hoy resulta que algunos imberbes pretenden tener más méritos que los que lucharon durante veinte años”...

¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa, general, está lleno de gorilas el gobierno popular!

Perón: “Por eso compañeros, quiero que esta primera reunión del Día del Trabajador sea para rendir homenaje a esas organizaciones y a esos dirigentes sabios y prudentes que han mantenido su fuerza orgánica, compañeros que han visto caer a sus dirigentes asesinados, sin que haya todavía sonado el escarmiento”...

¡Rucci traidor, saludos a Vandor! – ¡Qué pasa, qué pasa, qué pasa, general, está lleno de gorilas el gobierno popular! – ¡Montoneros, Montoneros, Montoneros!

Perón: “Compañeros, nos hemos reunido durante nueve años en esta misma plaza, y en esta misma plaza hemos estado todos de acuerdo en la lucha que hemos realizado por las reivindicaciones del pueblo argentino. Ahora resulta que, después de veinte años, hay algunos que todavía no están conformes de todo lo que hemos hecho”...

¡Si este no es el pueblo, el pueblo donde está! – ¡Conformes, conformes, conformes, general, conformes los gorilas, el pueblo va a luchar! (En este momento comienzan a retirarse las columnas de Montoneros y Juventud Peronista).

Perón: “Compañeros, anhelamos que nuestro movimiento sepa ponerse a tono con el momento que vivimos. La clase trabajadora argentina, como columna vertebral de ese movimiento, es la que ha de llevar adelante los estandartes de nuestra lucha.

Por eso, compañeros, esta reunión, en esta plaza, como en los buenos tiempos, debe afirmar la decisión absoluta para que en el futuro cada uno ocupe el lugar que le corresponde en una lucha que, si los malvados no cejan, hemos de iniciar”...

¡Conformes, conformes, conformes, general, conformes los gorilas, el pueblo va a luchar! – ¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va! (continúan retirándose las columnas).

Perón: “Compañeros, yo deseo que antes de terminar estas palabras, llegue a toda la clase trabajadora argentina la gratitud y el agradecimiento del gobierno por haber sostenido un pacto social que será salvador para la república”...

¡Conformes, conformes, conformes, general, conformes los gorilas, el pueblo va a luchar! – ¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va!

Perón: “Compañeros, tras ese agradecimiento y esa gratitud puedo asegurarles que los días venideros serán para la reconstrucción nacional y la liberación de la nación y del pueblo argentino... Repito, compañeros, que será para la reconstrucción del país y en esa tarea está empeñado el gobierno a fondo, que será también para la liberación, liberación no solamente del colonialismo que viene azotando a la república a través de tantos años, sino también de estos infiltrados que trabajan de adentro... y que traidoramente son más peligrosos que los que trabajan de afuera, sin contar que la mayoría de ellos son mercenarios al servicio del dinero extranjero”...

¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va! (Continúan retirándose las columnas).

Perón: “Finalmente compañeros, deseo que continúen escuchando a nuestros artistas, que también son hombres del trabajo, que los escuchen y los sigan con alegría, esa alegría de que nos hablaba Eva Perón a través del apotegma de que en este país los niños han de aprender a reír desde su infancia”...

¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va! (Continúan retirándose las columnas).

Perón: “Queremos un pueblo sano, satisfecho, alegre, sin odios, sin divisiones inútiles, inoperantes e intrascendentes. Queremos partidos políticos que discutan entre sí las grandes decisiones”...

¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va! (Continúan retirándose las columnas).

Perón: “No quiero terminar sin antes agradecer la cooperación que le llega al gobierno de parte de todos los partidos políticos argentinos”...

¡Aserrín, aserrán, es el pueblo el que se va! (Continúan retirándose las columnas).

Perón: “Y para finalizar, compañeros, les deseo la mayor fortuna, y espero el 17 de octubre poderles ver la cara de nuevo en esta plaza”.

El día 17 de octubre significa para los peronistas: el Día de la Lealtad en memoria del apoyo popular que había tenido en esa misma Plaza de Mayo el General Perón en 1945.

Es interesante detenernos en algunas de las palabras pronunciadas por Perón:

...“estos estúpidos que gritan”...

...“hoy resulta que algunos imberbes”...

...“sin que haya todavía sonado el escarmiento”...

...“en una lucha que, si los malvados no cejan, hemos de iniciar”...

...“estos infiltrados que trabajan de adentro”...

Sus palabras fueron interpretadas por algunos historiadores como las de un presidente que enfrentaba a las fuerzas guerrilleras, y también como el enfado de un padre que regañaba y castigaba a sus hijos. Perón era un líder paternalista y obedecer ciegamente al verticalismo era esencial para pertenecer a su partido. Este discurso fue el aval de que las reglas del juego las determinaba el gobierno. El objetivo del General y Presidente era extirpar el germen contaminante del Justicialismo, y para lograrlo se apoyó en sus dos brazos armados: la Triple A y los sindicatos.

Con el fin de llevar a cabo su objetivo, también Perón se reunió con Pinochet para formar parte de una estrategia regional llamada Plan Cóndor -plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América-. Pinochet fue recibido por Perón en la base aérea de Morón (Provincia de Buenos Aires), según manifestaron diferentes medios de la época. La reunión entre los generales, se produjo el día 16 de mayo de 1974, siendo el anfitrión el único presidente constitucional latinoamericano que recibió al dictador chileno.

Luego del golpe de Pinochet, más de 70 mil chilenos se habían refugiado en Argentina. Por lo tanto se estaba gestando una vasta operación represiva coordinada entre los miembros del futuro Plan Cóndor que ya comenzaba a funcionar mientras Perón aún vivía. El hecho más emblemático ocurrió el 30 de septiembre de 1974; fue asesinado el General Carlos Prats, ex jefe del ejército bajo el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, quien se había exiliado en Argentina junto a su mujer por estar en contra del golpe del General Pinochet. Agentes de la DINA chilena que contaron con la colaboración de la CIA y también de la Triple A, colocaron una bomba en su coche. (*La Nación*, 1974)

El 1 de julio de 1974 fallecía el General Perón pero el plan seguiría en manos de López Rega –su mano derecha- tal cual lo había concebido. Pero todo este sistema represivo en marcha necesitaba legalidad: el propio General Perón instruyó antes de su muerte a sus diputados y senadores para que sancionaran una nueva Ley de Seguridad Interior. El historiador Marcelo Larraquy lo sintetiza en su obra *“Argentina, un siglo de violencia política, 1890-1990.”* :

“En setiembre de 1974, desde el Congreso, la represión fue reforzada por la Ley de Seguridad, que permitía detener a personas por cuestiones ideológicas, criminalizar los conflictos obreros y clausurar medios de prensa (...) las huelgas laborales fueron declaradas ilegales y los extranjeros que incurrieran en estos delitos eran pasibles de expulsión del país. El “enemigo” no era solamente el que se había infiltrado en el Movimiento Justicialista, sino también la “guerrilla internacional”. La visión del problema era más global (...) esta política policial interregional, germen del Plan Cóndor que luego implementaría la dictadura de Argentina con sus pares de países vecinos, se instrumentó a través de la DAE, que funcionaba como una central de informaciones para las embajadas”. (Larraquy, 2017: 506-508).

Este plan represivo regional tuvo su aval estratégico con la “Teoría de los Dos Demonios”, que posteriormente sería el germen ideológico de la dictadura militar, pero que comenzó con el plan de Perón. El caos político con la muerte del General Perón se tradujo inmediatamente en la vida cotidiana de los argentinos. La inflación trepaba, había desabastecimiento, la economía estaba exhausta y se requería un plan económico de shock: devaluación de tarifas, aumento del dólar y altísimas tasas de interés.

Es oportuno detenerse en este perverso mecanismo: durante el gobierno democrático de “Isabel”¹¹ Perón, en 1975, se produjo el primer ensayo de este artillugio económico: el “Rodrigazo” –triste término en honor al entonces ministro de Economía Celestino Rodrigo, su implementador–, cuyos efectos detonaron el enfrentamiento de las centrales obreras con el gobierno peronista. La fuerza paraestatal de la Triple A fue el cruento silenciador de cualquier disenso: se pagaba la protesta con la propia vida. Entre octubre de 1973 y marzo de 1976 hubieron más de mil víctimas fatales.

El clima en el que se desarrollaban estos hechos fue de angustia generalizada debido a la concurrencia de varios factores: la multiplicación de conflictos entre miembros del gobierno peronista, la inseguridad física, y la explosión inflacionaria del período comprendido entre diciembre de 1975 -el Rodrigazo- y marzo de 1976. Este marco reflejaba la disolución del poder estatal para dirimir conflictos y conducir la economía. Faltaban tan solo seis meses para las nuevas elecciones, pero gran parte de la sociedad no toleraba esperar más. (*La Nación*, 1976).

La ingobernabilidad imperante (la presidenta estaba de licencia por problemas de inestabilidad psicológica y emocional) permitió que el poder quedara en manos del presidente del Senado Nacional, Ítalo Lúder. Sin embargo, tanto la presidenta como Lúder firmaron en 1975 los cuatro decretos que legalizaban la participación militar para «aniquilar el accionar de las fuerzas subversivas» (Mero, 2014), primero en la provincia de Tucumán y luego en todo el territorio. Este experimento previo avaló la legitimidad de la Junta Militar. (Clarín, 1976).

1976. La oscuridad

De esta manera, destituido el gobierno de “Isabel”¹¹ Perón, las Fuerzas Armadas asumieron la conducción política del país, a través de una Junta de Comandantes conformada por Jorge Rafael Videla (Ejército), Emilio Massera (Marina) y Orlando Agosti (Fuerza Aérea). Videla fue el designado para la primera magistratura.

Según la historiadora francesa Marie-Monique Robin, para llevar a cabo la segunda fase del aniquilamiento subversivo, trajeron a asesores militares franceses que habían combatido en Argelia. Según lo relata el General Martín Balza, -ex combatiente veterano de Malvinas y ex jefe del ejército durante el gobierno de Carlos Menem-.

“los franceses aportaron a la Argentina una concepción nefasta y perversa, que literalmente envenenó al espíritu de los oficiales de mi generación: la del enemigo interior (...) el enemigo contra el cual debíamos batirnos era nuestro propio conciudadano”. (ROBIN, 2005: 269).

¹¹ Pseudónimo o apodo con el que también era conocida María Estela Martínez de Perón.

En un primer momento, los sectores empresariales apoyaron la nueva intervención militar. Tanto las Fuerzas Armadas como los actores sociales que acompañaron el golpe militar señalaban que el estancamiento crónico de la economía y la profunda inestabilidad del sistema político eran el resultado de la contraposición entre dos proyectos antagónicos. El primero de ellos era el sustentado por la burguesía agraria consolidada a partir del afianzamiento del modelo agroexportador en el siglo XIX y parte del XX. Según el diagnóstico de los nuevos gobernantes, esa burguesía habría proporcionado al país un período de florecimiento económico, social y político, en definitiva, la única verdadera fuente de riquezas en toda su historia.

Los historiadores John Lynch, Roberto Cortés Conde, Ezequiel Gallo, David Rock, Juan Carlos Torre y Liliana de Riz dedican un capítulo completo al llamado *Proceso de Reorganización Nacional*, nombre con el que la dictadura bautizó a su gobierno.

Desde 1976, se puso en práctica el plan económico de José A. Martínez de Hoz, destinado a producir un cambio drástico en la estructura económica. Los efectos sociales y políticos de las medidas adoptadas no se hicieron esperar. La falta de protección arancelaria en algunas áreas productivas provocó la quiebra de innumerables empresas expuestas a la competencia internacional, que transformaron a miles de trabajadores industriales en cuentapropistas. Como consecuencia, los dos sectores sociales en que se apoyaba en el Estado benefactor comenzaban a debilitarse.

Paralelamente, las entidades bancarias y financieras, alentadas desde el poder central, se multiplicaron. El sistema económico comenzó a girar en torno a estas instituciones, cuyo papel estaba sobredimensionado por el estímulo del Estado.

Se generó lo que se denominaría la “Patria financiera” que se sumaba a la “Patria contratista” y la “Patria ruralista”. Demasiadas patrias dentro de un mismo espacio.

En 1980 y 1981, cuando el sistema económico colapsó, una gran cantidad de pequeños ahorristas perdieron sus depósitos debido a la quiebra de importantes bancos. A esa altura, casi la totalidad de los sectores sociales que habían apoyado el Proceso comenzaban a mostrar signos de rechazo hacia el plan económico a través de sus organizaciones corporativas: a la crítica de la CARBAP (Confederación de Asociaciones Rurales de Buenos Aires y La Pampa) en 1979 se le sumó la de la UIA (Unión Industrial Argentina) que hacia 1981, censuró duramente el Proceso militar.

Por su parte, y a pesar de las persecuciones y de los encarcelamientos, los trabajadores lograron articular medidas de protesta al promediar la gestión de Martínez de Hoz, como el paro organizado por una de las centrales obreras.

El gobierno de Videla tuvo que sortear, entre otras dificultades, la amenaza de una inminente guerra con Chile por problemas limítrofes en el área del canal de Beagle y una sublevación militar encabezada por el general Luciano Benjamín Menéndez.

A pesar de ello, uno de los objetivos centrales de los militares continuaba siendo desarticular, acallar y eliminar a los sectores que protagonizaron el gran cuestionamiento social de los años setenta. Las Fuerzas Armadas se propusieron terminar con la amenaza que, según ellas, todavía representaban para el país las organizaciones de origen peronista y marxista. Como ya se mencionó, el accionar militar había comenzado en 1975, debido a una orden emanada del gobierno de "Isabel" Perón. En ese momento, se intensificó la lucha contra los grupos subversivos instalados en Tucumán que habían adoptado la forma de guerrilla rural.

En las ciudades, el tipo de acción predominante era diferente y exigía una mayor tarea de inteligencia para combatirla que fue heredada del aparato paraestatal y represivo creado por Perón: la Triple A. En ambos casos, el objetivo prioritario del Ejército, la Aeronáutica y la Marina fue terminar con los grupos armados, pero también remover aquellos sectores que, sin participar directamente en los grupos armados de izquierda, constituían su apoyo y fuentes de reclutamiento.

Las Juntas Militares llevaron a cabo una detallada planificación a nivel nacional de la represión de las organizaciones armadas. Se montaron centros de detención clandestinos y los denominados "grupos de tareas" procedieron al arresto de personas, en su gran mayoría jóvenes, sin recurrir a las vías judiciales.

Este fue el origen de los "desaparecidos": víctimas de la represión cuyo paradero o restos, en la mayoría de los casos, nunca fueron identificados. Los detenidos-desaparecidos no eran solamente aquellos miembros de las organizaciones armadas, sino que también eran simpatizantes de la denominada "guerrilla", activistas sociales o integrantes de las comisiones internas de fábricas. En definitiva, el peso de la represión estatal se hizo sentir sobre toda expresión de protesta o cualquier proyecto de una sociedad alternativa. Cabe destacar que los primeros casos de desaparecidos en forma ilegal por parte del Estado comenzaron en 1975 en las provincias de Córdoba y Tucumán. (Lynch, Cortés Conde, Gallo, Rock, Torre, De Riz, 2002: 287-299).

Los cambios en la política económica impuestos por el régimen militar, instaurado en 1976 en Argentina, que se verifican mediante la apertura de importaciones ligada a una fuerte y anunciada apreciación cambiaria, tuvieron graves consecuencias sobre la estructura productiva del país. El flujo de capitales especulativos creció en paralelo a la fuerte caída de la participación del sector industrial, principal generador de empleo, en el producto interno bruto (PIB). Esa modificación estructural, que con pequeñas variaciones se mantuvo por más de dos décadas, concluyó en la grave crisis de fines de 2001.

Sus consecuencias aparecen reflejadas en los indicadores sociales, es decir, en el ingreso y en su distribución, en los índices de desempleo y pobreza, en la caída de la inversión en infraestructura, educación y salud, en la calidad de la burocracia estatal y en la disminución del gasto en investigación y desarrollo. La oscuridad en la que ingresó Argentina a partir de la violencia (tanto política como económica) hizo descender a la Nación al peor de sus infiernos. Cuestiones como las masacres cotidianas desde comienzos de los setenta o la “bicicleta financiera” (término acuñado durante la Dictadura que significaba “pedalear” los pagos para dejar los fondos en depósitos con altísimos intereses) sumergieron a los argentinos a una extraña mezcla de desesperación y ceguera.

El gobierno de Isabel Perón cayó en manos de los militares con una deuda externa de 6.000 millones de dólares, y estos se lo entregaron a Alfonsín con casi 40.000. Un precio demasiado caro para la noche neoliberal que gobiernos siguientes continuaron incrementando. (*La Nación*, 1983).

1983. La Luz

En la Argentina democrática de Alfonsín, desde el punto de vista político, se destacaron la consolidación de las instituciones democráticas, el respeto por los derechos humanos y la defensa de la legalidad internacional sobre la base de los principios de las Naciones Unidas. La reconstrucción democrática desde fines de 1983 fue compleja y difícil, en función de las restricciones derivadas del debilitamiento de la estructura productiva, del peso de la deuda externa acumulada durante el gobierno militar y del mantenimiento de presiones sobre el poder civil hasta bien entrados los años noventa.

Pese a esos ásperos vaivenes, la sociedad acompañó la búsqueda de la verdad y la memoria, lo que generó un hecho inédito desde los Juicios de Núremberg¹²: el Juicio a las Juntas Militares. Ese duro tránsito sentó las bases de una sociedad más justa y reivindicativa, pero los tiempos de los ciudadanos siempre son otros. Con la llegada de la democracia, se creó por iniciativa de Raúl Alfonsín la CONADEP (la comisión que investigó la desaparición ilegal de personas durante la dictadura militar) quien no investigó ni a Perón ni a Isabel Perón ni a López Rega por las desapariciones y muertes ocurridas en su gobierno, como una manera de reconciliación entre el peronismo y la sociedad. Quedaba claro con la investigación realizada por la CONADEP que las desapariciones y muertes surgieron en forma ilegal recién a partir del 24 de marzo de 1976, justificando el accionar del Terrorismo de Estado implantado por Videla.

¹² Los llamados Juicios de Núremberg tuvieron lugar en 1945 y 1946, en Núremberg, Alemania. En esta ocasión, antiguos líderes Nazis, responsables por los crímenes cometidos durante el Holocausto, fueron acusados y juzgados por un Tribunal Militar Internacional.

A pesar de esas circunstancias, y de dos serias crisis económicas en 1989 y 2001, el sistema democrático pudo hacer frente a las debacles y respondió a las expectativas de restauración de la gobernabilidad del país. El poder del Estado fue afianzándose en los años que siguieron a la crisis económica de fines de 2001 y parte de 2002, ganando en firmeza para hacer frente a los desafíos de fortalecimiento institucional, de capacidad de gestión, de recuperación económica y de búsqueda de equidad social. Se puede concluir que sin las bases democráticas recuperadas en 1983, no existiría la solidez institucional de hoy. Ya no se entregarían más las garantías constitucionales como pago.

Desde la década de 1990, la pobreza y la indigencia acompañaron los ciclos económicos, disminuyendo durante los períodos de expansión económica y aumentando en los períodos recesivos. Es importante citar que la pobreza, luego de que las crisis pasan y se asientan nuevas bases, se vuelve estructural. Esta es explotada por políticas populistas que convierten a los más pobres en peones del clientelismo político, sostenido por planes sociales y subsidios a cambio de votos. Eso explica en gran medida por qué hay dirigentes en las provincias más carenciadas de la Argentina con más de 15 años de ejercicio ininterrumpidos en el poder. En los 33 años de democracia (1983-2016), 27 años fueron gobernados por el peronismo.

En la Argentina de los noventa, la bonanza social generada en la primera etapa de la convertibilidad (1991-1994) se interrumpió con la crisis del Tequila¹³ (1995-1996), volvió a mejorar con la recuperación económica posterior (1997-1998), para luego empeorar con la recesión producida por la seguidilla de crisis internacionales (Sudeste Asiático, Rusia, y la antesala del 2001, Brasil). Una prueba de las políticas neoliberales es la desocupación: el gobierno de Alfonsín que cayó por un golpe de Estado financiero, en parte propiciado por el futuro canciller de Menem, otra vez Domingo Cavallo, quien les dijo a los centros financieros lo que se vendría con el neoliberalismo vernáculo, lo que hizo implosionar a la Argentina en hiperinflación por la falta de crédito. Alfonsín dejó su Gobierno con una tasa real de desempleo menor al 8%. Durante el “Efecto Tequila”¹⁴ en los noventa, trepó al 18%, y con la crisis del 2001, al 25%.

¹³ Crisis económica que se generó en México, en 1994. Fue provocada por la falta de reservas internacionales, lo que causó la devaluación del peso mexicano durante los primeros días de la presidencia de Ernesto Zedillo.

¹⁴ Se denomina así a las repercusiones mundiales y sus consecuencias económicas que generó la crisis del tequila en México a nivel internacional.

La privatización en esta década, conjugada con la racionalización del Estado, conformaron una combinación negativa para el empleo en la Argentina. De esta manera, se provocó la primera ola masiva de desempleados, disimulada por los ingresos que estos recibieron en concepto de indemnización, retiros voluntarios, jubilaciones anticipadas, etc. Una buena parte de los afectados por estas políticas se volcaron a la informalidad y así surgieron en los principales centros urbanos remiserías¹⁵, quioscos, almacenes de barrio, etc., lo que dio lugar, entre 1989 y 1991, a la primera expansión significativa de lo que se conoce como Sector Informal Urbano (SIU).

La otra gran masa de desocupados, o segunda oleada, provino de la desindustrialización sistemática producida como consecuencia de la Convertibilidad. La relación uno a uno del peso con el dólar provocó una invasión de productos importados y la caída de las exportaciones con valor agregado. No poder exportar significó la pérdida del mercado externo; la explosión importadora generó gran pérdida del mercado interno. Así, las empresas locales comenzaron a ver como la política económica, que había prometido el ingreso al primer mundo, ahora llevaba al país a una serie de fenómenos que se comienzan a propagar, como la desocupación, la distribución del ingreso, la pobreza y la indigencia.

Puede ubicarse aquí -entre 1992 y 1994-, un segundo momento de crecimiento significativo del SIU, en el que todavía, los que perdían su trabajo percibían indemnizaciones cuyos valores les permitían iniciar alguna actividad informal con capital inicial propio y suficiente. Por otra parte, el sector formal aún podía solicitar a este sector informal en expansión, producto también de una ola de transnacionalización de las empresas locales en manos de monopolios españoles, brasileños, y americanos. Esta década estuvo marcada por fuertes transformaciones estructurales: apertura de la economía con régimen de cambio fijo, desregulación y privatizaciones, que impactaron negativamente en su estructura productiva, la distribución del ingreso y el mercado de trabajo. Ese cuadro se agudizó dramáticamente con la crisis del año 2001, en donde la previa implementación del “corralito” por Domingo Cavallo y el costoso “blindaje financiero”, provocaron una confiscación de los ahorros de la sociedad. (*Clarín*, 2001).

Servirá para evaluar la magnitud de esta política económica, como en la semana previa de la instalación del “corralito” se fugaron –literalmente– en *containers* por el aeropuerto de Ezeiza de Buenos Aires, cerca de 20.000 millones de dólares, a las casas matrices de distintas entidades bancarias. Los bancos se quedaron sin liquidez y ellos, a su vez, se quedaron con la liquidez de sus clientes. A diferencia del plan Bonex de 1991 (confiscación a cambio de un bono externo del Estado), aquí unos pocos confiscaron los

¹⁵ Servicio de transporte público usado en Argentina y Uruguay. Es un automóvil con conductor que se alquila para llevar pasajeros. La principal diferencia entre estos y los taxis es que los segundos tienen legalmente la posibilidad de ser parados en la vía pública por pasajeros ocasionales y su cantidad suele ser limitada por el Gobierno; en cambio, los remises se toman en la agencia o se piden por teléfono y, a su vez, pueden no tener un color especial ni un letrero que los identifique como tal.

ahorros de muchos. Esto empujó a la Argentina a una megadevaluación del 300%, lo que provocó la implosión de la economía real, con las consecuencias conocidas por todos. (*Clarín*, 2001).

La situación anteriormente descrita se prolongó hasta la crisis de la economía argentina en el 2001, con la que se presentaron grandes contracciones del PIB, que registró una caída del 4,4%, y prosiguió en el siguiente año llegando a alcanzar un descenso del 10,9%. Además, a fines de 2001, se produjo una brusca inflexión ascendente en la evolución de los precios: el IPC (Índice de Precios del Consumo) había registrado una deflación en ese año (1,5%), pero luego de la devaluación se observó un evidente aumento de los precios, después de una década de clara estabilidad. Por otra parte, el desempleo siguió elevándose hasta alcanzar niveles extremadamente altos, mientras la acusada disminución de las importaciones permitía la acumulación de superávit en el comercio de bienes.

La salida de la Convertibilidad tuvo efectos muy negativos derivados de la crisis, pero con el pasar de los años, esto comenzó a revertirse y se mostraron signos de recuperación y de crecimiento vertiginoso que se mantuvieron en los primeros años del gobierno de Néstor Kirchner a partir de 2003, quien sustentó su modelo económico en base al alto precio de los *commodities* como la soja, el trigo o el maíz, el superávit fiscal y la cancelación de la deuda de 9000 millones de dólares con el Fondo Monetario Internacional -FMI-. (*La Nación*, 2004).

2.2 La subordinación y el valor

Para entender la magnitud de lo que sucedió tanto durante el gobierno democrático del General Perón como durante la dictadura militar del General Videla, es fundamental comprender la lógica y el pragmatismo militar ante el combate de un enemigo bien identificado, -el poder militar se inicia como alternancia válida con el nefasto golpe de Estado de 1930 al gobierno radical de Hipólito Yrigoyen-. Se conoce ampliamente que las Fuerzas Armadas deben regirse por la relación de mando y obediencia, y en la confianza mutua entre superiores y subalternos. Asimismo, como los profesionales militares no cumplen con su deber social en forma aislada, sino como parte de una organización con espíritu de cuerpo, ocupan distintos roles y desempeñan distintas funciones. Existe siempre quien comanda y conduce la organización, y otros que cumplen las órdenes que el primero imparte para el cumplimiento de una misión.

El filósofo George Simmel sostiene acerca de la superioridad y la subordinación lo siguiente:

«la posición del subordinado con respecto a su superior es favorable si este último, a su vez, está subordinado a una autoridad todavía más alta en la que el primero encuentra apoyo». (Simmel, 1950: 235).

En referencia a las diferentes conceptualizaciones sobre la profesión militar, Samuel Phillips Huntington, profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Harvard, analista de la relación entre los poderes civil y militar, y autor de referencia ineludible en torno a la profesionalidad militar, constituye uno de los exponentes que abordan esta temática. Huntington (1985) planteó ya en los años cincuenta –y reafirmó en los ochenta– que las relaciones cívico-militares constituyen un aspecto de la política de seguridad nacional. La meta es reforzar la seguridad de las instituciones sociales, económicas y políticas de la Nación contra las amenazas que surgen de otros Estados. Además, sostiene que el “cuerpo de oficiales” es un cuerpo de profesionales. Pero, la profesión militar es muy especial; con sus particularidades, constituye una “vocación superior” en el servicio de la sociedad. El concepto de profesionalismo militar tiene tres componentes (Huntington, 1985):

1. Maestría.
2. Responsabilidad.
3. Corporativismo.

La “maestría”, entendida como habilidad del oficial, común a todos y que los distingue de los civiles en la sociedad, es la administración de la violencia. La función de una fuerza militar es el combate armado exitoso, y su maestría se logra solamente por medio de una prolongada educación y experiencia. Los aspectos prácticos y académicos de una profesión, para Huntington, se mantienen a través de periódicos, conferencias y de la circulación de personal entre la práctica y la enseñanza.

La “responsabilidad” de la profesión militar es de tipo social, ya que los fines de su accionar deben estar socialmente aprobados. El carácter esencial y general de su servicio y el monopolio que ejerce sobre su habilidad le imponen al profesional la responsabilidad de cumplir el servicio cuando la sociedad se lo exige.

El último aspecto, el “corporativismo”, tiene que ver con que el derecho legal a practicar la profesión está limitado a miembros de un cuerpo cuidadosamente definido. Además, hay que tener en cuenta que es una profesión que detenta diferentes niveles de idoneidad y con jerarquía de rangos. Los miembros de esta profesión comparten un sentido de unidad orgánica y de conciencia de sí mismos como grupo distinto de los legos.

Dentro de la profesión militar, según expresa Huntington, hay especialistas en la administración de la violencia en el mar, la tierra y el aire. Un especialista militar es un oficial esencialmente experto en dirigir la aplicación de la violencia bajo determinadas condiciones prescriptas. Cuanto más grandes y más complejas son las organizaciones de violencia que un oficial es capaz de dirigir y cuanto más grande es el número de situaciones y condiciones en las cuales puede ser empleado, mayor es su competencia profesional.

La habilidad del oficial es una habilidad intelectual extraordinariamente compleja que requiere de un exigente estudio, dedicación y entrenamiento. Demanda un alto trasfondo de cultura general y conocimiento de tendencias y desarrollos históricos, de técnicas de organización y dirección de las Fuerzas Armadas. Además, el conocimiento militar tiene fronteras que lindan con otros campos del saber, como las ciencias naturales, las ciencias sociales, y una profunda comprensión de las motivaciones, actitudes y comportamiento humano.

Como menciona Huntington (1985: 29), el comportamiento del oficial dentro de la estructura militar está gobernado por una compleja red de regulaciones, costumbres y tradiciones. A propósito del surgimiento de la profesión militar en la sociedad occidental, este autor expresa que el arte de combatir es un viejo logro de la humanidad, la profesión militar, sin embargo, es una creación reciente de la sociedad moderna. Históricamente, el profesionalismo ha sido una característica distintiva de la cultura occidental. La profesión militar, fue producto del siglo XIX.

Asimismo, Huntington establece como fecha que, a su criterio, marcó el origen de la profesión militar, al 6 de agosto de 1808. Ese día, el Gobierno prusiano emitió su decreto sobre la designación de oficiales que planteaba el patrón básico del profesionalismo con claridad indudable:

El único título para la comisión de un oficial será, en tiempos de paz, la educación y el conocimiento profesional; en tiempos de guerra, el valor distinguido y la percepción. En consecuencia, todos los individuos de toda la nación que posean estas cualidades son candidatos aceptables para los puestos militares más altos [...]
(Huntington, 1985: 41).

Desde el punto de vista histórico, la emergencia objetiva de una ciencia de la guerra y de instituciones profesionales consagradas a dicha ciencia surgió con la formulación de Carl von Clausewitz en 1831. Es allí el momento en el que, para Huntington, surgieron los fundamentos teóricos de la profesión militar. Asimismo, desde oriente llegaron las enseñanzas de Sun Tzu, las que fueron absorbidas por el pensamiento militar occidental.

El elemento básico en la teoría de Clausewitz es su noción de la naturaleza dual de la guerra y el papel del soldado, ya que la misma es simultáneamente una ciencia autónoma con su propio método y metas y, al mismo tiempo, está subordinada, ya que sus fines vienen estipulados por otros, por el afuera. Este concepto de guerra es verdaderamente profesional, ya que abarca los aspectos que hacen a una profesión: la delimitación

tación de un tema único independiente de otros pensamientos y actividades humanas y el reconocimiento de los límites de este tema dentro del marco total de la actividad y los fines humanos.

Para Clausewitz (2005), el soldado debe estar siempre subordinado al control civil, ya que la guerra «es seguro que posee su propia gramática, pero no su propia lógica». Es decir, el soldado tiene que estar siempre subordinado al estadista, ya que es la única posición posible. Al formular la primera fundamentación teórica de la profesión militar, Clausewitz también contribuyó a la primera justificación teórica del control civil. Además, al definir la guerra como la continuación de la política, la subordina “de hecho” a ésta, y otorga un fundamento técnico-militar de la subordinación militar a la autoridad política.

Si se retoman las ideas hasta aquí expuestas, podría decirse que, para Huntington, la vocación militar es una profesión porque ha acumulado experiencias que configuran un cuerpo de conocimiento profesional con una ética básicamente corporativista en espíritu. Ya a mediados del siglo pasado, el citado autor se refería al militar como conservador en estrategia, pero mentalmente abierto y progresista respecto de las nuevas armas y de las nuevas formas tácticas.

Realiza también una investigación empírica para analizar las características principales de la profesión militar en los Estados Unidos y desarrolla cinco hipótesis centrales en relación a la transformación de los ejércitos durante la primera mitad del siglo XX:

- a - un cambio en la autoridad organizativa;
- b - una disminución de la diferencia de capacidad técnica entre las élites civiles y militares;
- c - un cambio en el reclutamiento de los oficiales;
- d - una modificación en la importancia de las pautas de carrera;
- e - una tendencia hacia el adoctrinamiento político de los oficiales.

Así, en relación a la primera hipótesis, afirma que se ha producido un cambio en la autoridad organizativa y en la disciplina de la institución militar, un giro desde la dominación autoritaria a una mayor confianza en la manipulación, la persuasión y el consenso de grupo. Este cambio se ha producido, en opinión del autor, precisamente porque la institución militar no es un departamento estanco, sino un reflejo de la estructura social civil. La transformación de la autoridad militar comienza con anterioridad a la Primera Guerra Mundial, pero empieza a llevarse a la práctica durante la Segunda Guerra Mundial, y refleja los cambios en el conjunto de la sociedad.

Con la industrialización, aumentó la demanda popular de igualdad de trato y, a medida que mejoró el nivel de vida, disminuyó la tolerancia hacia algunas características propias de la vida militar tradicional. Estas cinco tendencias manifestaban lo que Morris Janowitz (1967) denominó como «formas de *civilización*¹⁶ de las Fuerzas Armadas», esto es, la incorporación de lógicas y prácticas del mundo civil en el ámbito castrense.

Por otro lado, la tercera y la cuarta hipótesis tienen que ver con el reclutamiento y con el desempeño de los oficiales. El reclutamiento ha cambiado desde principios de siglo pasado, ya que se ha transitado desde una composición más elitista, que se concentra en una estrecha base social, hacia una más amplia y representativa del conjunto de la población. A fines de los años sesenta, Janowitz vislumbraba una tendencia entre los militares a creer en una carrera convencional que debería desarrollarse dentro del marco de las instituciones existentes.

La quinta de las hipótesis plantea la tendencia hacia un adoctrinamiento político mayor entre los oficiales. En opinión de Morris Janowitz, el crecimiento de la institución militar hasta llegar a convertirse en una inmensa empresa de gestión, con responsabilidades políticas cada vez mayores, ha producido una distorsión del concepto que de sí mismos han tenido tradicionalmente los militares: la profesión, especialmente dentro de su liderazgo estratégico, ha desarrollado un carácter político más explícito.

Una vez que la autoridad ha dejado de ejercerse desde el dominio, el oficial profesional, no solo en las graduaciones más altas, sino también a nivel táctico, se siente más obligado a encontrar una respuesta a la pregunta de por qué lucha. Las tradicionales respuestas del dogma patriótico y la autoridad clásica son insuficientes y por ello se ha desarrollado un profundo interés por una ideología y una racionalización de los objetivos. (Janowitz, 1967: 27).

Se podría decir que, mientras que para Morris Janowitz, el militar de carrera como oficial profesional vio la necesidad de tener mayor interacción con la sociedad civil, Samuel P. Huntington, si bien coincide en una aproximación entre ambas esferas, no visualizó enfáticamente una necesaria y viable interrelación entre el *ethos* conservador del cuerpo del oficial y la sociedad civil. Inclusive, Huntington imaginó una diferencia entre las esferas civiles y militares, que reduce la educación de las Fuerzas Armadas al conocimiento específicamente tecnológico-militar.

Paradójicamente, ese modelo “compartimentado”, llevado a sus últimas consecuencias, conducía a los civiles a una absoluta ignorancia de la temática castrense y dejaba abiertas las puertas a la autonomía militar. En contraposición, Janowitz primero y Charles Moskos, D. Segal y J. Williams (2000) más adelante plantearon un equilibrio más

¹⁶ Término acuñado por Morris Janowitz para evitar el posible sentido peyorativo de *civilizar*.

estable. En lugar de limitar la educación a materias técnicas impartidas en institutos endógenos y en sistemas cerrados, proponían una educación profesional amplia, interactiva con sectores civiles que garantizaba, además, la formación paralela en valores propios de la sociedad civil en su conjunto y la integración social del profesional militar.

A propósito, es justamente Charles Moskos (1985) quien estudia los modelos de organización militar y el debate en torno a la primacía de los valores que sostienen la Fuerzas Armadas en relación a la sociedad o a la existencia de una diferencia entre los valores militares y la misma sociedad. Para Moskos, el debate sobre la convergencia o divergencia entre la estructura civil y militar está lejos de agotarse. La coincidencia entre ambas estructuras es definida como la tendencia hacia la “civilización” de los militares, mientras que la discrepancia es la tendencia a la militarización y el fortalecimiento de los valores militares tradicionales.

En términos generales, Moskos (1985), en relación a los modelos de Fuerzas Armadas, describe dos organizaciones militares típicas: la primera, con instituciones militares excesivamente superpuestas a la sociedad civil, es decir, una convergencia total; la segunda, caracterizada como aislada, totalmente divergente de la sociedad.

Aunque Moskos sostiene que el modelo hacia la convergencia es el predominante en las Fuerzas Armadas estadounidenses, tal superposición podría implicar que los militares que lleven a cabo funciones no estrictamente militares y que operen de acuerdo a parámetros y estándares de la sociedad civil pudieran actuar en forma más autónoma, al no necesitar a los civiles, obstaculizando el control civil. En cambio, una institución militar altamente especializada en sus funciones profesionales depende del apoyo de la sociedad para subsistir, lo que facilita el control civil sobre sus miembros.

Para solucionar la tensión entre los modelos institucional y ocupacional, Moskos describe un tercer modelo, el plural. Una organización militar del tipo plural comprende elementos organizativos institucionales y ocupacionales y será simultáneamente convergente y divergente respecto de la sociedad civil. Pero el modelo plural no supone una fusión de los modelos anteriores, sino más bien, una segmentación de estas tendencias. Moskos sostiene al respecto:

«la novedad de la nueva organización militar está, sin embargo, en que esos desarrollos hacia la segmentación caracterizarán, paulatinamente, la organización intramilitar e intermilitar» (1985:150).

Por lo tanto, si bien en los sectores institucionales se continuarán afirmando los ideales de la mística de las fuerzas armadas, las características ocupacionales de la organización militar se expandirán a las funciones relacionadas con las actividades de alto nivel

técnico (el manejo de material electrónico, radares, computadoras, etc.), la logística, el transporte, la asistencia médica, la educación (la exigencia de grados académicos civiles para el dictado de clases en academias militares), y la administración de los recursos económicos de la organización. Sin un plan previo establecido, no hay acción militar válida y certera.

Es fundamental para comprender el orden militar, el análisis que realizó el historiador Tulio Halperín Donghi acerca de la influencia de la Doctrina de Seguridad Nacional en Latinoamérica como política del estado americano frente a la Guerra Fría que llevaba a cabo contra la Unión Soviética:

Ahora la Doctrina de la Seguridad Nacional, versión militar de la seguridad y desarrollo, hacía del ejército el protagonista de la vida nacional, al ponerlo al frente de una empresa que unificaba la guerra convencional y la política convencional y a la vez las elevaba a un plano más alto, al poner a ambas al servicio de una heroica militancia en el conflicto mundial, del que esa doctrina ofrecía una imagen decididamente apocalíptica, y cuya presencia decisiva proclamaba descubrir detrás de los tan numerosos y a primera vista tan heterogéneos que desgarraban a Latinoamérica.

Sin duda, en la determinación de los contenidos específicos de esa doctrina no sólo influía decisivamente la circunstancia latinoamericana, sino también el ejemplo de otros ejércitos en que los latinoamericanos habían buscado modelos en el pasado, y en particular del francés, que a lo largo de su infructuosa resistencia a los movimientos nacionales de Indochina y Argelia había elaborado rebuscadas justificaciones ideológicas para su acción y luego para su derrota, a la vez que una compleja casuística destinada a darle orientación moral frente a las nuevas tareas que ese inédito tipo de lucha le imponía (...)

Pero si los contenidos concretos de la Doctrina de Seguridad Nacional, y más aún en el complejo de pasiones y sentimientos que encontraban expresión en ella, el ejemplo que venía del norte pesaba menos de lo esperable, la nueva intimidad entre las fuerzas armadas latinoamericanas y las de la potencia hegemónica fue con todo decisiva para acelerar la transición entre una concepción de las tareas militares que había guiado durante décadas a los ejércitos latinoamericanos y otra que, a la vez que le fijaba funciones nuevas y más vastas, les imponía modos de conducta que en el pasado hubiesen parecido incompatibles con la dignidad del oficial; así, si no puede afirmarse más allá de toda duda que los cursos de perfeccionamiento ofrecidos por distintas agencias de inteligencia norteamericanas hayan incluido clases teórico - prácticas en el arte de la tortura, tal como alegaban frecuentemente sus críticos (los defensores de esos cursos sostenían, como es sabido, que uno de sus

objetivos era ofrecer alternativas al uso indiscriminado de la tortura, y en todo caso la conclusión de que el empleo de ésta era en Latinoamérica una innovación importada del norte, era insostenible), la transformación en legítimo tema de discusión de lo que había sido hasta entonces un secreto nunca confesado era suficiente para facilitar la inclusión de la tortura y otros modos de ejercicio del terror contra poblaciones civiles entre las tareas exigibles de los integrantes del cuerpo de oficiales, aunque las justificaciones ideológicas y morales para semejantes actividades se buscasen en fuentes menos exóticas que las norteamericanas. (Halperín Donghi, 1998: 518-543).

La “Teoría de los Dos Demonios” aparece en los discursos militares, es parte de la esencia de la “Doctrina de la Seguridad Nacional”. Ésta plantea la existencia de una guerra permanente que se desarrolla en el seno de la sociedad, que enfrenta por un lado a las fuerzas “infiltradas” impulsadas por el marxismo internacional, y por otro a las Fuerzas Armadas, como representantes del “ser nacional”. En esta concepción la guerra es infinita y permanente; en ella la derrota del marxismo doméstico es un objetivo deseado pero nunca una situación estable. Hay que aceptar que los enemigos internos “permanecen agazapados” esperando “arteramente” la oportunidad de contraatacar. Si bien los militares no habían podido realizar la “revolución conservadora” que prometieron, su accionar luego de siete años en el poder imprimió huellas profundas y aún contradictorias en el tejido social y el sistema político.

Por un lado, la violencia extralegal de los aparatos estatales en crisis había logrado reducir al mínimo la capacidad de movilización y protesta social existente antes de la implantación del régimen autoritario. En ese sentido, el Proceso actuó como un severo “disciplinador social” e hizo lo que la sociedad reclamaba.

En segundo término, se cerró en Argentina un ciclo en el que los sectores sociales dominantes propiciaban la intervención de los militares en la vida política. Cuando las instituciones democráticas funcionaban libremente, los golpes militares habían constituido la vía privilegiada por la cual los sectores dominantes podían acrecentar su influencia sobre el Estado, una vez perdida su preeminencia a través de las urnas. Históricamente, estos sectores y los militares en el poder habían coincidido en ideas generales acerca de lo que la sociedad debería ser.

Pero, una vez más en el Gobierno, los militares se veían en la imposibilidad práctica de poder responder a todas las demandas de aquellos sectores, sumamente conflictivas entre sí, lo que se tradujo en poco tiempo en situaciones de ingobernabilidad. El Proceso no constituyó una excepción.

Fue el episodio más grave de destrucción del Estado. De allí en más, los empresarios, ni la sociedad en su conjunto apoyarían ninguna otra iniciativa militar para tomar el poder. A la hora de entender la estabilidad democrática desde 1983, este sería un dato insoslayable. Se cerró definitivamente en el país la alternativa militar en la política. El estado de sitio daba paso al estado de derecho.

2.3 La democracia y la esperanza

Desde 1983, se abriría la experiencia democrática más duradera de la historia argentina. Varios factores han incidido en el fortalecimiento del modelo de respeto a las instituciones y el cierre de la etapa de inestabilidad, más que política, del derecho.

Por un lado, estaba presente la catastrófica experiencia del gobierno militar que incluyó miles de desaparecidos, una guerra perdida, una crisis económica imparable y el aparato productivo del país devastado. Por otro, la toma de conciencia por parte de la ciudadanía de los valores de la democracia y los peligros de las dictaduras.

Un hito en este proceso fue el impacto que causó en la población la difusión de los detalles de la represión política en los años del Proceso a través de los Juicios a las Juntas Militares y las investigaciones llevadas a cabo para conocer la magnitud real de la represión. Alfonsín supo que esa era la deuda moral del Estado con la ciudadanía y fue a fondo con ello, con todas las repercusiones, tanto internas como externas, que esa decisión conllevaba.

Al mismo tiempo, la sociedad argentina de fines de 1982 y principios de 1983 vería nacer un tipo de movilización social y política relativamente diferente a la de un decenio atrás. Mientras que a principios de los setenta se buscaba un orden social alternativo al existente, en los ochenta la democracia, la libertad y la memoria constituían las consignas centrales, y las fuerzas políticas no incluían en sus proyectos cambios radicales en las relaciones sociales.

Paralelamente, también el resto del Cono Sur asistió al agotamiento de las dictaduras militares que ensombrecieron la década del setenta. La ola democratizadora se produjo como resultado de diferentes procesos de transición política. En el caso argentino, el retiro de los militares de la esfera política fue total y sin condiciones.

No fue este el caso de otros países de la región, como por ejemplo Brasil, en el que la transición se produjo en forma menos abrupta, a través de Gobiernos cívico-militares como los encabezados por Tancredo Neves y José Sarney. En Chile, la dictadura de Augusto Pinochet condicionó la democracia que la sucedió a través de una Constitución que no solamente garantizaba el control del Ejército por parte del dictador saliente, sino

que también reservaba un espacio a las Fuerzas Armadas en el ejercicio del poder político, por medio de diversos mecanismos.

Por otra parte, en Uruguay, los militares propusieron una Constitución que fue rechazada en las urnas, hecho que dio pie a la convocatoria a elecciones en 1985. En el caso de Paraguay, el dictador Alfredo Stroessner fue derrocado por miembros de su partido, en un proceso que permitió el establecimiento de una democracia débil que no implicó un retiro efectivo de los militares de la política. Esta ola democratizadora en Sudamérica fue apoyada también por los Estados Unidos, que dejó de confiar en los gobiernos militares luego de experiencias desmesuradas como la de Malvinas.

Los intentos de integración económica en los años ochenta y noventa funcionarían también como un factor de estabilización de las formas democráticas de Gobierno. Entre las normas que regirían el nacimiento del Mercado Común del Sur (Mercosur), planteado en 1987 y operacionalmente en funcionamiento desde 1991, se estableció una cláusula que contempla la expulsión de esta unión aduanera de aquellos países que rompan con sus instituciones democráticas.

En las elecciones del 30 de octubre de 1983, la fórmula de la UCR (Unión Cívica Radical), Raúl Alfonsín - Víctor Martínez, se impuso por casi el 52% de los votos sobre la fórmula justicialista conformada por Ítalo Lúder - Deolindo Bittel, que obtuvo casi el 40%. De esta manera, se interrumpió una tradición de cuatro décadas de supremacía electoral peronista. Mientras el voto justicialista provenía todavía de la golpeada clase obrera industrial de los grandes centros urbanos y las provincias más pobres, la UCR obtenía el apoyo masivo de las clases medias, las mujeres, la juventud e incluso de los obreros de algunos bastiones industriales.

El recuerdo de la última gestión peronista jugó un papel importante en este triunfo. La necesidad social de terminar con la violencia y la impunidad inclinó la balanza a favor del candidato ganador. Alfonsín planteaba abiertamente una revisión de la represión pasada, mientras que el peronismo hablaba de amnistía general como pacificador de la sociedad. Triunfó la memoria como contrapartida al olvido.

La atmósfera de entusiasmo que rodeó el retorno de la democracia y de quienes la representaban en el Gobierno contribuyó a darle al mandato de Alfonsín una libertad considerable en sus inicios, pese a la dura carga heredada del gobierno militar. Fieles a sus principios, los radicales supusieron que el libre funcionamiento de las instituciones democráticas podía solucionar los conflictos entre el Estado y los principales sectores sociales. De tal forma, todo su accionar estuvo determinado por un fuerte ideario contrario a la influencia de las corporaciones en las democracias modernas. La idea de Raúl Alfonsín era la de una democracia parlamentaria, al estilo europeo.

El principal conflicto que el nuevo Gobierno debió enfrentar en el primer tramo de su mandato tuvo como protagonista a la dirigencia gremial. Esta, organizada a través de las dos centrales obreras, recurrió a su política tradicional de impugnar iniciativas estatales contrarias a sus intereses. De esta manera, enfrentó los proyectos económicos del Gobierno y el intento radical de sancionar una legislación destinada a democratizar los sindicatos, la denominada Ley Mucci¹⁷.

El fracaso del proyecto motivó la realización de elecciones sindicales sin el control deseado por las autoridades estatales. Si bien los resultados del proceso indicaron una pérdida de la influencia de las 62 organizaciones, lideradas por el dirigente metalúrgico Lorenzo Miguel, el fracaso del plan permitió constatar que el movimiento obrero seguía siendo firmemente justicialista. En cambio, el partido gobernante, el Radicalismo, era fuerte entre los jóvenes estudiantes universitarios a través de la agrupación Franja Morada. Con Raúl Alfonsín, apareció una renovación en los cuadros políticos a los que se incorporaron jóvenes pertenecientes al grupo denominado La Coordinadora (Junta Coordinadora Nacional¹⁸): en libertad se podía nuevamente ideologizar sin temor a pensar distinto.

Pero los reclamos obreros se asentaban sobre la catastrófica situación económica legada por el régimen militar. La destrucción del aparato productivo, la desocupación, la caída de los ingresos del sector asalariado, la vertiginosa reducción de las reservas internas, la quiebra de algunas ramas de las empresas privadas y el gigantesco endeudamiento eran solamente algunos de los rasgos más oscuros de la grave situación económica en 1983. La CGT –la central sindical– se hizo eco de ese caos y lo amplificó con huelgas generales que el gobierno de Alfonsín no podía contener.

En otro ámbito de la justicia y el derecho, el gobierno radical desplegó una política esclarecedora respecto de la cuestión de los desaparecidos y de los militares involucrados en la represión. De este modo, se creó la CONADEP.

Presidida por el prestigioso escritor Ernesto Sábato, era una organización destinada a investigar los crímenes ocurridos durante el Proceso de Reorganización Nacional.

La Comisión fue conformada por personalidades reconocidas y respetadas que provenían de distintos ámbitos del conocimiento. Con la finalidad de investigar estos crímenes, el presidente Raúl Alfonsín decretó el juzgamiento de las Juntas Militares y las organizaciones guerrilleras a solo cinco días de su asunción. El escritor y físico progresista Ernesto Sábato fue elegido presidente de la Comisión por el resto de sus miembros.

¹⁷ El proyecto de ley, si bien mantenía los sindicatos únicos por rama, proponía la participación en la conducción gremial de las minorías que obtuvieran el 25% de los votos, limitaba las presidencias, imposibilitaba la reelección inmediata y obligaba a elecciones por medio del voto obligatorio y secreto de los afiliados, entre otras reformas al sistema vigente.

¹⁸ Grupo interno de la Unión Cívica Radical de la Argentina, fundado en 1968 y finalizado formalmente en el año 1982 bajo la conducción de Luis "Changuí" Cáceres, antes del comienzo del gobierno del Dr. Raúl Alfonsín.

Ellos fueron:

- Ricardo Colombres, abogado y ex rector de la Universidad de Buenos Aires.
- René Favaloro, médico y creador del baipás coronario. Renunció en desacuerdo a que la comisión no estuviese facultada a investigar los crímenes de la Triple A.
- Hilario Fernández Long, maestro e ingeniero. Decano de la Facultad de Ingeniería y posteriormente rector de la UBA.
- Carlos T. Gattinoni, pastor evangélico de la Iglesia Metodista Argentina, involucrado en movimientos de derechos humanos.
- Gregorio Klimovsky, matemático y filósofo, considerado uno de los mayores especialistas en epistemología.
- Marshall T. Meyer, rabino estadounidense, ciudadano argentino y fundador del Seminario Rabínico Latinoamericano, activo militante de los derechos humanos y fundador del Movimiento Judío por los Derechos Humanos.
- Jaime de Nevares, monseñor y activo defensor de los derechos humanos y del estado de derecho.
- Eduardo Rabossi, filósofo radical y activo militante de los derechos humanos.
- Magdalena Ruiz Guiñazú, periodista.
- Santiago Marcelino López, diputado radical en representación del Congreso.
- Hugo Diógenes Piucill, diputado radical en representación del Congreso.
- Horacio Hugo Huarte, diputado radical en representación del Congreso.

Y también contaba con la presencia de Graciela Fernández Meijide como secretaria de la Comisión entre otros. Fdez. Meijide es una activista de derechos humanos y política argentina. Cobró prominencia como activista durante el Terrorismo de Estado del autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», cuando su hijo, estudiante de 17 años, desapareció en una operación gubernamental clandestina. A continuación, transcribimos el texto original del prólogo de Sábato en el Informe *Nunca Más* de la CONADEP:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. Así aconteció en Italia, que durante largos años debió sufrir la despiadada acción de las formaciones fascistas, de las Brigadas Ro-

jas y de grupos similares. Pero esa nación no abandonó en ningún momento los principios del derecho para combatirlo, y lo hizo con absoluta eficacia, mediante los tribunales ordinarios, ofreciendo a los acusados todas las garantías de la defensa en juicio; y en ocasión del secuestro de Aldo Moro, cuando un miembro de los servicios de seguridad le propuso al General Della Chiesa torturar a un detenido que parecía saber mucho, le respondió con palabras memorables: «Italia puede permitirse perder a Aldo Moro. No, en cambio, implantar la tortura».

No fue de esta manera en nuestro país: a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.

Nuestra Comisión no fue instituida para juzgar, pues para eso están los jueces constitucionales, sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional. Pero, después de haber recibido varios miles de declaraciones y testimonios, de haber verificado o determinado la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención y de acumular más de cincuenta mil páginas documentales, tenemos la certidumbre de que la dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje.

Y, si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va mucho más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimientos y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos.

Son muchísimos los pronunciamientos sobre los sagrados derechos de la persona a través de la historia y, en nuestro tiempo, desde los que consagró la Revolución Francesa hasta los estipulados en las Cartas Universales de Derechos Humanos y en las grandes encíclicas de este siglo. Todas las naciones civilizadas, incluyendo la nuestra propia, estatuyeron en sus constituciones garantías que jamás pueden suspenderse, ni aun en los más catastróficos estados de emergencia: el derecho a la vida, el derecho a la integridad personal, el derecho a proceso; el derecho a no sufrir condiciones inhumanas de detención, negación de la justicia o ejecución sumaria.

De la enorme documentación recogida por nosotros se infiere que los derechos humanos fueron violados en forma orgánica y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas. Y no violados de manera esporádica sino sistemática, de manera siempre la misma, con similares secuestros e idénticos tormentos en toda la extensión del territorio. ¿Cómo no atribuirlo a una metodología del terror planificada por los altos mandos? ¿Cómo podrían haber sido cometidos por perversos que actuaban por su sola cuenta bajo un régimen rigurosamente militar, con todos los poderes y medios de información que esto supone? ¿Cómo puede hablarse de «excesos individuales»? De nuestra información surge que esta tecnología del infierno fue llevada a cabo por sádicos pero regimentados ejecutores.

Si nuestras inferencias no bastaran, ahí están las palabras de despedida pronunciadas en la Junta Interamericana de Defensa por el jefe de la delegación argentina, General Santiago Omar Riveros, el 24 de enero de 1980: «Hicimos la guerra con la doctrina en la mano, con las órdenes escritas de los Comandos Superiores». Así, cuando ante el clamor universal por los horrores perpetrados, miembros de la Junta Militar deploraban los «excesos de la represión, inevitables en una guerra sucia», revelaban una hipócrita tentativa de descargar sobre subalternos independientes los espantos planificados.

Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización, a veces en los lugares de trabajo de los señalados, otras en plena calle y a la luz del día, mediante procedimientos ostensibles de las fuerzas de seguridad que ordenaban «zona libre» a las comisarías correspondientes. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto de comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: «Abandonad toda esperanza, los que entráis».

De este modo, en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra - ¡triste privilegio argentino! - que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo.

Arrebatados por la fuerza, dejaron de tener presencia civil. ¿Quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Por qué? ¿Dónde estaban? No se tenía respuesta precisa a estos interrogantes: las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los habeas corpus sólo

tenían por contestación el silencio. En torno de ellos crecía un ominoso silencio. Nunca un secuestrador arrestado, jamás un lugar de detención clandestino individualizado, nunca la noticia de una sanción a los culpables de los delitos.

Así transcurrían días, semanas, meses, años de incertidumbres y dolor de padres, madres e hijos, todos pendientes de rumores, debatiéndose entre desesperadas expectativas, de gestiones innumerables e inútiles, de ruegos a influyentes, a oficiales de alguna fuerza armada que alguien les recomendaba, a obispos y capellanes, a comisarios. La respuesta era siempre negativa.

En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: «Por algo será», se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido. Sentimientos sin embargo vacilantes, porque se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel abismo sin fondo sin ser culpable de nada; porque la lucha contra los «subversivos», con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada, porque el epíteto de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible.

En el delirio semántico, encabezado por calificaciones como «marxismo-leninismo», «apátridas», «materialistas y ateos», «enemigos de los valores occidentales y cristianos», todo era posible: desde gente que propiciaba una revolución social hasta adolescentes sensibles que iban a villas-miseria para ayudar a sus moradores. Todos caían en la redada: dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salarios, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos y sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado las enseñanzas de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos, y amigos de esos amigos, gente que había sido denunciada por venganza personal y por secuestrados bajo tortura. Todos, en su mayoría inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque éstos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores.

Desde el momento del secuestro, la víctima perdía todos los derechos; privada de toda comunicación con el mundo exterior, confinada en lugares desconocidos, sometida a suplicios infernales, ignorante de su destino mediato o inmediato, susceptible de ser arrojada al río o al mar, con bloques de cemento en sus pies, o reducida

a cenizas; seres que sin embargo no eran cosas, sino que conservaban atributos de la criatura humana: la sensibilidad para el tormento, la memoria de su madre o de su hijo o de su mujer, la infinita vergüenza por la violación en público; seres no sólo poseídos por esa infinita angustia y ese supremo pavor, sino, y quizás por eso mismo, guardando en algún rincón de su alma alguna descabellada esperanza.

De estos desamparados, muchos de ellos apenas adolescentes, de estos abandonados por el mundo hemos podido constatar cerca de nueve mil. Pero tenemos todas las razones para suponer una cifra más alta, porque muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aun vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal.

Con tristeza, con dolor hemos cumplido la misión que nos encomendó en su momento el Presidente Constitucional de la República. Esa labor fue muy ardua, porque debimos recomponer un tenebrosos rompecabezas, después de muchos años de producidos los hechos, cuando se han borrado liberadamente todos los rastros, se ha quemado toda documentación y hasta se han demolido edificios. Hemos tenido que basarnos, pues, en las denuncias de los familiares, en las declaraciones de aquellos que pudieron salir del infierno y aun en los testimonios de represores que por oscuras motivaciones se acercaron a nosotros para decir lo que sabían.

En el curso de nuestras indagaciones fuimos insultados y amenazados por los que cometieron los crímenes, quienes lejos de arrepentirse, vuelven a repetir las consabidas razones de «la guerra sucia», de la salvación de la patria y de sus valores occidentales y cristianos, valores que precisamente fueron arrastrados por ellos entre los muros sangrientos de los antros de represión. Y nos acusan de no propiciar la reconciliación nacional, de activar los odios y resentimientos, de impedir el olvido.

Pero no es así: no estamos movidos por el resentimiento ni por el espíritu de venganza; sólo pedimos la verdad y la justicia, tal como por otra parte las han pedido las iglesias de distintas confesiones, entendiendo que no podrá haber reconciliación sino después del arrepentimiento de los culpables y de una justicia que se fundamente en la verdad. Porque, si no, debería echarse por tierra la trascendente misión que el poder judicial tiene en toda comunidad civilizada. Verdad y justicia, por otra parte, que permitirán vivir con honor a los hombres de las fuerzas armadas que son inocentes y que, de no procederse así, correrían el riesgo de ser ensuciados por una incriminación global e injusta. Verdad y justicia que permitirán a esas fuerzas considerarse como auténticas herederas de aquellos ejércitos que, con tanta heroicidad como pobreza, llevaron la libertad a medio continente.

Se nos ha acusado, en fin, de denunciar sólo una parte de los hechos sangrientos que sufrió nuestra nación en los últimos tiempos, silenciando los que cometió el terrorismo que precedió a marzo de 1976, y hasta, de alguna manera, hacer de ellos una tortuosa exaltación. Por el contrario, nuestra Comisión ha repudiado siempre aquel terror, y lo repetimos una vez más en estas mismas páginas. Nuestra misión no era la de investigar sus crímenes sino estrictamente la suerte corrida por los desaparecidos, cualesquiera que fueran, proviniesen de uno o de otro lado de la violencia.

Los familiares de las víctimas del terrorismo anterior no lo hicieron, seguramente, porque ese terror produjo muertes, no desaparecidos. Por lo demás el pueblo argentino ha podido escuchar y ver cantidad de programas televisivos, y leer infinidad de artículos en diarios y revistas, además de un libro entero publicado por el gobierno militar, que enumeraron, describieron y condenaron minuciosamente los hechos de aquel terrorismo.

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el periodo que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.

ERNESTO SÁBATO. Setiembre de 1984.

Con relación a la responsabilidad de las Fuerzas Armadas, la solución planeada intentaba ejercer justicia sobre algunos hombres de la institución militar acusados de violaciones de los derechos humanos. Primero, se sometió a juicio militar a los ex comandantes del Proceso. Posteriormente, se los sometió a juicio civil, y algunos de ellos fueron condenados a prisión perpetua.

Al mismo tiempo, se promovió el juicio a algunos miembros de la conducción de las organizaciones armadas del setenta, pero esto quedó trunco, sobre todo por la negatividad del Peronismo. Era lógico el planteo: allí había nacido la violencia y la represión, no estaban dispuestos a someterse a revisión alguna. Por esta razón, habían planteado en las elecciones de 1983 la Amnistía General.

A mediados de 1985, comenzaron a hacerse sentir los reclamos militares en contra del accionar de la Justicia. La reivindicación de lo actuado durante la "guerra contra la subversión" constituyó el único tema capaz de convocar la solidaridad unánime de la institución militar.

Hacia fines de 1986, la presión había tenido éxito y como consecuencia, se decretó la Ley de Punto Final, que determinaba un límite temporal para la iniciación de juicios contra militares involucrados en violaciones de derechos humanos. Sin embargo, la resistencia de algunos oficiales a someterse a la acción de la justicia desembocó en los acontecimientos de Semana Santa de 1987.

Un grupo de oficiales de mediana y baja graduación, denominados luego “carapintadas”, se acuarteló en Campo de Mayo¹⁹ rebelándose contra el poder constitucional. La crisis culminó con la derrota pacífica de los rebeldes, pero dejó una doble sensación: aunque la democracia salía invicta del suceso, quedaba claro que las fuerzas militares no sublevadas se habían resistido a reprimir a sus camaradas alzados.

Ello revelaba el grado de solidaridad interna que unía a los militares en la reivindicación de la “guerra contra la subversión” por un lado, y la necesidad de dar una solución al problema militar para evitar el peligro de una eventual guerra civil, por el otro, a pesar de las declaraciones de los jefes “carapintadas” acerca de su respeto por el orden constitucional.

A fines de 1987 se sancionó la Ley de Obediencia Debida, que evitó que los oficiales de mediana y baja graduación acusados de gravísimas violaciones a los derechos humanos fueran sometidos a juicio. La crisis militar tuvo nuevas manifestaciones en rebeliones producidas en enero y diciembre de 1988, conflictos que revelaban graves desacuerdos en el seno del Ejército entre la conducción y los oficiales de menor jerarquía, y al mismo tiempo, la escasa capacidad del sector civil para neutralizarlos.

En el sector político, el peronismo comenzó a experimentar una renovación interna de sus cuadros, fruto de la derrota de 1983. Así, se formó la denominada “renovación peronista”, una coalición de dirigentes entre los que se encontraban Antonio Cafiero y Carlos Saúl Menem, quienes actualizaron las propuestas del partido. De esa forma, esta coalición constituyó una alternativa para el recambio constitucional, lo que contribuyó al fortalecimiento del sistema político democrático.

El Peronismo triunfó en las elecciones parciales de 1987, y a partir de ese momento, el gobierno radical pareció perder gran parte de la iniciativa política que lo había caracterizado hasta entonces. El Peronismo volvía a conquistar la provincia de Buenos Aires, típico bastión popular con el 40% del padrón electoral.

Esto se conjugó con el agotamiento de la propuesta económica del Radicalismo. Una corrida bursátil en febrero de 1989 desembocó en un severo proceso de hiperinflación en los primeros meses de ese año y terminó por licuar el poder del Estado y las posibilidades del partido gobernante de mantener su caudal electoral.

¹⁹ Una de las guarniciones militares más grandes del país, ubicada a 30 km de la Ciudad de Buenos Aires.

La crisis de 1989 tuvo también como elemento adicional el intento de copamiento del Regimiento de Infantería Mecanizado III de La Tablada, provincia de Buenos Aires, encabezado en enero de ese año por el MTP (Movimiento Todos por el Pueblo), conformado en gran medida por ex integrantes del grupo guerrillero ERP. Mientras el oscuro pasado volvía, la sociedad solo quería alegría. Los sondeos previos y las características de la campaña electoral señalaron las posibilidades del candidato peronista Carlos Menem sobre su principal contendiente, el radical Eduardo Angeloz. Las elecciones del 14 de mayo de 1989 decidieron el recambio político: la fórmula Carlos Menem - Eduardo Duhalde se impuso con el 49,2% de los sufragios, frente al 36,9% que obtuvo la UCR. Estos resultados profundizaron la crisis hiperinflacionaria: se produjeron masivas remarcaciones de precios, una brutal caída de los salarios reales y una crisis social y política cuya manifestación más clara fue una serie de saqueos a supermercados y centros comerciales en las principales ciudades del país.

Esta situación provocó la transmisión anticipada del mando al nuevo presidente, efectuada el 8 de julio de 1989. Desde algunos sectores, se interpretó el final de la gestión de Alfonsín como un verdadero “golpe de Estado económico”, una suerte de conspiración de las cúpulas empresarias avalada por el equipo de Carlos Menem contra el Gobierno en sus tramos finales.

Simultáneamente, gran parte del electorado desconfiaba de la habilidad del gobierno radical para encaminar la situación crítica y de su capacidad para articular políticas con los distintos sectores sociales, especialmente con los grandes grupos económicos. A principios de 1989, la negativa del Banco Mundial y el FMI para librar créditos a la Argentina produjo un descontrol total de la economía, una situación que fue también impulsada por Carlos Menem y su equipo, quienes ya daban por seguro su triunfo en las futuras elecciones generales. Se devaluó el Austral, se produjo una corrida hacia el dólar y se desató la hiperinflación.

2.4 La globalización y la desilusión

Al asumir Carlos Menem el gobierno anticipadamente, se encontró con un Estado en plena descomposición, por lo que los nuevos equipos de Gobierno no tuvieron resistencia dentro ni fuera de él para transformarlo. Se inició un giro hacia una política de corte neoliberal que desmontó las instituciones que conformaban el Estado benefactor. De esa manera, no solo se fundaron las formas de acumulación del capitalismo argentino sobre nuevas bases, sino que también se modificaron las relaciones del Estado con todos los actores sociales.

Algunos signos de cambio se habían perfilado durante el gobierno de Alfonsín, que propugnaba una reforma y un achicamiento de los aparatos del Estado en favor del sector privado de la economía. De este modo, la desarticulación de las instituciones básicas del Estado benefactor se realizó a través de la privatización de varias empresas, sobre todo en el sector de los servicios. Al mismo tiempo, el Gobierno abandonó todo intento regulador de la economía y de las finanzas.

Los comienzos del menemismo fueron difíciles. Habían apostado a una alianza con el campo a través del megagrupo cerealero Bunge & Born, con la promesa de liquidar exportaciones anticipadamente para el rápido ingreso de dólares, asunto que no sucedió y volvió a desatar una nueva hiperinflación. Por esta razón, Carlos Menem dispuso una nacionalización de los depósitos bancarios llamado Plan Bonex, con lo que logró hacerse de recursos rápidamente “pisando la liquidez” (como se dice en la jerga financiera). Esto lo implementaron en conjunto la dupla de Erman González -ministro de Economía- y Domingo Cavallo -canciller-, con amplios contactos en el mundo financiero de Wall Street. A la inversa de la hiperinflación de Alfonsín, la población no sintió el caos en este caso. Carlos Menem atenuaba las consecuencias del plan haciendo uso de su carisma.

El Plan de Convertibilidad puesto en marcha en 1991 le garantizó un amplio período de estabilidad y de crecimiento económico caracterizado por muy bajos niveles de inflación y la afluencia masiva de capitales extranjeros. En el marco internacional, esta política se correspondió con un alineamiento decidido con los Estados Unidos, única superpotencia en ese entonces tras el desmantelamiento de la URSS entre 1989 y 1991.

En diciembre de 1990 se produjo una nueva irrupción “carapintada”, pero en este caso, al contrario de lo que había ocurrido con el Gobierno anterior, los jefes del alzamiento fueron severamente reprimidos.

En términos políticos internos, el éxito del plan económico, redundó en el fortalecimiento de la figura de Carlos Menem que comenzó a consolidar su poder. Adicionalmente, el Gobierno contó en sus primeros años con la ventaja de una oposición política contraria al desprestigio del período hiperinflacionario previo.

El gobierno justicialista otorgó el Indulto a los ex comandantes condenados del Proceso Militar y a las cúpulas guerrilleras al poco tiempo de asumir, algo que ya se había prometido en las elecciones de 1983. Otra iniciativa del Estado fue suprimir el servicio militar obligatorio, decisión precipitada por los debates generados alrededor del asesinato del conscripto Omar Carrasco.

La convertibilidad garantizó cierto bienestar a la población, porque sin inflación, reapareció el crédito. La sociedad volvía a sentir estabilidad económica, e hizo caso omiso a muchos actos de corrupción en el proceso de privatizaciones. Para ello, la justicia se volvió totalmente disciplinada al poder del neoperonismo.

También se sumaron otros hechos que empezaron a ensombrecer a la sociedad: la reaparición de la violencia. Los atentados a la Embajada de Israel en marzo de 1992 y a la mutual judía AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en julio de 1994, y el asesinato del hijo del presidente: “Carlitos” Menem Junior. Estos atentados obedecían a un precio demasiado alto que la sociedad argentina debía pagar. La internacionalización de los conflictos de Medio Oriente y la total alineación con los Estados Unidos tuvieron su correlato sangriento en el país. La Argentina pasó de la violencia interna de los setenta a la violencia externa de los noventa. (*Clarín*, 1994)

Mientras tanto, la sociedad permanecía en silencio nuevamente sin privarse de viajar a Miami. Estos hechos, más la voladura del arsenal militar de Río Tercero -provincia de Córdoba- en 1995 con el fin de encubrir la venta de armas en forma ilegal a Ecuador (en ese momento en conflicto con Perú), provocaron una paulatina descomposición del modelo que se sumó a la crisis del Efecto Tequila y a la crisis experimentada en Rusia. (*La Nación*, 1995).

Por otra parte, la convertibilidad de Domingo Cavallo ya no gozaba de buena salud. La sociedad estaba demasiado endeudada y quería mayor sensibilidad para con los más pobres, y también requería transparencia en la gestión política. Era hora de un cambio que apuntara a la problemática social con un ferviente apoyo sin cambiar “la convertibilidad”. Como consecuencia, surgió el gobierno de la Alianza en el año 1999, una rara fusión entre el ala derecha del radicalismo y el ala progresista del peronismo que trató de conducir como podía los desatinos de Carlos Menem.

Sin embargo, decidieron llamar a quien había armado la bomba de tiempo para que la desactivara. Convocaron nuevamente a Domingo Cavallo con el final trágico conocido por todos que comenzó con la corrida del 2001: el Corralito, y terminó de empujar al débil gobierno de la Alianza al vacío. (*La Nación*, 2001).

Un país desgovernado y una sociedad totalmente fragmentada, con los depósitos bancarios confiscados y una desbocada desocupación cercana al 25% de la población, pudo ser encausada por el peronista Eduardo Duhalde, quien tras una feroz devaluación, terminó con la convertibilidad que determinaba que 1 peso equivalía a 1 dólar. Duhalde logró, con una tenaz conducción y llamando a un pacto social a los empresarios, a los sindicatos y a la Iglesia, para controlar la explosiva situación económica y social.

Así, luego de alcanzar de manera paulatina cierta estabilización de la economía, se convocó a elecciones generales en el 2003. Néstor Carlos Kirchner, un ignoto gobernador de una de las provincias más ricas del país y antiguo escudero de Cavallo, quien conta-

ba con el apoyo del propio Duhalde, resultó vencedor. Kirchner logró mezclar lo mejor de ambos mundos: estabilidad económica en base a superávit fiscal y fuerte impulso a las exportaciones de producción industrial local y también de la soja, con la transversalidad de un nuevo relato político: el de los derechos humanos.

Durante su mandato, se declararon crímenes de lesa humanidad a los cometidos por la represión estatal a partir de la derogación de la Amnistía durante el gobierno de Menem y de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en el gobierno de Alfonsín.

En un artículo publicado en el periódico La Nación el viernes 19 de mayo de 2006 titulada: *Controversia por el prólogo agregado al informe Nunca Más*, la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú declaró:

No sólo es una insolencia hacia Sábato, sino que también es una grave falta histórica creer que el *Nunca más* constituye una apología de la “Teoría de los Dos Demonios”. (*Clarín*, 2006).

En otra parte del artículo, la presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo: Hebe de Bonafini, elogió la nueva edición de 2006 del *Nunca más* y calificó de “mierda” al texto de Sábato, y afirmó lo siguiente en un discurso en la Plaza de Mayo:

Nuestros hijos no eran demonios. Eran revolucionarios, guerrilleros, maravillosos y únicos que defendieron a la Patria (...) Algunos de la derecha están muy ofendidos y los progres también.

Ruiz Guiñazú agregó lo siguiente en su declaración: “hay grupos que quieren adueñarse de ciertas situaciones, como hizo Kirchner hace dos años en la ESMA”.

Se refería al año 2004, cuando comenzó una etapa en la que se estaba realizando revisionismo histórico con fines políticos.

El nuevo relato se nutrió de ambas vertientes reclamadas por la sociedad. Uno de los hechos que mejor ejemplifica este rumbo, es la orden impartida por el entonces presidente Kirchner al jefe del Ejército: descolgar el cuadro del dictador Videla de la galería de presidentes en el Colegio Militar de la Nación.

Este hecho ocurrió en 2004. Habían pasado 30 años de la Triple A, 30 años de las desapariciones de individuos por causas políticas y 30 años de las desapariciones económicas a la vista de toda la sociedad argentina.

RESEÑA HISTÓRICA

- 1974 Juan Perón y la orden de reprimir con la Triple A.
- 1975 Isabel Perón y la orden de aniquilar al terrorismo.
- 1976 Videla, Massera y Agosti y el orden dictatorial.
- 1977 Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y las rondas.
- 1978 Argentina y el Mundial de Fútbol como propaganda.
- 1979 Juan Pablo II y no a la guerra con Chile.
- 1980 Perez Esquivel y el Nobel de la Paz.
- 1981 Viola y la destitución militar a Videla.
- 1982 Galtieri y si a la guerra con Inglaterra.
- 1983 Alfonsín y el triunfo de la democracia plural.

- 1984 CoNaDep y la verdad sobre los desaparecidos.
- 1985 Strassera y el juicio por la verdad.
- 1986 La Historia Oficial y los DD.HH. en Hollywood.
- 1987 Alfonsín y las leyes de obediencia debida y punto final.
- 1988 Sábato y el galardón del Premio Cervantes
- 1989 Alfonsín y el golpe económico de Menem.
- 1990 Menem y los indultos a represores y terroristas.
- 1991 Cavallo y el invento de la convertibilidad monetaria.
- 1992 Israel y el atentado a su embajada.
- 1993 Menem y la ola de privatizaciones del Estado.
- 1994 AMIA y el atentado a la mutual judía.

- 1995 Menem y la muerte dudosa de su hijo.
- 1996 Cavallo y la renuncia al ministerio de economía.
- 1997 Baltasar Garzón y los vuelos de la muerte.
- 1998 H.I.J.O.S y los escraches a los ex represores.
- 1999 De la Rúa y su llegada al gobierno
- 2000 De la Rúa y la renuncia de su vicepresidente.
- 2001 De la Rúa y la huida de la Casa Rosada
- 2002 Duhalde y la muerte de los activistas Kosteki & Santillán.
- 2003 Kirchner y el relato de los derechos humanos.
- 2004 Kirchner y la orden de bajar el retrato de Videla.

PARTE II
ARTE & POLÍTICA

3 Estética de la política y política de la estética

*El artista nuevo protesta: ya no pinta
[...] sino que crea directamente.
Tristan Tzara, Manifiesto Dadá.²¹*

La expresión “activismo artístico” fue propuesta a principios del siglo XX por el dadaísmo alemán para referirse al arte que pretendía generar una ruptura con el orden anterior. El arte de resistencia surgió desde las periferias de la institución artística, como sostiene Michel de Certeau (2000), y estaba constituido por los movimientos culturales que aparecieron como burbujas en los márgenes o en los bordes de esta. Si bien en los años sesenta hubo una transformación total en la institución artística al dejar el arte objeto e inclinarse hacia el arte conceptual, fue recién a fines del siglo XX cuando se articularon las prácticas artísticas con la política y lo social para finalmente generar un arte de contexto. Al respecto, Rancière afirma:

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. [...] Lo que se llama política del arte es por ende el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Está, para empezar, aquello que se puede llamar la “política de la estética”, es decir, el efecto, en el campo político, de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte (Rancière, 2013: 65-66).

De acuerdo con los investigadores Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2012), el concepto de activismo artístico surgió en el seno de la politización de las vanguardias europeas de entreguerras. Se trata de subrayar, mediante su uso, la dimensión artística de ciertas prácticas de intervención social, que entienden al arte como un campo ampliado, en el que confluyen y se articulan prácticas especializadas (como la plástica, la literatura, el teatro, la música) y no especializadas (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales). No se trata de una corriente, un movimiento o un estilo específicos, sino de la síntesis práctica de una multiplicidad.

De esta manera, los autores proponen una definición del concepto a partir de un conjunto de características articuladas entre sí:

²¹Citado en González García, Ángel. Calvo Serraller, Francisco. Marchán Fiz Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1990-1945*. Ediciones Istmo, Madrid, 1999.

1. El activismo artístico se define como «aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte» (2012: 43).
2. Por lo tanto, el activismo artístico mantiene una relación de tensión frente a las instituciones artísticas y culturales dominantes al definir una esfera propia de intervención mediante criterios independientes de la normatividad de la institución artística.
3. El activismo artístico se desarrolla, entonces, en los márgenes de la institución artística, como modo de rechazo de la tradición burguesa de la que esta surge y en beneficio de la construcción política en el amplio seno de la sociedad.
4. Para el activismo artístico, se torna indeseable la separación de la esfera cultural de la esfera social, ya que pretende avanzar en la transformación de la sociedad. La autonomía debiera producirse al nivel de las prácticas y los sujetos, con respecto a la institución artística.
5. Para el activismo artístico, «la pregunta por el ser artístico de una práctica se considera irrelevante» (2012: 45), carece de sentido preguntarse sobre si algo es o no arte.
6. El activismo artístico coloca en el centro de sus prácticas la cualidad relacional e intersubjetiva, en un intento por abolir la distancia de la contemplación para potenciar la inmediatez de la interpelación. Intenta involucrar al otro en el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica.
7. Si bien la “agitación y propaganda” (*agit-prop*) forma parte del carácter de las prácticas del activismo artístico, su proyecto fundamental apunta a producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad y las subjetividades: «producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que se crea a sí misma como una sociedad política» (2012: 49).
8. El activismo artístico aspira a su propia socialización como práctica. «Su mensaje es siempre que cualquier persona puede hacerlo» (2012: 49).
9. La “materialidad débil” es una característica del activismo artístico, consecuencia de la limitación de recursos y del énfasis puesto en la producción inmaterial (relaciones, subjetividades, concientización).
10. El activismo artístico logra abolir la distancia objeto-sujeto porque exige “poner el cuerpo” en la práctica.

Por otra parte, estas intervenciones artísticas callejeras y de modalidad activista, son para Pierre Bourdieu (1995) especialmente las surgidas en los períodos de las vanguardias históricas cuando adquieren visibilidad en el debate público en función del prestigio acumulado en el campo de la cultura y no por el que poseen en el de la esfera política. Es entonces en el ámbito cultural desde donde logran articular su influencia en la opinión pública y generar cambios políticos y culturales.

Las prácticas que surgen del activismo artístico resultan de una amalgama de emociones e ideales, de sentimientos y de lucha, al tiempo que su accionar es preciso, contextual e histórico. Según el escritor y crítico de arte Paul Ardenne (2006), el artista se convierte en un actor social implicado y relacionado con el mundo que lo rodea. Se reivindica la puesta en valor de la realidad y el “contexto”, por lo tanto el arte se torna contextual. El término activismo se refiere a prácticas artísticas y políticas con el objetivo de cambiar alguna problemática en la sociedad. La finalidad de estas acciones es que la visibilidad exceda el ámbito de la cultura para que el resultado sea transmitido y se expanda en el espacio público. Es decir, que por medio del arte se anhela transformar el mundo.

Andrea Giunta (2013) distingue dos estrategias principales dentro del activismo. En primer lugar: el *frentismo*, donde los artistas o agentes de la cultura se unen para manifestar y expresar su desacuerdo o protesta contra un tema específico. Esta clase de exhibiciones callejeras recurren hoy a la difusión inmediata que pueden proporcionar las redes sociales como instrumento de convocatoria masiva. En segundo lugar, se encuentra el activismo de la *obra* como hecho convocante a través de un mensaje de alerta que llama a la concientización de la sociedad en donde el sentido de la misma está establecido por su vínculo con un hecho político.

3.1 Contexto y pretexto

Para comprender el cómo y el porqué del surgimiento del activismo artístico, son útiles las palabras de Jordi Claramonte Arrufat, quien dice en *Arte de Contexto*:

[...] resultó claro que no podíamos seguir separando las prácticas artísticas del pensamiento que las articulaba y las desplegaba, ni podíamos seguir considerando el contexto como un mero aderezo o complemento de orden sociológico: había que asumir que el contexto, en un sentido amplio, era parte constitutiva de la práctica artística y la experiencia estética. [...] esta extensión del arte hacia el concepto pretendía dar cuenta de la posibilidad de que *cualquiera*, sin tener que pasar por un proceso de formación técnica o material, pudiera convertirse en *artista*, al ser capaz de percibir y producir conceptos, es decir, poéticas generadoras de relaciones objetuales, liberadas de la violencia de la razón instrumental [...] (2010: 10-11).

El activismo artístico tuvo su principal antecedente en el siglo XIX durante el surgimiento de la burguesía industrial, el capitalismo y el fortalecimiento de las naciones como entes reguladores de los ciudadanos. Por entonces, surgen casos emblemáticos como el de Gustave Courbet, que con su participación en la Comuna de París en 1871 logró que los artistas y los estudiantes dominaran los espacios de exhibición y de enseñanza respectivamente. Otro protagonista fue William Morris al cuestionar el modelo del industrialismo, su indagación acerca de la relación entre diseños y objetos, aportó bases para el desarrollo de la Bauhaus.

Ya en el siglo XX, se forjó un nuevo vínculo entre arte y política: el Estado funcionaba como integrador del arte a la vida cotidiana de sociedades en revolución, como por ejemplo el Realismo Socialista que se convirtió en política oficial del Estado en 1932 cuando Stalin promulgó el decreto de *reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*, en donde lo relevante del discurso oficial eran la política y los trabajadores.

También surgieron en el siglo XX diferentes estilos como el dadaísmo y el surrealismo, que aprovecharon recursos como la imagen fotográfica, audiovisual y las *performances* como medios innovadores de expresión, lo que constituía en sí mismo una novedad respecto a la situación previa.

Este período de revoluciones movilizó a distintos artistas internacionales, como David Alfaro Siqueiros o Benjamín Peret, y a diseñadores como Josep Renau. Además, se realizó la exposición del Pabellón de España en París con obras de Pablo Picasso, Joan Miró y Alexander Calder. Sin embargo, Walter Benjamin en su libro *El autor como productor* planteó en 1934 la relación de los intelectuales con el proletariado, y alertó sobre el peligro de que el activismo estuviera demasiado influenciado por el nacionalismo e incluso por pensamientos antidemocráticos.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial y en pleno auge de la reconstrucción de Europa, surgieron los denominados “situacionistas”, quienes quebraron el orden clásico del arte al centrarse en la construcción de una situación que valorizara el momento. Ellos aspiraban a gestar formas de resistencia a la socialización capitalista implícita en el orden urbano. Su aporte fue fundamental en la vanguardia europea al intentar fusionar “arte y vida”. Los situacionistas anticiparon la gran disrupción de 1968 en el *Quartier Latin*, con el que se produjo un cambio profundo: la teoría artística dejaba lugar a la teoría política.

...el “lugar” del arte se ha desplazado y con él el cuerpo del artista, proyectándose ahora en la red del mundo. El cuerpo del artista se ha convertido en un cuerpo agrimensor. [...] Para el artista, una vez en la ciudad, trata de perderse en ella, de “ir a la deriva”, como pronto dirán los situacionistas. Esta voluntad de no someter, de no controlar el paso y el desplazamiento que permite en el espacio, implica un principio de aventura (Ardenne, 2006: 61-63).

La investigadora Andrea Giunta reflexiona en su artículo *Activismo* sobre el quiebre de 1968 y su influencia en América Latina:

El '68 tuvo una articulación específica en América Latina. Las acciones de los estudiantes y la expresión de una gráfica específica fueron centrales en la configuración de un momento político que culminó en Tlatelolco en Méjico. En Argentina un sector de la vanguardia experimental anti-institucional se vinculó con la política. La crítica se centró en el poder de los medios de comunicación y se organizó en acciones complejas como *Tucumán Arde*, una experiencia grupal, encadenada en el tiempo cuyo propósito fue denunciar la política oficial en una provincia argentina, Tucumán, promocionada como un proyecto de reactivación económica. La investigación *in situ* realizada por los artistas, unida a la de los sociólogos y al gremialismo de base culminó en una compleja acción contrainformacional, en la que con fotos, testimonios y estadísticas se denunciaba un proyecto de concentración de capitales que provocaba desempleo y miseria. Los textos que acompañaron la acción postulaban una vanguardia que disolvía su relación con las instituciones del arte para vincularse a los gremios más combativos y a los intelectuales. Postulaba la violencia, las acciones clandestinas y la contrainformación como estrategias de articulación de una obra concebida como un dispositivo transformador de la conciencia política de la ciudadanía. [...] Las formas de activismo artístico colaborativo se expandieron en los años 60 (2003: 234-235).

El mundo estaba convulsionado por la alianza entre estudiantes y trabajadores, la muerte de Ernesto "Che" Guevara, la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y los postulados comunistas de Mao Tse Tung que dieron lugar a movimientos de derechos civiles que lograron acciones locales con conexión internacional. Así se logró un internacionalismo de la izquierda, que se había organizado con los frentes populares durante la Segunda Guerra Mundial. Esta ruptura de los paradigmas globales provocó una contrarrevolución cultural reflejada en todos los ámbitos culturales que permitió la idea de que todo lo nuevo era posible.

Ardenne delimita este tipo de arte activista y contextual que tuvo su eclosión hacia fines de los años sesenta:

Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happening* en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de la calle, arte paisajístico de situación...) estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. Nacidas en su mayoría en el siglo XX, durante el cual conocerán un desarrollo constante y una expresión proteiforme, estas fórmulas artísticas son, en un principio, sorprendentes (2006: 9).

En estos años las prohibiciones jugaron un papel fundamental en el activismo cultural latinoamericano. Generaron una ideología conspirativa que buscaba anticipar, infiltrar y desestructurar al poder de las instituciones y del Estado que en gran parte de América Latina estaba en manos de dictaduras que se oponían a la Revolución Cubana. «Las prácticas conceptuales permitieron articular una resistencia clandestina que se fundamentó en el poder de las intervenciones simbólicas» (Giunta, 2013). Nelly Richard ofrece un ejemplo de este tipo de acto desafiante:

Durante la dictadura militar chilena las intervenciones que Lotty Rosenfeld realizaba en la escena pública, interviniendo las líneas blancas del pavimento para convertirlas en cruces o las acciones urbanas del C.A.D.A.²², representaron formas de activismo resistente contra la violencia del Estado (1986).

Por su parte, Ardenne cita al artista conceptual Daniel Buren, partidario del arte *in situ* (creado en función del lugar de su exposición), quien agrega una acertada acotación respecto al contexto del arte activista:

“Pido que se preste mucha atención al contexto. A todos los contextos. A lo que permiten, a lo que rechazan, a lo que esconden, a lo que ponen de relieve”. Este afán de vigilancia, como podemos imaginar, no es de naturaleza paranoica en el sentido en el que el artista podría temer ser el juguete de una situación. Una atención semejante atestigua más bien un posicionamiento decidido (Ardenne, 2016: 15).

3.2 Coyuntura de crisis

Al situar la obra en el “contexto real”, lo accidental tiende a tomar el rango de esencial.

En diciembre de 1969, Yoko Ono realiza en Londres, junto con John Lennon, *War Is Over*. El cartel fue colocado en Shafsbury Avenue y en otras once ciudades del mundo, lleva en letras muy grandes la inscripción *War Is Over!*, y en letras muy pequeñas debajo: *If you want it [...]*. En cada caso es la realidad la que da el *la*, realidad vivida como una oferta de acontecimientos como el referente que va a utilizar el artista a su antojo. De ahí esta última cualidad del arte contextual: un arte del mundo encontrado (Ardenne, 2006: 28).

Durante los setenta surgió el conceptualismo que tuvo exponentes claves como el Collective Art Group (URSS), el laboratorio Agit'art (Dakar) y el Indonesian New Art Movement. Aparecieron como formas diferentes de movilizar la crítica institucional como crítica de las articulaciones locales del poder, a través de la relación del experimentalismo y la agitación.

²² Colectivo de Acciones de Arte, Chile.

Este activismo conceptual se volcó con fuerza también en el cine de liberación, el teatro y la poesía, generando un lenguaje que aspiraba a la eficacia comunicativa con un mensaje claro y revolucionario que no admitía otras interpretaciones más que la lucha de ideales. Un ejemplo de estas producciones es el film dirigido por Pino Solanas *La hora de los hornos* (1973) que forma parte de la colección permanente del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Este film es un alegato al espíritu revolucionario que se vivía en el continente.

También cabe destacar la importancia del feminismo al involucrarse en el activismo político a finales de los setenta y en los ochenta. La propuesta visual de algunas artistas como Mary Kelly, Martha Rosler, Laurie Anderson, Mónica Mayer, Cindy Sherman y Ana Mendieta confrontó con el canon masculino. Ellas fueron activistas políticas que promulgaban una acción pública del lugar político y cultural del género en contraposición al modelo patriarcal.

Con la caída del Muro de Berlín y el fin de las divisiones políticas en pos de una globalización económica y de bienestar general, el activismo también se transnacionalizó. Cabe mencionar la rebelión zapatista que se alzó contra el Tratado de Libre Comercio de América del Norte con Estados Unidos (NAFTA). El zapatismo desarrolló una forma de cuestionamiento permanente («preguntando caminamos») y de crítica continua hacia su propio Gobierno («gobernar obedeciendo») que se traduce en la afirmación: «No es necesario conquistar el mundo. Basta con hacerlo de nuevo».

Esta corriente de pensamiento provocó una adhesión inmediata de 40 países, y condujo a la posterior creación, en 1997, de People's Global Action, una red de asociaciones que se definen como *grassroots*, es decir, que están constituidas por miembros de la comunidad local agrupados de manera espontánea (a diferencia de aquellas comunidades organizadas por estructuras de poder constituido). Esta red de asociaciones jugó un rol relevante en el movimiento contra la globalización, coordinando eventos como el Global Action Days (día en el que los participantes alrededor del mundo se involucran en iniciativas que promueven la conciencia ambiental). Se trata de prácticas micropolíticas que reformulan el activismo y lo vinculan a agendas locales que, al mismo tiempo, se inscriben en relaciones globales. Así, se pusieron en debate la conflictividad de las migraciones, la marginación conveniente del capitalismo global (países ricos frente a países factorías), los derechos humanos, la reactivación de la agenda feminista y la emergencia de una reactivación de epidemias globales como el sida, el ébola, el hambre, etc.

El activismo cultural contemporáneo es clave en la mediatización global de la protesta, lo que requiere de nuevos códigos de comunicación como videos, “memes”, redes sociales, códigos de acceso, blogs y hasta información encriptada que difunda rápidamente los secretos más espurios del poder, como los revelados por Wikileaks y los *hackers*.

El activismo brinda la posibilidad de estar en varias partes a la vez sin limitaciones, permite entrar y salir de una realidad ajena en donde la sociedad se compromete globalmente. En la actualidad todos pueden expresar lo que quieran y ser escuchados o rechazados en el mismo medio, lo que potencia una experiencia colectiva y simultánea.

Al concluir su artículo sobre *Activismo*, Giunta sostiene: «En el activismo contemporáneo se destaca una diferencia radical, sobre todo en relación al punto álgido de eclosión durante los años sesenta y setenta: más que a transformar el mundo, aspira a mantenerlo en estado de discusión permanente» (2013: 244).

3.3 Arte + Activismo = *Artivismo*

El poeta Paul Valéry sostenía que las ideas no surgen de la nada, sino que brotan de las experiencias. En su última conferencia en la Universidad de Oxford en 1939, expresó:

...las ideas surgen como un relámpago (el estado naciente), de manera accidental y esta experiencia debe ser transmitida de alguna forma. [...] Entre la Voz y el Pensamiento, entre el Pensamiento y la Voz, entre la Presencia y la Ausencia, oscila el péndulo poético (pp. 77-95).

Presencia y ausencia son dos conceptos que estructuran este estudio al tratar el *Siluetazo*, que se abordará en el quinto apartado del mismo. A partir de la relación entre estos dos términos, se puede deducir que sin la existencia de un contexto político y social particular como es el caso de Argentina en 1983, no podría haber existido una acción de resistencia artística como el *Siluetazo*. De esta manera, puede afirmarse que la relación entre la política y el arte conforma la historia del activismo.

Es importante, entonces, comprender que *artivismo* es la fusión de arte y activismo en espacios que no están configurados dentro de la institución artística. Los espectadores se encuentran presentes en el espacio público en donde se pretende hacer visible alguna problemática, frecuentemente relacionada con el reclamo de derechos, mediante ciertas actuaciones colectivas. El arte, a su vez, es una de las herramientas para crear tejido social. Toda obra es un “gesto artístico” que establece un vínculo con el espectador, quien al detenerse como observador, se convierte en parte de la obra por un instante y en un acto efímero. En el entramado cultural se generan permanentemente nuevos sentidos en el trazado del espacio urbano. De allí que:

...el arte contextual [...] tiene que ver con el tiempo de la confrontación inmediata y no renovable, tiempo de la tentación, de la acción y no de la contemplación. Se trata, en sustancia, de subrayar esta característica propia del arte llamado “en contexto real”: su naturaleza “procesal”. Más que formas o como formas, se le propone al espectador unos acontecimientos, una experimentación en vivo de lo dado (Ardenne, 2006: 35).

El *artivismo*, o activismo artístico, no es arte, pero tampoco deja de serlo: es libertad de expresión a través del arte. En estas prácticas artísticas localizadas en los espacios públicos, lo personal o lo individual se vuelve público. Y es en ese contexto donde se generan experiencias urbanas que fusionan y relacionan a la sociedad con los artistas. Es una expresión artística que quiere visibilizar y trascender aspectos personales, al tiempo que intenta acercar la cultura a toda la sociedad. Para ello, el artista se compromete con su “realidad” y sitúa su trabajo en la esfera de la crítica social de forma más o menos evidente. Es un actor motivado y su producción artística precisa con frecuencia de la interacción y la participación de un público, cociudadano, y no siempre voluntario.

Acontecional por naturaleza, el arte realizado en contexto real es para el artista, en primer lugar, una actuación de su presencia. [...] Primer objetivo: hacer acto de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediarios. [...] Que venga a ocupar la calle, una empresa, las columnas de una revista, sea cual fuere el lugar o el soporte elegido, el artista se mete, mediante su gesto, en un acto de confrontación dirigido, en diálogo con la colectividad. El arte contextual trastoca, por lo tanto, la relación tradicional entre arte y público. Reconfigura el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de "arte público" (Ardenne, 2006: 45).

En este sentido, puede vincularse el activismo con lo que Nicolas Bourriaud denominó "arte relacional". En *Estética relacional* utiliza este concepto para aludir al «conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo» (1998:142). Él considera que todo arte es político, y que pertenecen a la misma esfera la estética, la ética y la política. El público deja de ser un receptor especializado que acude voluntariamente a ver arte a un espacio dedicado específicamente para ello (museos, galerías, ferias): al tomar el artista el espacio público, surge un "nuevo" tipo de público-receptor, que participa de la obra y de su proceso. Aunque el arte público se ha caracterizado por poseer una gran fuerza política, al ser y estar destinado para un espacio público, se convierte en una práctica política. Para Nicolas Bourriaud,

...desde los años noventa la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. [...] La práctica del artista, su comportamiento como productor, determina la relación que mantiene con su obra. Dicho de otra manera, lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo (1998: 31-51).

Para comprender esa relación, es indispensable el término que el autor utiliza con frecuencia: "el que mira" (*regardeur*), como parte integrante de la obra y como quien la completa. En los casos de *activismo* puede pensarse que, además de quienes miran, hay otros que participan y se involucran en la acción.

Existen diversos espacios de la ciudad en los que las personas poseen la libertad para reunirse, sociabilizar, conversar, etc. Por lo tanto, en estos lugares hay una presencia masiva que permite la posibilidad de actuaciones colectivas para reclamar infinidad de derechos. Los edificios públicos, se convierten muchas veces en lugares donde los individuos pueden y suelen manifestarse, ya que son sitios que les pertenecen.

Los grafitis son expresiones artísticas con imágenes y/o textos que manifiestan pensamientos a través del arte. Son realizados en el espacio público, donde el artista se vuelve un mediador y socializador de una idea que refleja “algo” que está sucediendo con la intención de reflexionar al respecto. Tal fue el caso de la frase “luche y vuelve” que pintaban los jóvenes peronistas durante la proscripción de este partido político por la dictadura militar de 1976, con la que hacían referencia al exiliado general Perón sin nombrarlo. De esta manera, expresiones como la mencionada dan muestra de cómo el arte y el activismo se unen para propagar un pensamiento colectivo o alguna problemática social.

A diferencia de Latinoamérica, donde los reclamos y protestas en los años ochenta eran por motivos políticos, en Estados Unidos, durante la gestión de Ronald Reagan, la crisis del sida y la estigmatización de la población homosexual originaron múltiples ejemplos de activismo artístico.

Uno de los casos más relevantes fue el del colectivo ACT UP París cuando el 1 de diciembre de 1993 realizó una intervención en el obelisco de Lúxor en la plaza de la Concordia en el centro de la capital parisina. El obelisco fue enfundado con un enorme condón de color rosa financiado por Benetton. Después de esta acción, proyectaron sobre las fachadas de los edificios inscripciones como: “silence = mort”, “colère = action” o “action = vie”.

ACT UP es el acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del Sida para Desatar el Poder). El significado de ACT UP sería: “Ponte en acción” o también “Pórtate mal”. Este grupo de acción directa se fundó en marzo de 1987 en New York para llamar la atención sobre la pandemia de sida y la gente que la padecía con el objetivo de conseguir legislaciones favorables, la asistencia a los enfermos y promover la investigación científica para acabar definitivamente con la enfermedad.

En ese entonces, el presidente de EEUU, Ronald Reagan recortaba el presupuesto de salud y aumentaba el del armamento y guerra.

En marzo de 2017, ACT UP convocó a una manifestación en Nueva York al cumplirse 30 años de su creación y 30 años de su lucha contra los gobiernos y las corporaciones médicas. La organización irrumpió con formas de expresión político-artísticas en el espacio público, denunciando una problemática social que luego fue replicada por otras ACT UP como las de Berlín, Chicago, San Francisco, Buenos Aires, la Radical Gay en España, Women’s Art Coalition, Queer Nation o Guerrilla Girls entre otras.

Ensamblar arte y vida cotidiana. Experimentar lo real. Re-visitar la cultura occidental, pero sobre todo para usarla como instrumento, habiéndose enfundado el traje del aficionado ilustrado y sagaz. [...] ¿El artista como creador? Como conector más bien (Ardenne, 2006: 41).

3.4 Antecedentes del Activismo Artístico Argentino

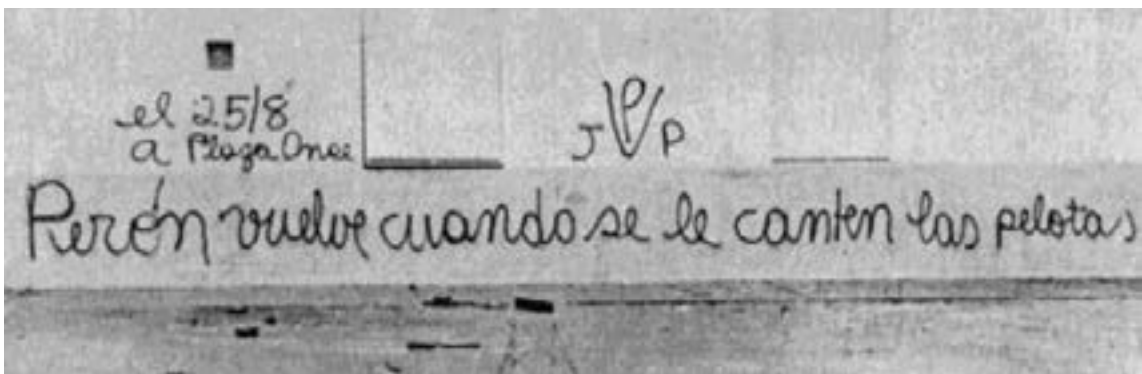
Juan Carlos Romero (1973) reafirma la postura radicalizada del arte ideologizado al asegurar que este debe tener voz y voto aunque resulte adverso, ya que el proceso dialéctico que se impone para alcanzar su objetivo no puede darse solamente por la presencia de la obra artística dentro de una clásica galería de arte.



Juan Carlos Romero, *Violencia*, Museo CAyC, Buenos Aires, 1973

Coincidentemente, Brian Holmes (2005) manifiesta que:

...para empezar a hacer arte político los artistas deben decirse que ya no son artistas y que no hacen arte. Esto es muy fértil como posibilidad de empezar, porque las formas institucionalizadas como arte autonomizado impiden que un compromiso político se establezca y que la fuerza del mensaje político pueda desarrollarse. Es necesario empezar diciendo "ya no hacemos arte, hacemos intervenciones tácticas en los medios, hacemos intervenciones en la calle, vamos a poner el cuerpo y no solamente a hacer representaciones" (Holmes, 2005: 7-22).



Pintada popular, Juventud Peronista, Buenos Aires, 1973

Según detalla Jacques Rancière, en *Política, policía y democracia* (2006), experiencias revolucionarias en el arte como *Tucumán arde* en 1968 habían reposicionado al sujeto-espectador para colocarlo, en este caso, en el mismo plano que los afectados por la crisis de los ingenios azucareros tucumanos. Al mismo tiempo, se orquestó un reposicionamiento del artista convencional, convirtiendo al arte en ideología viva, aguda y con raíz social.

Gestos efectuados en común, obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir, creación, por los artistas, de estructuras de acogida, implicación colectiva en la lucha política o ecológica [...] Tantas prácticas contextuales cuya característica es implicarse en una acción común que considera al espectador como un ciudadano y como un "ser político". Característica que modifica de entrada la noción de público y revoca en particular el principio de pasividad, admitido como fundador de la relación con las obras de arte convencionales –una pasividad muy tradicional, donde solo vibra la interioridad de quien mira la obra. El arte participativo, sin embargo, activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, el todo vivido bajo los auspicios del contacto (podríamos hablar a este propósito de arte *contactual*) (Ardenne, 2006: 121).

En este caso, el arte se convierte en el medio y también en el mensaje ideológico. Esta postura también era compartida por Graciela Carnevale, integrante del equipo del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario formado en 1966 hasta su disolución después de *Tucumán Arde* en 1968. Este grupo pretendía realizar trabajos que estuvieran al servicio de la concientización y la propaganda, que a la vez estimularan a la expresión popular y que contribuyeran al largo proceso de formación de una cultura revolucionaria.



Afiche convocante Bienal de Arte de Vanguardia, Rosario, 1968

En este sentido, Ana Longoni en *Investigaciones visuales del salón nacional* (1999) escribe que la relación entre el arte y la política se redefinió con la realización de trabajos gráficos solicitados por la CGT de los Argentinos (ramificación de la organización nacional CGT) liderada por Agustín Tosco y Raimundo Ongaro.

Algo similar a lo ocurrido en el *staff* de la revista *Satiricón*, quienes en su mayoría provenían de la prensa gráfica y de la publicidad. En este contexto, la ideología estaba por encima de todo y el arte conceptual era su voz.



La Masacre de Ezeiza, Buenos Aires, 1973. Foto Sara Facio.

Es importante definir la situación política en esos momentos de tanta turbulencia social en Argentina a comienzos de los años 70. Ulises Gorini (2006) describe el panorama en su libro *La rebelión de las Madres, la historia de las Madres de Plaza de Mayo*:

La ecuación entre lo sucedido entre la Masacre de Ezeiza (la llegada de Perón) y la Masacre de Trelew (la fuga de terroristas de la cárcel asesinados por las fuerzas de seguridad) establecía una continuidad entre la represión de la dictadura del general Lanusse y la cooptación de la derecha peronista, germen de la posterior acción de terrorismo de Estado del grupo parapolicial Triple A –Alianza Anticomunista Argentina– surgida en 1973, inauguró la desaparición física en la política argentina de cualquier clase de oposición (Gorini, 2006: 44).

El Caudillo era el órgano oficial de difusión de la Triple A y de la Juventud Peronista de la República Argentina (JPRA) dirigida por Felipe Romeo –quien oficiaba de vocero de la organización–, con solo 30 años de edad en 1975. En El Caudillo aparecían las listas negras de personas amenazadas por la Alianza Anticomunista Argentina. Representaba a la derecha dura del país y fue el autor de la consigna: “El mejor enemigo es el enemigo muerto” que aparecía en cada número de la revista. Manifestaba “estamos en guerra” y festejaba los atentados y amenazas de la organización clandestina de ultraderecha como actos de limpieza de una patria amenazada por la izquierda.



Portada revista El Caudillo (vinculada a la Triple A), nro 49, 1974

Con la orden de Perón y su brazo ejecutor: López Rega, la Triple A, cometió antes de la llegada del golpe militar de 1976, 900 desapariciones y 2.500 asesinatos de militantes de izquierda. Perón con sus propias palabras lo avaló: «Aniquilar cuanto antes a este terrorismo criminal que compete a todos los que anhelamos una patria justa, libre y soberana»²³.

Una vez más, la sangrienta realidad fue expresada a través del arte mediante la instalación llamada *Proceso a nuestra realidad* en agosto de 1973. La proclama “Ezeiza es Trelew” fue pintada sobre un muro de cemento y ladrillo de siete metros de largo por dos de alto construido en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El mismo muro estaba recubierto con imágenes de los subversivos muertos en la fuga de Trelew.

Proponemos la siguiente estructura cronológica de los antecedentes contextuales del activismo argentino:

- En 1965 se produce el “Tucumanazo”, una protesta social contra el poder oligárquico de la familia Blaquier en la provincia azucarera de Tucumán.
- Al año siguiente, el 29 de julio de 1966, tiene lugar la denominada “Noche de los bastones largos”, durante la cual se desalojó mediante el uso de la fuerza, a estudiantes, profesores y graduados que realizaban una protesta estudiantil contra el poder interventor de los militares en la Universidad de Buenos Aires.
- “El Cordobazo” estalló en mayo de 1969, fue una violenta protesta popular en la provincia de Córdoba contra el poder dictatorial del general Onganía.
- Finalmente, bajo el lema “Ezeiza es Trelew” se realizó en 1973 una protesta artística en la Ciudad de Buenos Aires contra el presidente electo Héctor J. Cámpora.

²³ Palabras enunciadas por el general Perón, por la cadena de emisoras de radio y televisión el 20 de enero de 1974.



Benveniste, Romero, Leonetti, Pazos, Vigo, muro de *Proceso a nuestra realidad*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1973

A continuación se describirán tres antecedentes claves de activismo artístico, todos ellos ocurridos durante 1968 - mayo, octubre y noviembre, respectivamente - contra la dictadura del general Onganía y contemporáneos al Mayo francés:

- 1- *El baño*, de Roberto Plate, en el Instituto Di Tella en Buenos Aires.
- 2- *El Encierro*, de Graciela Carnevale, en la ciudad de Rosario.
- 3- *Tucumán Arde*, activismo encomendado por la CGT de la ciudad de Rosario.

3.5 Baño, encierro y azúcar amarga

EL BAÑO DE ROBERTO PLATE

Durante un día entero cientos de personas asistieron a una muestra transformada (y trastornada): un policía y una faja de clausura impedían el ingreso a *El Baño* y se convertían en parte de la obra. La censura misma se había vuelto involuntariamente parte del espectáculo. Esta obra, que desató el enfrentamiento final con la policía y precipitó la ruptura de los artistas con el Di Tella, no era justamente la que contenía mayor explicitación política. Si bien el autor la definía como “una variable espacial cargada inevitablemente de significado”, esos significados fueron definidos por los espectadores con sus inscripciones. “No ha sido mi obra la clausurada sino la del público” afirma Plate. Los grafitis sirvieron de detonante para la intervención policial, que a su vez desencadenó la previsible y –en cierto sentido– inevitable tormenta entre los artistas y el Instituto Di Tella (Longoni, 2013: 114 – 115).



Prohibición de la obra,
Instituto Di Tella,
Buenos Aires, 1968



Recreación de la obra, Museo Bellas Artes, Buenos Aires, 2016

EL ENCIERRO DE GRACIELA CARNEVALE

La acción del encierro realizada por Graciela Carnevale, fue –sin proponérselo– el cierre del ciclo. El público había sido convocado a través de invitaciones y de un aviso en el diario a una inauguración del Ciclo de Arte Experimental. Salvo el artista, el crítico literario Nicolás Rosa –que colaboró en la redacción del texto del catálogo que se entregó a la salida, explicando la obra– y un fotógrafo que registró los acontecimientos, nadie sabía de qué se trataba. Llegada la hora, y cuando se habían reunido numerosos asistentes en el reducido local 22, Carnevale sale del mismo, cierra con una candado la única puerta y se va. En el volante que repartió al finalizar la obra explicaba así su intención [...] durante una hora el público encerrado y el que se agolpaba afuera esperaron expectantes que pasara algo, que volviera la artista, acabara con la broma y empezara con la obra. Si la intención de Carnevale era que el público encerrado reaccionara y rompiera los vidrios abriéndose una salida, lo que ocurrió no fue eso. “Se generó tal tensión entre el adentro y el afuera, que la patada que rompió el vidrio fue de alguien de afuera, una acción de rescate”. Un integrante del Grupo, pensando que se arruinaba la obra, descargó un paraguazo sobre la cabeza del decidido...y llegó la policía [...] Materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente colocarse en un lugar riesgoso, tanto para la artista, como para su público, e incluso para el local que albergaba el Ciclo. Además de la represión policial y de la clausura, trajo represalias personales hacia Carnevale (Longoni, 2013: 151- 154).



Graciela Carnevale, *El Encierro*, Ciudad de Rosario, 1968



Graciela Carnevale, *El Encierro*, Ciudad de Rosario, 1968



Graciela Carnevale, *El Encierro*, Ciudad de Rosario, 1968

TUCUMÁN ARDE - CGT DE ROSARIO

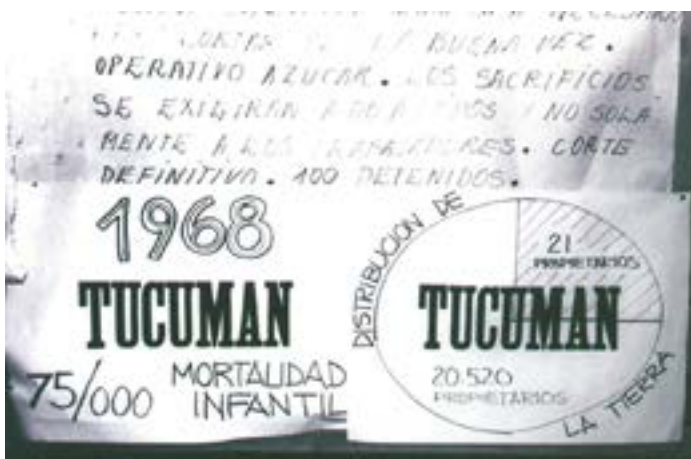
Néstor García Canclini, en *Vanguardias artísticas y cultura popular* (1973), señala al modelo sociológico del arte político en *Tucumán arde* como un traslado a un circuito infrecuente de visibilidad que mutaba del arte a un acontecimiento político.



Logotipo CGT de Rosario, 1968

La obra *Tucumán Arde* produjo una de las fracturas más importantes de este siglo en la producción artística argentina. Planteada como proceso, representa el paso del experimentalismo institucionalizado en los años 60 –fundamentalmente a través del Instituto Torcuato Di Tella– a la vanguardia artística que se comprometió con problemáticas sociales. [...] El 3 de noviembre se inauguró la exposición bajo el doble título “Primera bienal de arte de vanguardia” y “Tucumán Arde”. Se exhibieron fotografías, diapositivas, cortometrajes, los parlantes propalaron grabaciones con los testimonios de los trabajadores, se expusieron noticias relacionadas con los cierres de los ingenios, y se entregaron copias al público. Para ingresar había que pisar los nombres de todos los dueños de los ingenios, y cada 30 segundos se apagaban las luces haciendo una alusión directa a que en Tucumán en ese mismo momento se moría alguien de hambre. Simbólicamente, se servía café sin azúcar. La propuesta –explicaron a través de un manifiesto– es realizar un arte total, transformador y social, a partir de proponer el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana, que destruye la separación idealista entre la obra y el mundo, y se integra a las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y clasista.

La obra fue definida por ellos mismos como “la creación de un circuito sobreinformacional para evidenciar la solapada deformación de los hechos producidos en Tucumán, sufrida a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa”, y tenía la intención básica de “promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas” [...].



Afiche expuesto, CGT de Rosario, 1968

La rápida clausura, la intención de difundir la obra y la falta de un proyecto común para continuar el proceso hicieron que la mayor parte del material se diseminara por todo el mundo. Por estos motivos en la actualidad existen muy pocos registros sobre Tucumán Arde (Farina, 1999)²⁴.

Teniendo en cuenta los ejemplos mencionados previamente, Ardenne amplía la cuestión creando un concepto que involucra al otro:

El "otrismo" propio del arte participativo no conoce apenas límites, sean conceptuales (el artista amplía y reconfigura sin parar su campo de acción) o morfológicas (las formas en tendencia son innumerables). [...] Si el arte participativo no es forzosamente refractario, se determina, sin embargo, en la mayoría de las veces como un ataque en regla de la sociedad real y de sus aparatos de poder. En este caso, una actitud de sobrepuja social da más importancia a la confección de la obra participativa en el sentido de una corrección. Si el artista se lanza entre sus semejantes es porque algo no va bien, porque se trata de rectificar (Ardenne, 2006: 128 -130).

El deseo colectivo es el único capaz de fusionar resistencia y sufrimiento; un lugar en el que los individuos se apoyan y contienen.

Es oportuno entonces, citar lo afirmado por Néstor García Canclini: «El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo» (2006: 245).



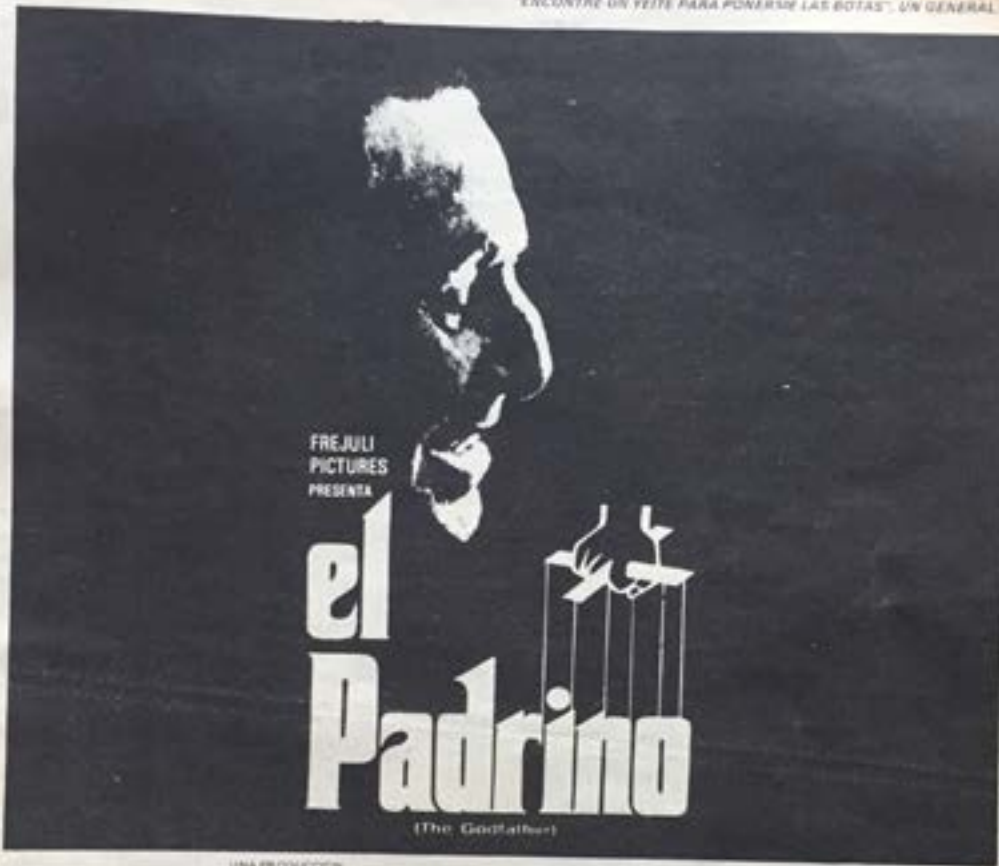
Pintada
callejera, CGT
de Rosario,
noviembre
1968

24 <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=2&pn=2> Recuperado el 18/9/15

Los 70
Satiricón

imagen y provocación

"ENCUENTRE UN VEITE PARA PONERSE LAS BOTAS". UN GENERAL. 3



UNA PRODUCCION

Giancarlo Valori M.C.E. Jorge Antonio

ESTRELLA

Juan Domingo Perón

CO-ESTRELLA

Isabelita Martínez/Cámpora Rucci
Marilina Ross Chunchuna Villafañe
Solano Lima Sanfilippo Galimberti

ACTUACION ESPECIAL DE

Guillermo Patricio Kelly y los perritos Chihuahua

DIRIGIDA POR

Leonardo Favio

ESCRITA POR

Américo Barrios
Carlos Aloé

BASEADA EN LA NOVELA

"La razón
de mi vida"



ADAPTACION MUSICAL

Hugo Del Carril - Cátulo Castillo
Matera - Taiana

ASESOR MEDICO

Distribuido por el Frente Justicialista de Liberación Nacional

Prohibida para gente
Faltó el mayor de 18 años

HOY estreno en **PUERTA DE HIERRO**
Localidades en venta hasta el 11/3/73.

Gaspar Campos Cinema
(Vicente López)
y Unidades Básicas Simultáneas

Parodia afiche El Padrino, revista Satiricón, nro. 4, 1973

4. Los 70

Satiricón: 1972 - 1976

Imagen y provocación

A finales del siglo XIX, Argentina generaba riqueza desde lo económico y también desde lo cultural. El país era una de las ocho naciones en vía de desarrollo más importantes del mundo, junto a Australia y Nueva Zelanda. El recordado lema “Argentina, crisol de razas” permitió recibir a las corrientes migratorias, principalmente europeas, en el momento en que Argentina se convertía en el gran país agroexportador del continente.

Desde 1880 en adelante, el Estado nacional adquirió una importancia y una fuerza que antes no había tenido, sometido como estaba a los problemas derivados de su relación con el gobierno de la Provincia²⁵ [...] 1880 fue un año muy importante en todo sentido, y la figura que encarnó ese proceso fue el general Roca, un tucumano de apenas 37 años [...] En síntesis podríamos afirmar que entre 1860 y 1880 se fue definiendo el boceto, el esquema de lo que sería la Argentina del fin del siglo. Aunque en aquellas épocas subsistieron muchos elementos anteriores positivos y negativos, el contexto mundial, los cambios de la sociedad nacional y la voluntad de algunos dirigentes confluyeron hacia la elaboración de un país que marcaría una neta identidad y determinaría claramente su papel en el mundo. Me refiero a la Argentina cuya historia corre entre la asunción presidencial de Roca (1880) y la sanción de la Ley Sáenz Peña (1912). (Luna, 1993: 130-131).

En paralelo, emergía la denominada “década del ochenta” formada por intelectuales y pensadores con profundas influencias europeas que lograron que se identificara a Buenos Aires como “la París de Latinoamérica”. Transversalmente apareció con fuerza la prensa corporativa, es decir, editoriales en manos de ricas familias producto de los dividendos recibidos por las agroexportaciones. En menor escala, también surgió la prensa independiente, con jóvenes intelectuales que eran el resultado del programa educativo integral, universal, gratuito y nacional implementado por Domingo Faustino Sarmiento.

En este ambiente de importantes cambios culturales, el 20 de julio de 1890 en Montevideo, Uruguay, surgió la revista *Caras y Caretas*, un semanario de sátira política de humor y temas



Portada revista Caras & Caretas, nro. 117, 1900

²⁵ En referencia al conflicto entre las provincias del interior y Buenos Aires que, hasta entonces, había sido un escollo para la unificación de la nación.

de actualidad. Resultaba novedosa para la época debido al certero tratamiento gráfico en el que eran comunes las caricaturas y las fotografías.

Las historietas se han vuelto a tal punto un componente central de la cultura contemporánea, con una bibliografía tan extensa, que sería trivial insistir en lo que todos sabemos de su alianza novedosa, desde fines del XIX, entre la cultura icónica y la literaria. Participan del arte y el periodismo, son la literatura más leída, la rama de la industria editorial que produce mayores ganancias. (García Canclini, 2013: 308).

Pocos años después, Eustaquio Pellicer –quien fue su director desde el primer número hasta el 144– se trasladó a Buenos Aires por invitación del periodista Bartolomé Mitre Vedia. Allí, en 1898, fundó la versión argentina de *Caras y Caretas*, que existiría hasta 1941. Esos años fueron turbulentos para la Argentina debido a la muerte del presidente Roberto Marcelino Ortiz en 1942 y la asunción de su vicepresidente Ramón Castillo, quien retomó el modelo clasista. En este contexto, *Caras y Caretas* sufrió su cierre definitivo debido al modelo neoconservador que predominaba en todas las áreas de la cultura local.

La ideología nacionalista tenía importancia sobre todo en las Fuerzas Armadas, mimadas por el presidente Castillo, que habían conseguido que se crearan algunos organismos industriales dependientes del Ejército y la Armada y estaban pasando a una etapa diferente de la pura actividad militar [...] las Fuerzas Armadas observaban con atención lo que estaba pasando en Europa: veían con desdén esa politiquería deleznable del fraude y la hipocresía y conjugaban la idea de una ruptura purificadora, donde lo político estuviera ausente y hubiera otro tipo de valores superiores, de tipo jerárquico, que pudieran llevar a la Argentina a la posición que deseaban y que el sistema democrático, con sus gabelas de fraude, violencia y corruptela política, aparentemente no podía alcanzar (Luna, 1993: 205-206).



Portada revista PBT, nro 696, 1950

Después de la caída del segundo gobierno populista de Perón en 1955, –para algunos fue un tradicional golpe militar, y para otros el autogolpe de un general en decadencia– comenzó una nueva etapa, la de la Revolución Libertadora, con una intención más pacificadora que revolucionaria. En el discurso que dio el general Eduardo Lonardi posterior

al golpe militar ante una muchedumbre que colmaba la Plaza de Mayo, expresó: “ni vencedores ni vencidos”. Esta frase fue inspirada, supuestamente, en la pronunciada por Justo José de Urquiza al finalizar la batalla de Caseros en 1852. De esta manera, soplaban nuevos aires en una Argentina que se acoplaba lentamente a los nuevos tiempos mundiales: la Guerra Fría, el nacimiento del Estado de Israel, la aparición de Fidel Castro, la caza de criminales nazis en todo el mundo luego del Juicio de Núremberg, la lenta cicatrización de Europa y los esfuerzos del premier alemán Konrad Adenauer por la nueva industrialización europea.

En 1957, el caricaturista Juan Carlos “Landrú” Colombres y el ilustrador Oscar “Oski” Conti crearon el semanario de actualidad *Tía Vicenta*. Esta revista ganó fama rápidamente gracias a su contenido satírico, con una tirada inicial de 50.000 ejemplares que se duplicó al poco tiempo. La proscripción del peronismo fue uno de los temas habituales en sus editoriales, violando así el Decreto Ley 4161/56 que prohibía toda mención del Partido Peronista o referencia alguna al líder Juan Domingo Perón, quien por ese entonces estaba en el exilio.

Tía Vicenta también se distribuyó a partir de 1960 como suplemento de un periódico de gran circulación, *El Mundo*. De esta manera, su tirada alcanzó los 500.000 ejemplares, un hecho inédito para la época.

Una peculiaridad del caricaturista Landrú fue su perfil humorístico surrealista para satirizar tanto a los políticos como a los temas de actualidad, como los largos cuellos del presidente Arturo Frondizi, o la lentitud del presidente Arturo Illia.

Sus irreverentes retratos del general Juan Carlos Onganía, quien derrocó a Illia en el golpe de Estado de 1966, fueron los que determinaron el cierre de *Tía Vicenta* por un edicto gubernamental en julio de ese

mismo año. La razón había sido una caricatura de dos morsas con grandes bigotes en semejanza de los del general Onganía, y una le dice a la otra: “Por fin, tenemos un gobierno como Dios manda”²⁶ en obvia alusión al golpe militar que el propio Onganía había protagonizado. Esto desató la ira del presidente de facto y decidió cerrar la revista. Luego reaparecería en dos períodos más: 1967-1969 y 1977-1979, en versiones demasiado edulcoradas.



Portada revista Tía Vicenta, nro. 191, 1961

²⁶ Tía Vicenta, Tapa 17 de julio de 1966, N°369.

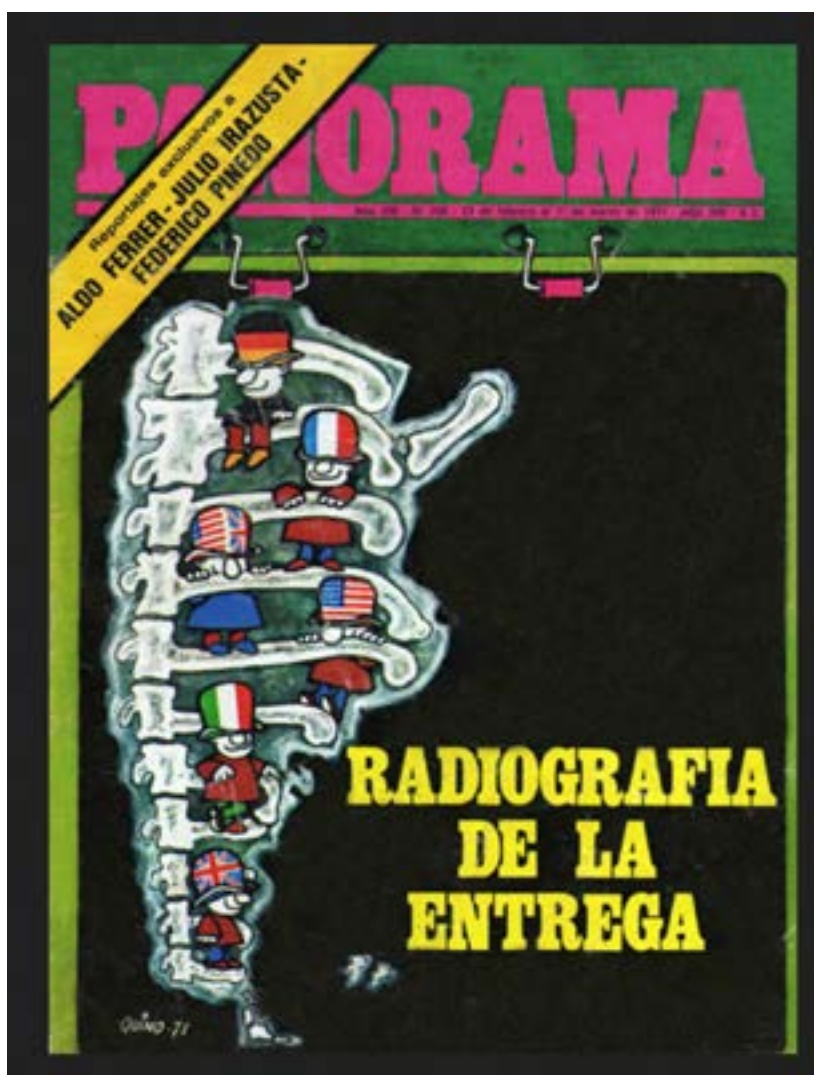


La Argentina de los sesenta había ingresado a una etapa diferente en cuanto a la concepción de la prensa escrita. La televisión era muy joven aún y el surgimiento de semanarios políticos como *Primera Plana* dirigido por el periodista Jacobo Timerman, había convocado a intelectuales de distintas disciplinas artísticas como la gráfica, la escritura, la ilustración y la historia.

Cabe destacar que la revolución social también llegó a la clase media por medio de la prensa: en la página 22 del número 99 de *Primera Plana* aparece la tira de "Mafalda", creada por Joaquín "Quino" Lavado, un clásico transmitido de generación en generación aún en la actualidad. La historieta de "Mafalda" presentaba un ícono social revolucionario sintetizado en una niña genial y terrible, que se cuestionaba todo con una mezcla de inocencia y una profundidad pocas veces vista. El verdadero origen de "Mafalda" correspondía a la tira cómica realizada para una campaña publicitaria de los electrodomésticos Mansfield que pronto cobró vida fuera de este formato tanto en Argentina y España, como en Latinoamérica. La sociedad creció y se identificó con las elucubraciones políticas e irónicas de Mafalda y su pandilla de amigos.

Ya en 1964, las revistas hacían el periodismo de provocación que en la década del 90 hace con humor sin piedad la televisión: bajar a las cloacas para descubrir personajes, batirse a cuchillo criollo frente al Obelisco, fingir estar afectado de lepra. (Ulanovsky, 1997: 160).

Los hechos relevantes de la década del sesenta en el mundo convivían con los hechos cotidianos en Argentina: la muerte de John F. Kennedy con la caída del presidente Arturo Illia; la guerra de Vietnam con la guerra entre “azules” y “colorados” –puja interna entre facciones militares que tuvo su punto álgido en los enfrentamientos armados de abril de 1963–; los Beatles y el incipiente rock argentino que creó un paradigma en la música latinoamericana; la muerte del Che Guevara en Bolivia y “la noche de los bastones largos” –una feroz golpiza a estudiantes, docentes y graduados de la Universidad de Buenos Aires por parte del gobierno del general Onganía–. Y lo más relevante: el exilio del general Perón en España y las extremas internas políticas de los distintos gobiernos militares entre el período 1968 y 1972, cuando ya se percibía el retorno del general exiliado a la Argentina.



Quino, portada revista Panorama, nro. 209, 1971

Por ese entonces, las fuerzas terroristas subversivas denominadas “formaciones especiales” eran parte del paisaje cotidiano. Otro acontecimiento que marcó la interna política del momento, fue el secuestro del teniente general Pedro Aramburu –uno de los partícipes de la Revolución Libertadora que había derrocado a Perón– el 29 de mayo de 1970. Ésta fue la primera acción pública del grupo guerrillero Montoneros, Aramburu fue sometido a un “juicio popular” por su toma de posición durante el golpe de Estado de 1955 y por la desaparición del cadáver embalsamado de Eva Perón. El secuestro culminó con su ejecución perpetrada por el guerrillero montonero Fernando Abal Medina. Este hecho descubrió otra realidad en la sociedad argentina; no eran solo los militares quienes mataban, golpeaban y prohibían; también existían grupos guerrilleros que actuaban con la misma violencia.

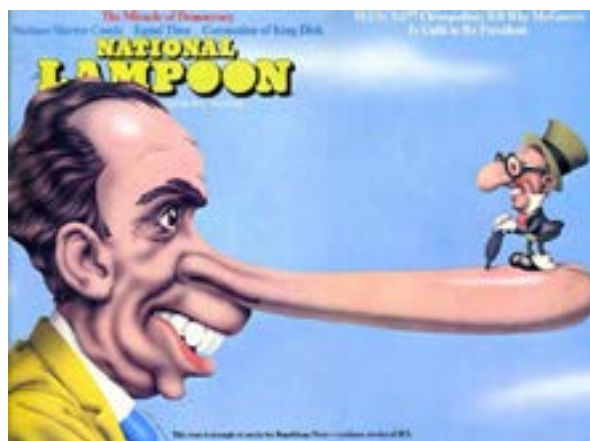
4.1 1972. Cae Nixon, nace *Satiricón*



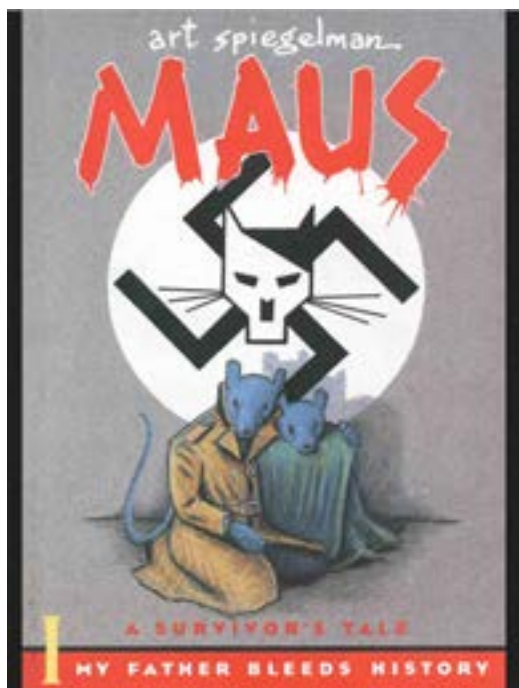
Portada revista Time, nro. marzo, 1972

Un año clave para la prensa gráfica mundial fue 1972. Desde el *Washington Post*, los reporteros Bob Woodward y Carl Bernstein probaron que una investigación periodística podía ser tan revulsiva como una campaña política. Este episodio fue visto con particular atención en Argentina porque demostró hasta dónde podían llegar las imprevisibles consecuencias de un trabajo periodístico realizado en máxima libertad. «Para llevarla adelante hicieron falta periodistas muy valientes y decididos, una empresa dispuesta a acompañarlos hasta las últimas consecuencias y un sentido elogiabile de desafío del poder» (Ulanovsky, 1997: 212).

Con antecedentes de esta magnitud, la prensa gráfica y editorial se lanzó a mezclar el humor y la realidad con inteligencia y crudeza. Un claro ejemplo es el caso de *Maus* de Art Spiegelman, quien mezcló novela, documento, memoria e historieta a la vez creando un estilo de literatura gráfica diferente.



Portada revista National Lampoon, nro. agosto, 1972



Art Spiegelman, portada libro Maus,
primera edición, 1975

“Usted no estaba en Auschwitz. Estaba en Rego Park”: la historieta Maus de Art Spiegelman.

Hijo de sobrevivientes, Art Spiegelman escogió contar la historia de su padre, pero no de cualquier manera sino por medio del arte popular por excelencia: la historieta, utilizando animales como personajes, en particular ratones. [...] Todo en esta historieta viene del Holocausto y lleva a él, contrastando fuertemente con la quietud de la vida diaria norteamericana, pero todo pasa por el soporte de la historieta, los comics, creando un efecto transgresor poderoso (Robin, 2012: 355-356).

National Lampoon, *MAD*, *Metal Hurlant*, *Le Canard Enchaîné* o *Pardón* fueron el origen de la prensa gráfica que ponían en práctica «nuevas y corrosivas formas de humor», como declaró Mario Mactas, editor responsable de la revista *Satiricón*.

En los setenta surgieron dos revistas en el mercado del humor gráfico en Argentina. El primer caso fue la revista *Hortensia* en la provincia de Córdoba el 31 de agosto de 1971, fundada por Alberto Cognini con el típico “humor cordobés”. El segundo caso fue *Satiricón* en la Capital Federal, fundada el 10 de noviembre de 1972 en Buenos Aires por un equipo multidisciplinario dirigido por Andrés Cascioli, Pedro Ferrantelli y Oskar Blotta. «Oskar iba y venía de Estados Unidos. Chusmeaba publicaciones de sátira como la recién aparecida *National Lampoon*, una revista con el espíritu humorístico de los estudiantes universitarios de Harvard» (Igal, 2013: 35). La revista poseía una provocativa irreverencia en cada uno de sus artículos y notas. Mario Mactas afirmó: «*Satiricón* constituye una muy representativa ensayística de los tumultuosos años 70».

El nombre *Satiricón* provenía de dos orígenes: por un lado, del film de Federico Fellini, *Satyricon*; y el por otro, en referencia al *Satiricón* de Petronio, una novela en prosa y verso atribuida al escritor y político romano. Oskar Blotta y Andrés Cascioli creían que había un espacio en los medios para hablar de los argentinos. Les interesaban revistas originales y diferentes que habían aparecido en el exterior, que mezclaban historietas, humor y periodismo con sarcasmo. Ellos querían una revista popular e inteligente.



Portada revista Satiricón, nro. 1, 1972

Cada página de *Satiricón* contenía innumerables frases escondidas que revelaban esa mordacidad. En lugar de decir, como es lo habitual “sale todos los martes”, *Satiricón* ironizaba diciendo “explota el primer martes de cada mes”, refiriéndose a la cruda y violenta realidad que se vivía en Argentina. El primer número de la revista hizo hincapié en el clima de libertad que se iba a vivir con la llegada de Perón para pacificar al país luego de 17 años de exilio. En cambio los números publicados durante el último tramo del gobierno de Isabel Perón, en la antesala del golpe militar, sugerían que el país estaba al borde del infierno y “gobernado por el demonio”.

La experiencia de *Satiricón* puede dividirse en tres etapas. La primera, incluye los primeros 12 números de la revista que coinciden con el retorno de Perón y la asunción de la fórmula Perón-Perón a la presidencia de la nación en octubre de 1973. La segunda se inicia en noviembre de 1973 y termina abruptamente en setiembre de 1974 con la clausura de la revista. Luego de ganarle el juicio al Estado, en diciembre de 1975 *Satiricón* vuelve a editarse pero el Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, determina su cierre y el fin de la tercera etapa (Burkart, 2013: 308).

En la octava página del primer número de *Satiricón*, donde estaba la ficha editorial con cada uno de sus integrantes, se anunciaba como editor responsable a Dios y como editor irresponsable a Oskar Blotta, uno de sus fundadores. Otra genialidad para la época, inspirada en la revista americana *MAD*, eran las pequeñas frases al pie de página junto al número de esta, con algún cuestionamiento o humorada del momento, como, por ejemplo, «Yo no sé a quién voy a votar, ¿y usted?» parodiando una frase publicitaria de la época de la marca de los calefactores Eskabe que decía «Yo quiero a mi Argentina, ¿y usted?», y el nombre de un popular programa televisivo de bodas en vivo llamado *Yo me quiero casar, ¿y usted?*

Para entender el fenómeno *Satiricón* en Argentina y en el continente, es importante analizar los orígenes que marcaron su singular destino. El lugar físico de la redacción, no era una imprenta ni un periódico clandestino: funcionaba en una agencia de publicidad porque sus editores eran creativos publicitarios. Los primeros coordinadores de redacción fueron Mario Mactas (periodista de la revista de actualidad *Gente*) y Carlos Ulansky (columnista en el periódico *La Opinión*), ambos provenientes del periodismo gráfico tradicional aportaban consistencia profesional y “seriedad editorial” a la publicación. *Satiricón* rompió todos los moldes hasta en su lanzamiento, ya que no hubo número

cero como es la costumbre habitual de las editoriales al publicar una salida en falso para el lanzamiento de una revista. Tampoco contaba con un manual de estilo ni pautas gráficas. De este modo, nació como una idea espontánea y no como un proyecto editorial tradicional.

La portada del primer número de *Satiricón* exhibía la ilustración de un militar entrando a la Casa Rosada –Casa de Gobierno– haciendo un gesto al limpiarse la gorra del uniforme porque una paloma la había ensuciado. El militar al que se hacía referencia era el general Lanusse, presidente de facto de la nación por ese entonces. Esta metáfora visual preanunciaba la libertad que se aproximaba con la democracia. Otro cambio de paradigma fue la última página n° 54 de esa misma edición. En una columna titulada: «Estamos podridos de que...». *Satiricón* decía:

Ésta será nuestra terrible sección de protesta, el rinconcito más radicalizado de la revista. Nos referimos a situaciones, a hechos establecidos, a lugares comunes que nos hacen sufrir y, por sobre todo, caeremos sobre personas (del sexo que sean).

Sobre algunas de sus características se tejieron historias conocidas, frases hechas y aportes de carácter mítico. La sección fue elaborada con propuestas emanadas de *Satiricón*: «a partir del próximo número aspiramos a engrosar este cuadro posicional con ideas de los lectores. Consignando lo que ustedes consideran imprescindible no dejar de decir...». Así, la revista liberó a través de sus páginas la represión interna de los argentinos.



Revista *Satiricón*, última página, nro 1, 1972

Si bien la revista iba dirigida a un público masivo, su lector ideal era el porteño de clase media, media-alta, de unos 30 años, casado o a punto de hacerlo, moderno, culto e inconformista. *Satiricón* le propuso reírse de sí mismo y de quienes detentaban posiciones de poder y autoridad con inteligencia, entendiendo que ello consistía en un gesto de superioridad. Así ofreció una imagen de sí como una revista sin límites, desprejuiciada, dispuesta a faltarle el respeto a los valores instituidos, siempre en nombre de la libertad. Este sentimiento de superioridad fue muchas veces exaltado; en efecto, su lema fue “la revista que empieza donde muchas terminan” y la revista se convirtió en un entretenimiento pedante y mordaz, lo que entusiasmó a unos lectores y colaboradores, y desalentó a otros (Burkart, 2013: 310-311).

Dos jóvenes mujeres, Viviana Gómez Thorpe y Alicia Gallotti, que habían enviado su currículum para optar al puesto de secretarías, fueron derivadas por su desparpajo a otras áreas de la revista. La primera, a responder el correo de lectores y la segunda a realizar reportajes en un formato no habitual para aquella época. El suceso fue inmediato: con una tirada de 40.000 ejemplares en el primer número y 20.000 de venta neta, saltó vertiginosamente a los 250.000 ejemplares en el tercer número con el desopilante reportaje de Alicia Gallotti al boxeador Oscar “Ringo” Bonavena, quien había peleado por ese entonces con Muhammad Ali. Todas las preguntas de ese reportaje previamente pensadas por Mario Mactas y realizada por una mujer al típico “macho” rudo y popular, logró que *Satiricón* arremetiera y se instalara en la clase media.

“¿Te sentís un poco el playboy de Buenos Aires?”. “¿Tuviste experiencias homosexuales?”. “¿No te encantan las revistas pornográficas?”. Oficio, intuición, sensibilidad femenina, pero también la belleza de Alicia Gallotti habían creado el clímax propicio para tirarle esas derechas al púgil más mediático del entonces. El boxeador las contestó sin esquivarlas (Igal, 2013: 43).

Este reportaje “rompió el molde” en varios sentidos, tanto en lo periodístico como en lo político. El título del reportaje era “El gran macho argentino” ¿A quién se estaba refiriendo finalmente? ¿Al boxeador Bonavena o al general Perón? El “gran macho”, en esos momentos, era el que podía doblegar por *knock out* al general Lanusse, quien había prohibido a Perón participar en las elecciones generales.



Reportaje a Ringo Bonavena, revista *Satiricón*, nro. 3, 1973



Con astucia e inteligencia, Perón participó sin ser candidato al proponer un binomio electoral leal a sus intereses. La estrategia del general se asemejaba a la de Bonavena en el ring. Resulta crucial para este razonamiento observar detenidamente cómo finalizó el reportaje de tres páginas a “Ringo” Bonavena en *Satiricón*. La última pregunta de Gallotti fue:

Reportaje a Ringo Bonavena, revista *Satiricón*, nro. 3, 1973

“Y si vos sos el gran macho argentino, ¿qué es Perón?, –a lo que Bonavena contesta– bueno, cuando él tuvo que rajarse [partir], rajó. Y eso estuvo bien. Pero ahora que tiene que hablar, no habla –estaba proscrito por el general Lanusse. Perón cumple ciertos requisitos pero no es ‘el gran macho argentino’ y aunque quisiera, no podría, le sería imposible competir conmigo” (Gallotti, 1972: 44-47).

Con este reportaje, Gallotti revitalizaba al viejo general Perón. Una interesante manera casi subliminal de hacer activismo periodístico. Este y todos los reportajes de Alicia Gallotti comenzaban con el término “sic” (*sic erat scriptum*, “así fue escrito”), para dramatizar aún más la autenticidad y la aseveración de que se transmitía sin cambiar ni una coma lo dicho en la entrevista.

Oskar Blotta, director de *Satiricón* y creador de la mascota identificatoria, opinó que “la revista tiene coherencia e incoherencia, grandeza y bajeza, risas y lágrimas, de todo, un estilo de vida como el argentino. Nosotros siempre pensamos que era una revista que comenzaba donde las otras terminaban”. Acordó con la idea de que la “única y gran estrella era la revista” intentó crear una especie de grupo de pertenencia al que denominaba “círculo hermético” (Ulanovsky, 1997: 218).

Uno de los dúos creativos más brillantes fue el de Jorge Guinzburg y Carlos Abrevaya, ambos guionistas cómicos de la radio. Como ellos tenían mucho material desarrollado, se lo presentaron previamente al director de la revista española La Codorniz, quien estaba casualmente en Buenos Aires por ese tiempo, Don Álvaro de Laiglesia²⁷.

Como no tuvieron éxito con de Laiglesia, esos mismos trabajos fueron presentados a Oskar Blotta, quien quedó impactado inmediatamente, con frases como «La diferencia entre los hombres y los objetos es cuestión de perspectivas. Mientras los objetos se achican vistos de lejos, los hombres se empequeñecen de cerca». Su estilo ya era de *Satiricón* sin siquiera trabajar aún en ella.



Portada revista La Codorniz, nro. 1821, 1977

27 La Codorniz fue una revista de humor gráfico y literario publicada en España desde 1941 a 1978. Se autopromocionaba «La revista más audaz para el lector más inteligente», y posteriormente también «Decana de la prensa humorística». Sin duda fue una de las más longevas publicaciones de humor, sirviendo de inspiración a las posteriores El Pápus, Hermano Lobo y Por Favor. Fueron sus directores Miguel Mihura (1941-1944), Álvaro de Laiglesia (1944-1977), Manuel Summers (1977-1978) y Cándido (1978). Actualmente se encuentra en el museo Reina Sofía de Madrid la exposición Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española 1939 -1953. En ella la curadora María Dolores Jiménez Blanco explica cómo a través de la irreverencia de La Codorniz se utilizaba el humor como vía de escape. En dicha exposición se encuentra la colección completa de las revistas. <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/campo-cerrado> Recuperado el 15/2/16

Valorizó el humor para hacer periodismo y modificó la forma de hacer reportajes. Y así fue muy transgresora, tenía muy presente una característica muy violenta, de la época. Si algo molestaba o un personaje nos resultaba adverso, lo demolíamos sin posibilidad de rescatar nada. Seguramente, nada lo escribiríamos igual hoy (Guinzburg a Ulanovsky, 1996: 218).

Podríamos recordar que la historieta, al generar nuevos órdenes y técnicas narrativas, mediante la combinación original de tiempo e imágenes en un relato de cuadros discontinuos, contribuyó a mostrar la potencialidad visual de la escritura y el dramatismo que puede condensarse en imágenes estáticas. Ya se ha analizado cómo la fascinación de sus técnicas hibridantes llevó a Bourroughs, a Cortázar y otros escritores cultos, a emplear sus hallazgos. [...] la historieta trasciende todo folclorismo (García Canclini, 2013: 308-309).

Tan entusiasmados estaban con el primer número que se olvidaron de colocar los epígrafes en las fotos. El estreno se festejó con una raviolada que Cascioli amasó sobre cinco de los enormes tableros de madera en los que dibujaban. El editorial del primer número era toda una declaración de principios y advertía: “Esta salida de *Satiricón* es decididamente absurda, como todo el mundo sabe (Igal, 2013: 40).

En el editorial del n° 2 de *Satiricón de 1972*, en la página 14, el director Oskar Blotta sintetizó con ironía la realidad del momento:



Portada revista *Satiricón*, nro. 2, 1972

A los dos meses se puede ser encantador, tierno, molesto, nunca maduro. Nosotros, el equipo de *Satiricón*, somos un poco de todas esas cuestiones y de ningún modo, maduros [...] desde luego, las logias que nos proveen de dineros manchados, las facciones políticas que nos nutren de guardaespaldas, los *trusts* que apuntalan de cualquier modo nuestra permanencia, siguen en vigencia. Esta revista –**espejo en la que vos te podés mirar**– es fundamentalmente esa aventura en el sentido más infantil y alegre de la palabra. La aventura de sacarse la radiografía de las tripas para ver hasta qué punto tiene gracia, y resulta que la tiene.

Podría decirse que estas palabras tienen vigencia en la coyuntura actual: narcotráfico, terrorismo y concentración económica, lo que engrandece la osadía de haberlas publicado en un momento de extrema violencia como los setenta. Como bien dice este editorial, *Satiricón* era un espejo que reflejaba todas las verdades y también todas las

mentiras de una sociedad que quería paz y violencia a la vez. La mejor síntesis es la frase que cierra la última página nº 62 del segundo número de la revista: «cualquier semejanza con la realidad, es intencionada».

El alejamiento de los viejos colaboradores como Landrú (fundador de *Tía Vicenta* junto a Oski), Lino Palacios (con el pseudónimo “Flax”, de mucha participación en las revistas políticas de los sesenta como *Primera Plana* y *Confirmado*) y César Bruto (reconocido guionista de monólogos humorísticos radiales y televisivos) dio paso a una nueva generación de colaboradores nacidos entre 1936 y 1948, que le dieron un nuevo giro a la revista al profundizar en la sátira política alejándose del humor absurdo.

Los nuevos tiempos políticos de la Argentina no se hacían esperar. Había un pacificador llamado Perón y la juventud ideologizada jugaba un rol fundamental en esa transformación social del país. Los estudiantes, desde la memorable protesta masiva denominada “el Cordobazo” de 1969 que derrocó al dictador Onganía, participaban de las marchas obreras y de otros reclamos sociales. La mayoría de los jóvenes de clase media y media-alta con formación universitaria se convirtieron en los nuevos lectores de *Satiricón*.

Los lectores se encontraban frente a una postura ambivalente por parte de la revista, característica paradigmática también del mismo Perón [...] En las representaciones cómicas se distinguía entre una violencia de “izquierda” y una de “derecha”, y se insinuaba que la revista estaba dispuesta a satirizar a cualquiera de las dos, fortaleciendo dicha dicotomía (Burkart, 2013: 312).



Caricatura Perón, revista *Satiricón*, nro. 2, 1972

Todo esto era intencional, ya que Perón fue una de las figuras políticas más caricaturizadas por *Satiricón* expresando gráficamente el ansiado retorno del viejo líder como aquel padre que se fue y la familia esperaba su retorno para unirlos de nuevo. Era lógico, habían pasado casi 18 años desde que el general Perón se había exiliado y una nueva generación había oído hablar –bien y mal– de él, por lo que querían conocerlo. *Satiricón* representaba a la sociedad misma.

Satiricón fue tan fascinante en su capacidad de contagio como son los procesos epidémicos. Su solo nombre desprende una catarata de connotaciones: procaz, marginal, provocativa, audaz, obscena, cruel, crítica, narcisista, mordaz, iconoclasta, paródica, transgresora, burlona, violenta, conflictiva, irónica, escéptica, reflexiva, rebelde, progresista, liberal, creativa, gorila, ácida, irreverente, etc. Tal vez sea esta catarata de adjetivos la mejor forma de explicar el significado de este mensual, es a través de sus propios eslóganes: “Terrorismo en los kioscos”; “una revista que comienza donde las otras terminan”; “la bomba que explotó”, etc., y aun así todavía falta para alcanzarla sintéticamente de un modo satisfactorio y dar cuenta de lo que significaron sus páginas para el público lector. Una revista que a priori fue dirigida a un público masculino joven que luego se extendió a la juventud (sin discriminación de sexo), y luego a una franja etaria más amplia de adultos.

Los mil matices de *Satiricón* reflejan, sin dudas, un barrio del tiempo muy especial para los argentinos, en particular aquellos que en ese entonces tenían entre 20 y 45 años. *Satiricón* tiene sus cosas, sus pecados por lavar, en nombre de la libertad cometió excesos; en nombre de la rebeldía y de los derechos a expresarse combatió a la censura; en nombre de la defensa de su integridad respondió con textos y dibujos violentos a los personajes nefastos como José López Rega (mano

derecha del general Perón). *Satiricón* en nombre de la historia desmitificó personajes y verdades nacionales; en nombre del periodismo transgredió y modificó la forma de hacer reportajes; en nombre de los argentinos enseñó a ejercer una libertad (tal vez desmedida) y reflexionar sobre esta misma desmesura; en nombre del humor se rió de todos y muchas veces hizo un ejercicio brutal de la crueldad. *Satiricón* no perdonaba, no toleraba las críticas, no disculpaba a los personajes adversos, a los enemigos los demolía sin rescatar absolutamente nada; ejerció la ironía, la mofa, el humor negro, el humor obsceno; en fin, no tuvo reparos para arrancar una sonrisa a cualquier precio, no respetó ni prejuicios ni miedos.

Abatida la censura, vencidos los años de



Reportaje a Jorge Guinzburg, Suplemento Radar, Diario Página 12, 2001

plomo, finalizados los tiempos de los odios irreconciliables entre peronistas y antiperonistas, concluida la época de las dictaduras, nació un tiempo en que *Satiricón* no podría existir con la misma significación de aquellos años. Tal vez ese sea el mejor homenaje para una revista que intentó ser libre y auténtica (Páramos, 2005).

En un reportaje concedido al periódico *Página/12* en 2001, Jorge Guinzburg reflexionó sobre su paso por la revista. Como uno de los colaboradores más prolíficos de la publicación, apoyó esta visión del fenómeno social que fue *Satiricón*:

Cuando llegué a *Satiricón* era un periodista con pocos años de experiencia [...] yo era el pibe en una redacción donde estaban profesionales de la talla de Carlos Ulanovsky, Mario Mactas, Trillo y Dolina, Andrés Cascioli, entre otros, y se formó un grupo con mucha mística: el que estaba adentro sentía orgullo de estar, y el que no estaba, quería entrar. Era el comienzo de los 70 y había otro clima, a punto tal, que ibas a un bar y en una mesa estaban comentando tu artículo (Guinzburg, a Claudio Zeiger: 2001).



Caricaturas Perón, revista *Satiricón*, 1972

Satiricón había alborotado a la sociedad con su activismo gráfico humorístico.

El inminente cambio de autoridades gubernamentales facilitaba una postura desafiante hacia el poder censor. La revista no bajó el tono con respecto al abordaje cómico de cuestiones sexuales pero sí lo hizo con la sátira política posiblemente dejándose llevar por el clima de optimismo que se vivía o con el objetivo de acomodarse mejor a las nuevas circunstancias (Burkart, 2013: 315).

Puede concluirse, hasta aquí, que *Satiricón* hacía activismo artístico, político y satírico de Perón y de la clase política en general. La revista tenía la misma viveza y aguda inteligencia del general retornante. Recordemos su famosa frase «En política hay que poner la luz de giro a la izquierda y doblar a la derecha» o «Dentro de la justicia todo. Fuera de la justicia nada». Así era la visión maquiavélica de un Perón que embelesaba a los jóvenes que desconocían esa magia particular de su dialéctica y también la acción de justicia social del movimiento peronista.

Los más “viejos” colaboradores se estaban retirando de la revista después de los primeros números publicados. *Satiricón* había abandonado la particularidad del absurdo y se había vuelto procaz y sin filtro; se podía decir de todo de cualquier manera. En *Satiricón* ocurría lo mismo que en el país, había un recambio generacional en la sociedad y la revista lo amplificaba con desparpajo, triunfalismo, talento, osadía y humor. Como el general Perón.

4.2 1973. El gran cambio nacional

Antes de la asunción del peronismo, regía una dictadura dirigida por el general Lanusse, un militar conservador perteneciente a una de las familias agropecuarias más ricas del país. Los modos brutales de *Satiricón* incomodaban al presidente: era ya demasiado con la violencia cotidiana de la subversión armada, el retorno de Perón desde España y la esperanza de una patria socialista para la Argentina por parte de los Montoneros. Algo había que hacer y urgente.

Perón retornó al país a pesar de las advertencias de Lanusse. Durante su breve paso por Buenos Aires, el viejo general estuvo con los dirigentes de casi todo el espectro político promoviendo la unidad nacional. Perón sabía que la situación no era fácil, por eso se abrazó con sus anteriores adversarios políticos, actitud muy bien vista por el pueblo.

El único problema del general era que no podía presentarse como candidato a las elecciones, ya que el gobierno de Lanusse había dictado un decreto por el cual ningún ciudadano que estuviera residiendo fuera de país (antes del 25 de agosto de 1972) podía postularse a la presidencia. Como es evidente, el decreto era una prohibición direc-

ta a Perón, que vivía en Puerta de Hierro, Madrid. Por ese motivo, el general propuso la fórmula Héctor J. Cámpora - Vicente Solano Lima. El primero, un odontólogo fiel al general, y el segundo, un candidato conservador popular. Como decían las pintadas callejeras de la época: “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. En paralelo a esta situación política, en el cuarto número de *Satiricón* se publicó una historieta que parodiaba un programa de televisión de lucha libre llamado *Titanes en el ring*, al que denominaron “Títeres en el ring”, haciendo referencia al poder que tenía el general Perón para manipular a toda la clase política con el GAN: el Gran Acuerdo Nacional.

Dicha historieta, en las páginas nº 36, nº 37 y nº 38, ilustrada por Pérez D'Elías y creada por el equipo creativo de la editorial, decía al comienzo:



Caricatura Pérez D'Elías, Títeres en el Ring, revista *Satiricón*, no. 4, 1973

El elenco de *Titanes en el ring* está compuesto por deportistas conocidos y popularizados descomunemente a través del ciclo. Muchos –no es un secreto– se han convertido en auténticos ídolos de la población infantil del país, y a ellos, por su obra, rendimos con humildad nuestro homenaje.

Satiricón aclaraba su ironía que era también parte de su particular humor. *Titanes en el ring* era un programa popular para los niños, pero *Satiricón* era una revista para adultos. La adaptación satírica se llevó a cabo mediante juegos de palabras, como el que se realizó con el nombre de uno de los protagonistas y también creador del programa, Karadagián, a quien se lo cambió para llamarlo en la historieta “Caradejuán” (aludiendo



Portada revista *Satiricón*, no. 5, 1973

al nombre del general Juan Perón) y cuya troupe de luchadores estaba conformada por toda la clase política. Con esta humorada, *Satiricón* se apropiaba de todo lo que les sucedía a los argentinos y lo transformaba en activismo gráfico político: cada página de la revista constituía un panfleto artístico y contestatario. Así se hacía proselitismo con humor, política con desparpajo y sátira con ideología.

La campaña electoral fue muy intensa, y el 11 de marzo de 1973 hubo elecciones libres. La fórmula del FREJULI (Frente Justicialista de Liberación, partido que nucleaba a la fórmula respaldada por Perón ya que el Peronismo continuaba proscripto) obtuvo el 50% de los votos contra el 21% de la Unión Cívica Radical. Esta fue una realidad potenciada por *Satiricón*. Las armas estaban en la calle, lo único que le quedaba al Gobierno de facto era prohibir la revista. La portada del quinto número relatava eso: el candidato peronista Héctor Cámpora bailaba un tango con el candidato de la oposición Ricardo Balbín, y el titular rezaba «El último tango», en referencia a una película de gran suceso para la época, *Último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, film que duró muy poco tiempo en las salas comerciales por su alto contenido sexual. *Satiricón* llevó agua a su molino y con esa portada planteó una alegoría gráfica que satirizaba lo que sucedía realmente en la coyuntura de las elecciones.

En abril de 1973, el sexto número de *Satiricón* sufrió el primer acto de censura gubernamental: la portada mostraba la fórmula peronista victoriosa Cámpora y Solano Lima, ambos con la banda presidencial sentados en el inodoro de un baño con el título: «En este lugar tan sagrado», en obvia alusión a una frase popular de la época que se escribía en las paredes de los baños públicos. El detalle final de la portada era el papel higiénico que los rodeaba con todas las siglas de los partidos políticos en las pa-peletas de votación.



Portada revista *Satiricón*, nro. 6, 1973

Con esta portada, *Satiricón* abusaba tanto de la investidura presidencial electa como de la dictadura saliente. No les importaba nada; el peronismo volvía al poder y valía todo para que ello sucediera. Otro ejemplo de irreverencia ocurrió luego de la prohibición que había sufrido la revista en mayo de 1973. En esa oportunidad, Andrés Cascioli, uno de



Portada revista Satiricón, nro. 7, 1973

dedicado a la censura por su acción moralizadora y educativa». Al pie de la página, *Satiricón* ratificó su poder con «Tiraje de esta edición: 100.000 ejemplares, papita para el canario»²⁸. Hacer notar la cantidad –cada vez mayor– de lectores era un modo de expresar el triunfo frente a la censura.

los fundadores, dibujó la portada del séptimo número cuyo título era «El Sol del 25 viene asomando», en referencia a la Revolución del 25 de Mayo de 1810. Allí se veía a Perón y al expresidente de facto Lanusse a su lado cubriéndose de las olas que lo rodeaban con un paraguas. Ésta era otra metáfora gráfica de lo que iba a suceder: había salido el sol de la democracia y el general Lanusse que los había prohibido, se hundía resignado en el mar haciendo la “V” de la victoria con la mano,

En la primera página de la misma edición, donde se encontraba el índice del número, decía debajo del logotipo: «Fue levantado el secreto de SUMARIO. Este número está



Portada revista Satiricón, nro. 10, 1973

que buscaban con sus portadas lograr un triunfo para sí. A fin de cuentas, la renuncia de Cámpora había sido una jugada maestra y había que graficarlo.

A tan solo dos meses de su gobierno, Cámpora renunció y convocó a elecciones generales, una jugada que lo habilitaba a Perón a postularse porque la proscripción anterior había quedado sin efecto. Esta oportunidad fue aprovechada también por *Satiricón* y la hábil jugada política tuvo su reflejo más explícito en la portada del 10 de agosto de 1973: una mano con el típico gesto de *fuck you*, cuyo dedo mayor tenía en el extremo final el rostro de Perón. De esta manera, *Satiricón* ratificaba dos cosas: por una parte, su alineación indiscutible con el viejo líder, y por otra, a ellos mismos, lo que los convertía en activistas artísticos y políticos

²⁸ Esta frase proviene del lenguaje popular: “papita para el loro”, que significa un asunto fácil, una oportunidad propicia e inesperada con resultados beneficiosos para quien lo realiza.

Con el gran “dedazo”, *Satiricón* abandonó su ambigüedad entre la izquierda y la derecha del Movimiento peronista, para quedarse en el segundo como un reconocimiento del giro autoritario de Perón y que este era producto de elecciones generales. Esto llevó a *Satiricón* a autocensurarse para acomodarse y actuar en consecuencia de sus afinidades políticas en un clima que se evaluaba como más hostil.



Nota del equipo editorial,
revista *Satiricón*, nro. 10, 1973

El 23 de septiembre de 1973 Perón triunfó con el 62% de los votos convirtiéndose en presidente de la nación junto a su esposa María Estela Martínez de Perón como vicepresidenta. El mundo también estaba convulsionado: había comenzado a nivel mundial la crisis del petróleo por la guerra de Medio Oriente. El 11 de septiembre hubo un golpe de Estado en Chile por parte del general Pinochet que derrocó al socialista Salvador Allende. De este modo, comenzaron a ensombrecerse las posibilidades de los gobiernos democráticos en América Latina. A los dos días del triunfo del general Perón, el 25 de septiembre de 1973, Argentina sufrió un magnicidio: al salir de su casa en el barrio de Flores en la ciudad de

Buenos Aires, fue asesinado por un plan guerrillero denominado “Operativo Traviata”, el sindicalista y secretario de la CGT de entonces, José Rucci. El nombre del operativo de la masacre hacía referencia a una marca de galletitas saladas llamadas “Traviata”, muy populares por aquella época, cuyo anuncio televisivo las promocionaba como la galletita que tenía 23 “agujeritos”²⁹ con lo que se aludía a la cantidad de impactos de arma que terminaron con la vida de Rucci.

La respuesta de Perón a la muerte de Rucci fue contundente. “Fue la gota que derramó el vaso”, dijo el General muy enojado cuatro días después de la emboscada el 29 de septiembre de 1973, durante un encuentro con dirigentes políticos y sindicales. Y los convocó a “una lucha contra los terroristas y a expulsar a todos los elementos marxistas del Movimiento peronista y del gobierno”, según un cable confidencial enviado el 2 de octubre de 1973 por el embajador estadounidense, John Lodge, a su gobierno, citando “fuentes peronistas”. (Reato, 2008: 268-269).

²⁹ Publicidad de galletitas “Traviata” año 1973, http://www.dailymotion.com/video/xcpe3w_publicidad-galletitas-traviata-1973_shortfilms Recueperado el 2/7/16

4.3 La mecha estaba encendida

A causa de este cruel suceso comienza a operar “oficialmente” en octubre de 1973 el grupo parapolicial conocido como Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), cuyo objetivo era asesinar a militantes de izquierda, peronistas y no peronistas, financiado por el Gobierno y dirigido por el ministro de Bienestar Social José López Rega, hombre leal a Perón. Las fuerzas subversivas querían una patria socialista y Perón, que era militar de derecha, lo contrario. Cualquier posibilidad de relación entre ambos bandos se rompería definitivamente con el ataque por parte de las fuerzas guerrilleras, en enero de 1974, a la base militar de Azul en la provincia de Buenos Aires, la unidad militar mejor armada del país.



Caricatura Pérez D’Elias, López Rega , revista Satiricón, nro. 11, 1973



Portada revista Satiricón, nro. 12, 1973

El escritor e investigador Marcelo Larraquy habló sobre dicho atentado y las futuras decisiones del general. Perón respondió condenando enérgicamente al “terrorismo” por cadena nacional y ordenó también acelerar en el Congreso Nacional una reforma al Código Penal para endurecer las penas a los delitos cometidos por grupos guerrilleros, agravando las normas de la dictadura de Lanusse. El general iría sin piedad contra todos.

En la portada del duodécimo número de *Satiricón*, en octubre de 1973, apareció la imagen del general Perón disfrazado, quitándose una máscara y viéndose sonriente. Esa imagen se apoyaba en un texto

que decía «El otro yo del general», haciendo referencia al otro yo de Perón que se encontraba encarnado en la propia revista. En la página nº 16 del mismo número aparece otra caricatura del presidente –realizada por Tomás Sanz– en donde se muestran distintas acciones sobre la doble moral y actitud de Perón en esos días: con los Montoneros, con la oposición y con sus seguidores. Este relato ilustrado mostraba una realidad que muchos colaboradores de la revista no compartían. En la página nº 17, enfrentada literalmente con la anterior referencia ilustrada, se publica la nota editorial de Mario Mactas, periodista estrella, titulada «Contra toda forma de opresión», que expresaba una toma de posición al respecto. Allí, Mario Mactas analizó con su agudo pensamiento lo siguiente:

“Necesitamos los argentinos saber con clara conciencia todo lo opresor y terrible que es el orden que heredamos. Necesitamos también fundar un orden nuevo en el que reprobemos las formas viejas y las nuevas de opresión. [...] Pero contra el tartufismo, la hipocresía, la falta de capacidad, la intención de abolir prohibiciones para imponer otras, la actitud de los que están con Perón pero sólo si Perón está con ellos, contra los que no perdonan la inteligencia ni la soledad”.



Editorial Mario Mactas, revista Satiricón, nro. 12, 1973

En su reflexión hace alusión tanto al gobierno de Lanusse como al de Cámpora que había dictado una Amnistía General dejando libres a todos los presos políticos. Nombra el surgimiento de la fuerza parapolicial Triple A y su violencia indiscriminada sin decirlo, y describe “las prohibiciones” que también *Satiricón* padecería. Estaba claro: quien no estaba con Perón, era un enemigo.

4.4 La realidad se vuelve negra

Los ingresos de *Satiricón* iban en aumento a la par de la popularidad, mientras que los pensamientos no estaban alineados dentro de la editorial. Recordemos que los fundadores de la revista contrataron a dos periodistas profesionales y de gran trayectoria como Mactas y Ulanovsky, que le daban una impronta editorial y de investigación que equilibraba el delirio creativo y satírico del resto del equipo.

Ulanovsky sitúa la asunción de Perón en octubre de 1973 para el comienzo de sugerencias “que nada tenían de graciosas ni estimulantes, de que al ya anciano General no le gustaban las bromas hacia él”. Mactas completa: «Eran años muy inestables. No tengo idealizada ni la revista ni la época, a la que no considero feliz. El retorno de Perón, las formaciones especiales, el ala zurda y el ala derecha del peronismo, los ruidos militares...no era exactamente una primavera» [...] «la exposición provocaba también que los apellidos de los hacedores



Portada revista nacionalista Cabildo, nro. 15, 1974



Editorial fin de año, revista Satiricón, nro. 13, 1973

de *Satiricón* aparecieran en revistas de la ultraderecha como *Cabildo* y *El Caudillo*, sostenidas por la Alianza Anticomunista Argentina, la Triple A, un grupo parapolicial armado por López Rega en el más amplio aspecto: ideas, blancos y armas». (Igal, 2013: 54-55).

Se producía una grieta dentro del equipo de *Satiricón*: los que estaban a favor y los que estaban en contra de lo que sucedía. Los que eran peronistas, como Oskar Blotta y Andrés Cascioli, y quienes no lo eran, como Mactas y Ulanovsky. *Satiricón* nuevamente reflejaba lo que sucedía en la sociedad. La aparición de la Triple A como fuerza de choque parapolicial provocaba más temor porque no eran “foráneos al peronismo” como los subversivos.

Muchos colaboradores de la revista habían sobrevivido a acciones de este estilo durante la dictadura de Onganía, como el “Cordobazo” y “la noche de los bastones largos”, y también a cierto accionar defensivo del gobierno del general Lanusse, que había sufrido en carne propia el asesinato de su ministro radical Arturo Mor Roig. La respuesta de Lanusse no fue tan drástica como la de Perón, ya que éste proponía lisa y llanamente una depuración de su partido político. Todo iba acompañado con las ventas de *Satiricón*, que a mediados de 1974 contaba con más de 2.000.000 de lectores.

Dos hechos marcarían el destino de todos los argentinos y también de la propia revista. En primer lugar, el discurso del 1 de Mayo de 1974 –día del trabajo– en la Plaza de Mayo desde el balcón de la Casa de Gobierno, en donde, literalmente, el general Perón echó a los jóvenes subversivos llamándolos «imberbes y estúpidos» y, posteriormente, la propia muerte del propio Perón.

Una parte del discurso de Perón contra los Montoneros en la Plaza de Mayo decía³⁰:

Ese 1 de Mayo fue la ruptura pública, explícita, del gobierno peronista con todos aquellos que pretendían que el Movimiento y el mismo Perón se identificaran con el ideario socialista [...] ya no había marcha atrás para una posible reconciliación. Difícilmente Montoneros podría seguir reivindicándose peronista cuando el líder fundador, principal dirigente y además presidente de la nación, los insultaba públicamente. ¿Qué más necesitaban para reconocer que su identidad no formaba parte del ideario justicialista y que Perón los despreciaba? Únicamente la muerte del líder podía librarlos del estigma de “echados de la Plaza”, insultados y acusados de mercenarios. Y no faltaba mucho para eso. [...] El duelo de la Plaza Mayo lo convenció al general Perón que el principal enemigo eran los Montoneros, y había que destruirlos. (Bufano y Teixidó, 2015:325).

El 1 de julio de 1974, a tan solo dos meses después de la expulsión de los Montoneros de la Plaza de Mayo, murió el general Perón y asumió la presidencia su esposa María Estela Martínez de Perón, una mujer inexperta en política y totalmente dominada por José López Rega, mano derecha del general y líder de la Triple A.

La muerte de Perón en julio de 1974 cambió el país y –apunta Ulanovsky– los aprietes fueron “cada vez más desembozados, con conjuros inescrupulosos y amenazas violentas” [...] la flamante viuda firmó el decreto 866 que argumentaba que *Satiricón* constituía “un evidente ataque contra los elevados valores y costumbres del pueblo argentino”, que incitaba de manera constante a “cometer delitos tipificados como contra la honestidad de las personas” y que en “sus veintidós números editados tanto sus ilustraciones como su lenguaje tienen un neto carácter pornográfico”.

Con esa norma prohibía la impresión, edición, publicación, distribución y circula-

30 <https://www.youtube.com/watch?v=d6ZQTw3g1Xl>. Recuperado el 13/12/16

ción, clausuraba oficinas, secuestraba todos los números que encontrara la Policía Federal y anunciaba el inicio de medidas legales contra los “directores, editores y responsables de la publicación” [...] Ferrantelli y el Tano (Cascioli) coincidían con la idea de seguir. “Pero Oskar Blotta dijo que no, que no era el momento, que no había que hacer nada” (Igal, 2013: 56-57).

4.5 Lo prohibido desinhibido



Caricatura Crist, Los Secuestros, revista Satiricón, nro. 14, 1974

Evidentemente, la vida dentro de *Satiricón* no fue igual. Se había radicalizado el desparpajo y debían unirse todos de nuevo, quizás bajo un esquema editorial menos politizado y más sexual y escatológico. No había que incomodar al peronismo con la “purificación del Movimiento”.

Ante el peronismo que se caracterizaba por entender la política desde la lógica amigo-enemigo, *Satiricón* quería estar entre los amigos pero manteniendo una autonomía relativa y creyendo que para eso era suficiente con eliminar la sátira política. Este esfuerzo por parte de los editores estaba dirigido a quienes detentaban

el poder y a los lectores, y su arrogancia inicial se redujo entonces a una estrategia defensiva. [...] La irreverencia se expresó en las portadas, que abruptamente dejaron de ser caricaturas políticas para ser en la mayoría de los casos, gestos o representaciones de partes del cuerpo humano (Burkart, 2013: 320-321).

Poco a poco, *Satiricón* encontró un nuevo lugar retomando su raíz satírica sin ofender al gobierno peronista ni tampoco provocando a la Triple A.

Otro caso fue la historieta “El marqués de Sade” realizada por Oskar Blotta e Izquierdo Brown en reemplazo de “El sátiro virgen”. La representación de Sade ponía el énfasis en su vida sexual sin hacer alusión alguna a su profesión de escritor ni a la persecución a la cual fue sometido. Sin embargo, la apropiación y el tributo que hacía *Satiricón* del escritor maldito francés era un reconocimiento implícito de aquella. Si en la primera etapa, *Satiricón* se identificaba con Fellini y a Averchenko tanto como con la mitología griega, en esta segunda etapa apelaba la figura de Sade quien ofrecía una nueva síntesis perseguido por sus convicciones en cuanto a la moral sexual por el absolutismo, por la asamblea revolucionaria y por el régimen napoleónico. La persecución que sufrieron *Satiricón* y otros sujetos de la cultura argentina bajo el gobierno democrático de Perón encontró su mejor expresión a partir de esta controvertida figura de la cultura occidental (Burkart, 2013: 324-325).



Caricatura El Marqués de Sade, revista *Satiricón*, nro. 14, 1974

Esta inteligente elipsis para eludir la cruda realidad impactó en las ventas y las aumentó hasta alcanzar una tirada de 220.000 ejemplares. En febrero de 1974, la revista fue prohibida y se le impusieron dos tipos de censura: la “legal”, con una prohibición en la circulación mediante la colocación de sellos de “exhibición limitada” o embolsando las revistas para que no se vieran las portadas, y otra “ilegal”, ejerciendo miedo con atentados, listas negras y otras formas de amedrentar (*aprietes*).



Portada revista Satiricón, nro. 18, 1974

En el inicio de la sección “Políticos en camiseta”, se le realizó un reportaje a Ricardo Balbín titulado «El River de la política» (pp. 18-19/ 21-22), en referencia al eterno número dos en las elecciones presidenciales y también al equipo de fútbol que no ganaba y salía siempre segundo, River Plate. El subtítulo era una frase con doble sentido, lo mismo que la caricatura de Cascioli simulando una portada de la revista *Time*: «Balbín, el campeón moral de los argentinos». Con esta ironía se estaba diciendo que el “verdadero campeón”, el general Perón, no lo era. El *staff* de *Satiricón* era demasiado inteligente para dejar esta metáfora a libre interpretación. Todo lo que ellos comunicaban era explícito.



Caricatura Fontanarrosa, Fahrenheit 451, revista Satiricón, nro. 16, 1974

Esto fue parodiado en la revista número 16, de marzo de 1974 (pp. 31-32-33), por el caricaturista rosarino Roberto “el Negro” Fontanarrosa con una historieta basada en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. En paralelo, *Satiricón* renovó parte de su *staff* de colaboradores y volvió lentamente a la sátira política, esta vez sin enaltecer a Perón. La oposición era el objetivo de su humor a partir del número 18, en mayo de 1974.



Parodia Time, reportaje a Balbín, revista Satiricón, nro. 18, 1974

4.6 La nueva y última *Satiricón*

Como se dijo anteriormente, en setiembre de 1974, el Gobierno argentino estaba en manos del peronismo. José López Rega, líder de la Triple A, fue quien legalizó la censura –no de manera explícita, sino más bien indirecta– con la sanción de la Ley 20.840 que imponía una pena de cárcel de dos a seis años a quienes, según esta ley, con «la finalidad de sus postulados ideológicos» incitaran a la alteración del orden institucional y la paz social de los argentinos. En el artículo tercero, inciso B, se hacía mención particular a los «responsables de cualquier medio de comunicación». Una cobertura legal para que la Triple A emitiera listas negras con amenazas que obligaron a artistas, actores e intelectuales a exiliarse.



Portada revista *Satiricón*, no. 19, 1974



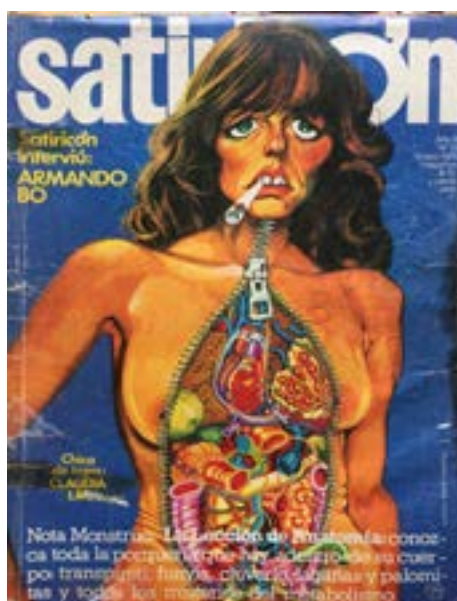
Portada revista *Mengano*, no. 2, 1974 Portada revista *Chaupinela*, no. 6, 1975

Así, el equipo de *Satiricón* se dividió en dos revistas sin vínculo alguno: un grupo, liderado por Carlos Marcucci, bajo el ala de la editorial Julio Korn, lanzó la revista *Mengano* –como él mismo la definió, «un *Satiricón* menos sucio»– y el otro grupo, liderado por Andrés Cascioli, fundaron la revista *Chaupinela*, que retomaba el humor político. La vida de ambas revistas fue efímera y *Satiricón* volvió al ruedo en diciembre de 1975 con una portada que juntaba todas las portadas anteriores bajo la leyenda «la revista que hace un año nos mandaron a guardar» (nº 23, diciembre de 1975). Volvieron con su esencia intacta, sin importarles haber ganado un juicio al Estado por la censura sufrida.

El equilibrio entre lo periodístico y el humor gráfico se rompía y predominaba el primer aspecto. Lejos quedaba después la promoción de una risa satírica y escatológica. Sin abandonar el campo del humor gráfico, *Satiricón* decidía disputar un lugar en el campo periodístico general más que recuperar su posición en el primero a donde habían aparecido nuevas publicaciones, muchas de las cuales habían adoptado las que habían sido sus características distintivas. La designación de Rolando Hanglin como jefe de redacción, las incorporaciones al *staff* de Bernardo Neustadt y Pepe Peña, y la elección de Álvaro Alsogaray, Francisco Manrique como entrevistados de la sección “*Satiricón* Entreviú” daban cuenta de las estrategias de la revista para jugar en el campo periodístico “serio” y de la posición política que adoptaba (Burkart, 2013: 329).



Portada revista *Satiricón*, nro. 23, 1975



Portada revista *Satiricón*, nro. 24, 1976

El final de 1975 marcó varios puntos de inflexión en una sociedad que se estaba desgastando con una guerra de bandos. En ese momento, se efectivizó la intervención legalizada del Ejército por parte del Gobierno en la lucha contra la guerrilla, avalados con la firma de cuatro decretos que remarcaban la frase «aniquilar al enemigo subversivo». Además, se desató la tremenda crisis económica posterior al “Rodrigazo” –denominada así por el apellido Rodríguez del ministro de Economía que implementó el plan el 5 de junio de 1975 que consistía en una devaluación del dólar y un ajuste en las tarifas públicas—. A estos factores se sumó la división dentro del movimiento obrero que le quitaba sostenibilidad al gobierno de la viuda de Perón. En conclusión, la nueva postura de *Satiricón* coincidía con lo que la sociedad reclamaba: orden y pacificación.



Portada revista Satiricón, no. 25, 1976

Febrero y marzo de 1976 fueron relevantes para este medio gráfico. En la portada número 25 de febrero, apareció todo el arco político y figuras del gobierno de “Isabel” Perón, sumergidos en un mar de materia fecal (incluyendo al personaje de *Satiricón*, como un triste presagio de lo que les iba a suceder) bajo el título «No hagan olas».

Fieles a su estilo, en sus clásicas frases en la parte superior de la página decían: «Este número se lo dedicamos a todas las mujeres, menos a una», aludiendo a la presidenta. Otra particularidad es que había desaparecido Dios como editor responsable del *staff* de la revista y ahora decía en italiano «*non avviamo*» (no encaminamos), otro modo de decir “no tenemos rumbo”. La desazón y la incertidumbre preanunciaban el final. El editorial de la última página de ese número llamado «La nota de fondo», escrito por el periodista neoliberal Bernardo Neustadt, se tituló: «¿Qué pasa en la Argentina que hace un año largo que se murió Perón?». De allí cabe destacar dos frases, una al inicio y otra al final: «Si los argentinos no fuéramos DRAMÁTICOS, seríamos cómicos. Nos subyuga cambiar... para quedarnos en el mismo sitio». Y cerrando la nota sentencia: «[...] y en vez de que publiquen avisos en el diario dándole gracias a Ceferino Namuncurá³¹ habrá pronto avisos que digan “QUEREMOS UN DICTADOR... BUENO” acuérdesse de mi presagio». Otra vez, *Satiricón* expresaba lo que la sociedad sentía y quería.

31 Ceferino Namuncurá, un santo indígena argentino a quien la gente acostumbra agradecer con anuncios pequeños en el periódico por las promesas cumplidas.

La realidad y la idea de una caída del gobierno de "Isabel" era una sensación demasiado anunciada y eso es lo que se ilustra en el número 26, de marzo de 1976. Con una impresionante portada ilustrada por Andres Cascioli y bajo el título «El demonio nos gobierna» se representaba al infierno sobre fondo rojo inspirado en *El juicio final* de Hans Memling, una obra del siglo xv perteneciente al arte gótico alemán en donde las víctimas, mujeres y hombres, iban cayendo. En el primer plano se observaba una calavera cubierta con una túnica blanca, con grandes y perversos ojos, sacando la lengua.



Portada revista Satiricón, nro. 26, 1976

Una primera lectura de esta imagen sugería que el demonio que “nos gobierna” era Isabel Perón y el destino de la sociedad argentina era caer al infierno. La democracia peronista había conducido a la sociedad argentina a las cavernas más oscuras y calientes del infierno; lejos y con mucha sangre de por medio, había quedado la libertad anhelada en 1972 y el optimismo de mayo de 1973” [...] pero una nota de Blotta y Hanglin “apartada de la vena humorística y rozando la actualidad”, ofrecía una interpretación alternativa a la frase “El demonio nos gobierna” al sostener que éste estaba encarnado en cada uno de los argentinos» (Burkart, 2013: 331-333).



Reportaje a Manrique, revista Satiricón, nro. 26, 1976

En la sección “Satiricón Interjú” (nº 26, marzo de 1976: pp. 27-39), le realizaron un reportaje a Francisco Manrique, excapitán de navío devenido en político que había logrado el tercer lugar con su propio partido en las elecciones de 1973. La última pregunta del reportaje decía: «Si usted tuviera un hijo guerrillero, ¿lo escondería en su casa?». A lo que Manrique respondió: «En primer lugar, no acepto ni convalido ni tolero ni perdono, la violencia ilegal». Finaliza su declaración diciendo: «No escondería a mi hijo por vergüenza, sino para encerrarme con él días y días, gritándole en la cara que ha sido un idiota». Estos dos enunciados hablaban que solo se aceptaba la violencia “legal” y podríamos interpretar que el encierro a su hijo luego serían los centros clandestinos de detención. Manrique dijo que esa sería la solución final para derrotar a la guerrilla y lograr la paz, convalidando la violencia legal y el encierro como método de purificación.



Caricatura Fontanarrosa, revista Satiricón, nro. 26, 1976

En la página 75, el caricaturista Fontanarrosa creó en forma de historieta una parodia del film de la época, Infierno en la torre, en la que se transformaba al fuego del incendio en una metáfora sarcástica de la situación del gobierno de la viuda de Perón. Esta forma de satirizar la realidad bajo el título de «Bolonki³² en la torre» era un llamado de atención: los políticos, los medios y la sociedad vertían demasiado combustible a la realidad.

32 Es la palabra quilombo (desorden, lio o incluso caos), pero escrita al revés.

Como se intuía, finalmente el 24 de marzo de 1976 fue derrocado el gobierno de María Estela Martínez de Perón, el cual quedó en manos de la Junta Militar a tan solo seis meses de las elecciones generales. Los militares querían el control de los medios de comunicación y también de los medios culturales. Así, no existiría razón alguna para continuar la línea que *Satiricón* había iniciado, ya que estaban en contra de los valores occidentales y cristianos que el Proceso de Reorganización Nacional se proponía retomar con su plan de salvataje de los valores morales del país, pero no de la República.

La revista *Satiricón* había hecho su parte en la recuperación de la democracia con su aparición en 1972. La ilustración de la portada del primer número donde una paloma ensuciaba la gorra del general Lanusse mientras éste se encontraba entrando a la Casa Rosada puede ser uno de los ejemplos entre los ya mencionados. En contraste, en el número 26, la ilustración de «El diablo nos gobierna» fue el último mensaje de una revista de humor y periodismo independiente que había cambiado los paradigmas de la comunicación gráfica. En sus comienzos, *Satiricón* fue la primera revista que hizo activismo artístico en favor de la democracia apoyando el regreso del general Perón. Sin embargo, al finalizar, lo hizo en contra de la República al prestar su apoyo –y en esto, como se ha dicho anteriormente, resultaba un reflejo de la propia sociedad– a la caída del gobierno de la viuda de Perón.



Último editorial, revista *Satiricón*, nro. 26, 1976

satiricón



FUE LEVANTADO EL SECRETO DEL SUMARIO

Este número está dedicado a la ecología, porque de no escuchar algunas muy sabias verdades, pronto nos comeremos los unos a los otros.



Tapa: "Sacate el antifaz, te quiero conocer... Pracatute!!!": Andrés Cascioli se quita la careta y muestra el otro yo de SATIRICÓN.

Pág. 5, 6 y 8: Viviana Gómez Torpe karatea a sus queridos lectores.

Pág. 10: Los que somos del staff y el editorial, en esta ocasión, en esperanto.

Pág. 11: Garaycochea a secas, porque estamos podridos de cargarlo por su irmensa nariz.

Pág. 12 y 13: Subcultura homosexual o los que la miran. La nota rosa del número.

Pág. 14: Qué poco sabe la sabiduría popular!

Pág. 16: Tomás Sanz en colores ilustra "El otro yo de Perón".

Pág. 17 y 18: Mario Maestas, el príncipe



Pág. 20 y 21: Roberto Arit resurge de las tinieblas e imita a Beto Sánchez y sus venganzas.

Pág. 22 y 23: Alguien duda que esta es la era de Panzeri?

Pág. 24 y 25: Manualidades, con esas lindas manitas que Dios le dio a Aldo Rivero.

Pág. 26 y 27: Jaguar, un dibujante brasileño en SATIRICÓN.

Pág. 28: Cuidese, en cualquier momento usted puede caer en desgracia.

Pág. 29 a 36: SUPLEMENTO A COLOR.

Pág. 37, 38 y 39: Carlos Ulanovsky saca de su escritorio un pequeño pañuelito blanco y acongojado, despidió: "Chau, censura, chau".



Pág. 40 y 41: Fontanarrosa vuela a baja altura y perdiendo keroseño.

Pág. 42 y 43: Embarazadas: Panza llena o corazón contento, nota de Alicia Gallotti, la que se cuida.



Pág. 44 y 45: Carnie: Viuiti sugestionado por la veda pone a la parrilla estos chistecitos.

Pág. 46 y 47: Filosofía en el baño: La menstruación que confirma la regla.

Pág. 48: Pírolas y piroladas, chupaditas de media.

Pág. 50: La guerra en la cama, bodriocolor de Oskar Blotta



Pág. 51, 52 y 53: Grondona White, progenitor condenable si los hay, dicta "Escuela para padres".

Pág. 54 a 59: Nuestra sección espectáculos. "Luz, cámara y Parrota" por Ricardo Merde Corazón de Dogor.



Pág. 60 y 61: Relax.

Pág. 62: Waldo de los Ríos, el chanchito picarón, COLA DE PERRO y ESTAMOS PODRIDOS.

IMPORTANTE ACLARACION AL LECTOR: El presente número de SATIRICÓN fue entregado a la imprenta el día 21 de septiembre. Por ello no contiene mención alguna —seria o satírica— acerca del resultado final de las elecciones presidenciales celebradas el día 23. Punto

Para nuestro almanacón

Han llegado señoras, señoritas, y más o menos de todas las regiones del país, para el concurso que, el número anterior, abrimos para seleccionar a quien ilustrarán el almanaque de SATIRICÓN. Naturalmente esperamos más y reiteramos que contamos con sala espera para madres ansiosas. Regamos esta vez a no digan que estudian teatro, que no manifiesten indeclinable amor por la psicología en cursos acelerados o por el yoga, la cerámica, la música de Theodorakis y Waldo de los Ríos. Dénse una vuelta en cualquier momento por Viamonte 759, Planta Baja, donde vivimos todos bajo la protección de Dios y el Día en la tierra del Sol.



TIRADA DE ESTA EDICION: 161.000 EJEMPLARES
(Y pensar que la llamábamos cacharro...)

In Memoriam

A esta altura de su muerte, General, a esta altura del irreversible abandono y el consecuente temor que sentimos, las palabras sobran. Pero no queríamos dejar de entregarle este homenaje insignificante frente al que le entregó su pueblo, que lo lloró sin bromas. Desde aquí elegimos algo que para algunos será menor, pero para nosotros es un aspecto tan resaltante e importante como cualquier decisión política de alto nivel: su sentido del humor. Un sentido del humor eminentemente argentino, enriquecido por citas y referencias provenientes de otras tierras, la mayor parte enroladas en la tradición de la picaresca española. Usted, se lo aseguramos, era un gran humorista porque traducía lo complicado y lo volvía fácil. Hizo, de la política, algo que la antipatria vendió como una disciplina inaccesible y sólo para grandes cabezas, una actividad que todos entendían y de la que se podía participar. Usted fue también un notable ilustrador de ideas: "Yo hablo porque eso lo conocí muy bien. Como aquel cura que podía hablar de su crucifijo porque lo había conocido de naranjo". Usted sabía del valor de los gestos chiquitos, casi imperceptibles: últimamente guiñaba un ojo y el país vivía tranquilo 72 horas más. Usted llegó de Madrid con el objetivo de bailar si había que hacerlo en medio del más bravo temporal argentino del siglo, y sin embargo, casi nunca dejó de titilar en torno suyo la luz del bromista filoso y maduro, la agudeza regocijante del cachador, la ingeniosa intención subrayada con guiños. Sabía reír, sabía bromear, le gustaba ver a los cómicos por televisión, según dijo hace poco en una conferencia de prensa, admiraba a Fidel Pintos, según retradiujo en una charla en la C.G.T. Hacia chistes y sabía entenderlos. A la hora en que los que tienen que hacerlo discuten las características particulares de su legado, nosotros, testigos del humor argentino de este tiempo, nos permitimos guardar en nuestros corazones esta parte de su herencia. Que su albacea testamentario nos perdone.



4.7 El show del horror

A partir de 1984 se comenzó a cuestionar el rol de ciertos medios *outsiders*, como *Humor registrado* y *El Porteño*, en el tratamiento de un tema tan sensible como los desaparecidos, suceso que en la democracia cobró protagonismo gracias al impulso que Raúl Alfonsín le otorgó al hacer justicia con el terrorismo de Estado. En el abordaje de dicho tema hubo un gran nivel de frialdad; el morbo de la tragedia siempre atrajo a la sociedad. Esta vez, el ingrediente fuerte era que se ponía en evidencia al propio Estado como ejecutor de una matanza y a la democracia como el nuevo fiscal que buscaba la verdad. En la coyuntura los medios aprovecharon la vorágine para vender la desgracia ajena como un hecho de libertad de expresión. Los medios revelaban lo sucedido con los desaparecidos de la misma manera en que se exponía la identidad de los represores. La televisión se había convertido en uno de los instrumentos más influyentes en la sociedad, por lo que, en este contexto, es necesario poder reflexionar acerca del fenómeno audiovisual.

En este marco, se invierten la responsabilidad y la culpa al mostrar a los represores como “acusados”, al mismo tiempo que sus víctimas o los jueces que investigan sus casos son presentados como “acusadores”. En estos artículos, los “acusados” no son presentados como responsables de una acción propia, sino como receptores inermes de las acusaciones provenientes de otros. Sus figuras son construidas, de este modo, con una mirada benevolente y pasible de causar empatía en el lector. Al mismo tiempo, las “acusaciones” no tienen valor de verdad comprobado y siguen presentándose en el terreno de las versiones y las conjeturas (Feld, 2015: 288).



Portada revista Humor, nro. 126, 1984



Portada revista El Porteño, nro. 25, 1984



Foto atentado de bomba, Editorial El Porteño, 1983

La influencia de la televisión, como la de la mayoría de los medios de comunicación, depende de dos factores clave: la exposición y el contenido. Cuanto mayor es la exposición del individuo al espectáculo televisivo, mayor es la influencia ejercida hacia él por el medio. En cierto grado, la naturaleza de tal influencia sería determinada por el contenido, sin embargo, la simple exposición es suficiente para

influir en el espectador. De este modo, el contenido de los medios atrapaba la atención de la sociedad esclavizándola. Fue en los setenta que el semanario *Siete días* instaló a las “modelos” en sus portadas, en donde la imagen de chicas guapas era compartida con titulares amarillistas acerca de los torturadores. Un contraste extraño y desafortunado: cuerpos bellos “vivos” contrastaban con titulares de testimonios de genocidas.

Al expresar sus opiniones, gustos, hábitos, hacer uso de su competencia de géneros, históricas, etc., al dirigirse a la señal desde el lugar de “la audiencia”, los televidentes *construyen* ese lugar: reflexionan sobre su condición de espectadores, dando cuenta, a su vez, de la productividad del consumo televisivo (Grimson y Varela, 1999: 188).



Portada revista Siete Diaz, nro. 872, 1984



Portada revista Gente, nro. 968, 1984

Como señalan los autores, la televisión influye en las acciones, los valores, los hábitos y las costumbres de la audiencia. Asimismo, puede perjudicar la vida familiar difundiendo valores y modelos de comportamientos falsos y degradantes, transmitiendo pornografía e imágenes brutales de violencia, difundiendo información distorsionada o manipulada sobre los hechos y los problemas de actualidad.

El impacto de los modelos propuestos por la televisión tendía a homogeneizar el comportamiento de los individuos. Este punto resulta interesante desde el momento en que, aun con la fragmentación y diversificación de la oferta televisiva, los cambios en las dinámicas y estructuras familiares tradicionales y la naturaleza de la televisión dentro del hogar, el contenido social de consumo seguía funcionando como marco interpretador y tamizador de los contenidos televisivos. En las últimas décadas, la televisión ha revolucionado las comunicaciones influyendo profundamente en la vida familiar. Hoy en día, la televisión es la fuente principal de noticias, de información y de distracción para innumerables familias, al punto de moldear sus actitudes y opiniones. De esta manera, es de vital importancia el control de los contenidos que se transmiten por este medio.

En el caso argentino, hubo reclamos moderados del radicalismo y de otras entidades políticas por la excesiva exposición de la tragedia vivida, pero sin cercenar la libertad de expresión. A diferencia de estos medios que publicaban el morbo para impactar a la sociedad, la revista *Humor Registrado* decidió utilizar el humor como anestesia de una realidad tan cruel como espeluznante. Por otra parte, la objetividad de *El Porteño* le otorgó seriedad y profundidad al nuevo ciudadano democrático. Precisamente de esta última revista surgiría el germen que provocaría la ruptura con todos los medios gráficos de esa época: el nacimiento del periódico *Página/12*.



Portada revista Gente, nro. 926, 21 de abril de 1983

4.8 El Caso *Página/12*

El 26 mayo de 1987, a los 26 años, Jorge Lanata cofundó junto a Ernesto Tiffenberg el diario *Página/12*. El propio Lanata fue su director periodístico durante el primer septenio. Como él mismo señaló en un reportaje en 2013³²: «Con *Página/12* tuvimos la duda entre hacer algo cercano a *El País* o *Liberación* y decidimos lo segundo. La razón de ello es que todavía no existía una burguesía democrática, a diferencia de España, convencida de los tiempos que se vivían».



Portada periódico *Página 12*, nro. 1, 1987

En *Paren las rotativas*, de Carlos Ulanovsky, Jorge Lanata expresó lo siguiente:

Para encontrar el origen de *Página/12* habría que remitirse a una sección de *El Porteño* cuando funcionaba como cooperativa. “The Posta Post” se desplegaba en las cuatro páginas centrales y estaba escrita y diagramada como diario con noticias de contrainformación. Recuerdo haberle dicho a Tiffenberg –colaborador también en *El Porteño*– “¿Y si hacemos un diario así?”. Se empieza a discutir como un diario de cuatro a ocho páginas, pero a medida que íbamos desechando diagramas nos dábamos cuenta de que por lo menos íbamos a necesitar 12 páginas. Sin embargo, cuando salió tenía 16. Lo que más le preocupaba a la gente era “¿Y por qué le habrán puesto *Página/12* si tiene 16?”.



Jorge Lanata en *Página 12*, 1987

Página retoma una tradición del periodismo de los años 60 que tenía que ver con la investigación, con la información, y por algún vínculo lateral, con la literatura.

32 *Entrevista a Jorge Lanata – Periodismo para todos (Canal 13, Argentina)*, PD, publicado el 24 de abril de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=xvXuqP8-gFo> Recuperado el 5/4/16

Pero para mí en lo que más renovó *Página* fue en las formas. Probó que variarlas al infinito no obliga a cambiar el contenido. Demostró que podía hacer algo serio y comunicarlo de manera cada vez diferente. [...] Lo mejor que puedo decir es que comprobé que a *Página* se lo odia y se lo ama como si fuera una persona. Esto me hace acordar lo que se decía: éramos el segundo periódico. Más precisamente creo que establecimos con el lector una relación de amantes. O sea, el tipo compraba *Clarín* o *La Nación* pero se acostaba *Página/12*.

Durante algún tiempo fuimos el primer periódico en aquellas ocasiones en el que el lector necesitaba saber más (Ulanovsky, 1997: 336).

Si bien Alfonsín reconstruía la República día a día con el Juicio a las Juntas, la sociedad había atravesado muchos años de violencia y oscuridad desde 1973 hasta 1983. La sociedad que había dejado de creer encontró en *Página/12* un medio que contaba lo que realmente sucedía.

Todos los integrantes de *Página/12* eran coincidentes en la diversidad de su redacción: había que apelar a un lenguaje directo, con humor y no solemne. Tanto Lanata como Tiffenberg planearon el contenido de un periódico que se proponía «evitar el bombardeo informativo de los grandes periódicos» con un puñado de novedades diarias que merecían ser registradas y profundizadas.

Página /12 llegó para establecer sus propias reglas: en cuanto a la forma, no aparecía los lunes para no cubrir el fútbol que ocurría el fin de semana. En cuanto al fondo, forzó los límites de lo que se podía decir y la forma de decirlo, siendo los primeros en publicar noticias solicitadas sobre los desaparecidos o condenando las leyes de Obediencia Debida y Punto Final promulgadas por el gobierno de Raúl Alfonsín. En su tirada original, la sociedad los acompañó: de los 30.000 ejemplares impresos, se vendieron 24.000.



Carta abierta editorial, contratapa *Página 12*, nro 1, 1987

SENTENCIA POR LA TABLADA

Todos a prisión, penas diferentes

Perpetua para once de los veinte acusados, agravada en los casos de Felicetti y Claudia Acosta. Puigjané recibió condena de 20 años de prisión y los restantes de 10 a 15 años. La Cámara penalizó asociación ilícita calificada, rebelión, usurpación de cuartel, tentativas de homicidios, robos y lesiones.

▲ Por Esteban Fernández A ocho meses y tres días del ataque al cuartel de La Tablada, la Cámara Federal de San Martín condenó ayer a veinte de los acusados por el hecho, día por probada la parte sustancial de la versión del organismo vinculado por la fiscalía en su acusación, pero distintos entre ellos en la distribución de responsabilidades penales y por ello en épocas o modos los procedimientos de prisión o retención penales.

La parte sustancial de la sentencia divide a los acusados en tres grupos. A todos los que estuvieron al cuartel los acusaron con cargos penales como responsables de los delitos de asociación ilícita calificada, rebelión, usurpación de cuartel, tentativas de homicidios agravados, 12 tentativas de homicidios, 2 robos agravados por su comisión con armas, 4 tentativas de robo de la vivienda, 1 tentativa de robo y 8 lesiones leves. El grupo de los acusados — Miguel Ángel Aguirre, Luis Alberto Díaz, Daniel Margarita Fernández, Gerardo Adriano Mansilla, José María Cárdenas, Esteban Monte, Sergio Marín y Pat, Luis Darío Ramírez, Sebastián José María Ramírez, Claudio José

Realizos, La Cámara también consideró que para llegar al cuartel los procesados formaron una asociación ilícita y que, como parte de los roles distribuidos en el grupo, algunos armaron, adquirieron o fabricaron explosivos y tentativas de homicidios. Finalmente, los acusados que efectuaron el ataque al cuartel por el hecho que se consideró probado

la asociación ilícita por los roles más probados de esta sentencia. Finalmente, los jueces consideraron hecho que el ex presidente Raúl Alfonsín ordenara al Ejército a ocupar uno de sus regimientos, explicando que no se agotaron en ninguna prueba aportada por la fiscalía para probar, respectivamente a la defensa que el desarmamiento de la casa

no condujera a una decisión de silencio los delitos cometidos en la rebelión a no a que la Ley de Defensa de la Democracia aplique el poder penalizatorio a los delitos de asociación ilícita, rebelión, y delito al juzgado federal de Buenos Aires los alegatos de los defensores Raúl Schabel y Antonio Rojas le dieron para que se mantenga su ritual silencio.

Alegato final de los condenados



Nota del alzamiento del regimiento en La Tablada, Página 12, 1989

Concebido como diario pluralista y progresista. *Página /12* fue encontrando su propio camino, al tiempo que provocaba preocupación y movimiento en su competencia diaria. Basado en audacia, falta de censura, aprovechamiento máximo de la libertad de expresión disponible, fuerte compromiso con la democracia y con su afianzamiento, tratamiento de temas que ningún otro diario tocaba, su estilo se difundió por todos lados y preocupó al poder en tiempos de Alfonsín, y más aún en los de Menem, cuando aumentaron las ocasiones de criticar ciertos manejos de la clase política. El diario sufrió atentados, amenazas; se le hicieron enorme cantidad de juicios y algunos boicots publicitarios. Cuenta Lanata que recién se dieron cuenta de que "habíamos hecho un diario" cuando una noche los diarieros voceaban "La Nación, Clarín, Crónica, Ámbito y Página" (Ulanovsky, 1997: 334).

4.9 El poder de los medios

En su libro *El poder de los medios*, Iván Schuliaquer entrevista a seis intelectuales, que reflexionan sobre el campo mediático y cómo este refleja siempre un cambio de época. Schuliaquer, con su trabajo, decide construir un rompecabezas del poder de los medios, porque en la actualidad no se puede imaginar a la política sin los medios ni a los medios sin la política.

Así, la idea de que los medios pueden ser objetivos y neutrales entra en crisis. En un mundo saturado de imágenes y palabras, estas definen el universo que habitamos. El rol de los medios de comunicación es hacerlas circular constantemente para manipular con la actualidad la atención de la sociedad.



Discurso de Alfonsín, Sociedad Rural Argentina, crisis 1988

Néstor García Canclini aborda este tema, en el sexto capítulo de *Culturas híbridas*, “Reconfiguraciones mediáticas en la sociedad globalizada”, al explicar en qué consiste lo que él denomina «la sociedad sin relato» planteada por el contexto contemporáneo:



Propaganda Gobierno Alfonsín, medios gráficos, crisis 1988.

Hoy vemos, por la coexistencia cultural en la misma ciudad de tantas etnias, grupos y tendencias – y por la facilidad de la conexión con otras culturas– que no hay relato que las abarque a todas y que nos dé una visión organizada de la convivencia. Por eso, algunos antropólogos, como Marc Abélès, dicen que pasamos de la época de la convivencia a la época de la supervivencia, que los relatos ahora son más bien de cómo subsistir, de cómo arreglarnos en medio de este conflicto de narraciones e intereses en disputa. Esto tiene que ver también con la caducidad de las leyes nacionales que antes organizaban espacios territoriales, desbordados por el proceso de transnacionalización económica y cultural. Desde luego, esto hace mucho más difícil regular la vida social y darle sustentabilidad y duración (Schuliaquer, 2014: 123).

Es importante detenerse en el pensamiento de García Canclini al analizar el pasado y presente de los medios y el relato necesario para ejercer el poder. *Satiricón*, en plena dictadura de Lanusse, apoyó desde su inicio el retorno a la democracia, personificando al general Perón como el héroe de la unión nacional. Lo mismo sucedería después,

en los ochenta, con *Humor Registrado* y *El Porteño*, al erigir a Alfonsín como el héroe de los Juicios a las Juntas, y en el siglo XXI a Kirchner, como el héroe de los derechos humanos. Los relatos en los medios se construyen a partir de una figura que aglutina y lidera a la sociedad, y esta realiza una transferencia de sus esperanzas y aspiraciones a quien ejerce el poder.

Satiricón fue desde su primera edición hasta el número 26, una *ensayística periodística* –según definición de Mario Mactas–, en forma de activismo artístico. Logró adelantarse y ayudar a establecer el contexto tanto del retorno de Perón como la decadencia de su viuda, lo que posicionó a la revista como un vocero “oficial” de la realidad preanunciando cambios antes de que sucedieran. *Satiricón* lo decía y luego ocurría.



Calcomanía a favor de la Dictadura, Revista Gente, 1978.

El cuestionamiento hacia la prensa escrita fue dirigido no a los grandes periódicos, sino más bien a las revistas semanales de investigación, muchas de las cuales pertenecían a dichos medios. Como consecuencia de ello, revistas como *Gente*, *Siete Días*, *Somos*, y hasta la publicación de la anti dictadura *La Semana*, fueron en su momento medios propagandísticos del Proceso de Reorganización Nacional. Un ejemplo de este tipo de postura frente a las circunstancias que experimentaban los medios fue la campaña con calcomanías que decían «Los argentinos somos derechos y humanos» creada por el semanario *Gente* como contrainformación a la campaña anti dictadura que había en Francia sobre la Argentina.



Portada Revista Siete Días, nro 907, 1984

La “democratización” de los medios de opinión fue rápida y efectiva a partir de la democracia en 1983, exhibió tanto reportajes a represores como a sobrevivientes de la Dictadura. Con el gobierno de Raúl Alfonsín, la libertad de expresión significó un destape sin precedentes, pero nunca a la altura de los doce primeros números de *Satiricón* hasta su primera prohibición, donde lo político convivía con lo satírico y lo escatológico con lo sexual.

Como se mencionó previamente, durante los años ochenta, muchas portadas de revistas de actualidad entrelazaban el morbo del horror con modelos y actrices desnudas. Esa mezcla perversa erizó la piel de algunos intelectuales del momento, aunque ello no les impidió escribir en dichos medios “de opinión” en los que abordaron la temática de la Dictadura analizada desde una perspectiva banal. El semanario *Libre* –similar al semanario *Interviú* de España– trató temas de gran sensibilidad durante la Dictadura con el mismo desenfado que su estilo editorial. En otros casos, se recreaban los asesinatos cometidos en los aviones en el Río de la Plata, como también los “submarinos” –cuando se torturaba a una persona sumergiendo su cabeza dentro de un recipiente con agua–, pero no se investigaban las causas y razones de estos hechos aberrantes. Se mostraban imágenes de lo que tenía venta asegurada.

En los primeros meses de 1984, decenas de noticias de los diarios argentinos incluyen en sus títulos, dos letras mayúsculas, “NN”, que abrevian la expresión latina *nomen necio* (“sin nombre”) y se utiliza para referirse a cadáveres hallados en fosas comunes o en tumbas sin identificación. [...] Un análisis de las noticias publicadas por los diarios de ese período permite observar que la violencia, en estos relatos, está expresada en la descripción de los cuerpos (desfigurados, con las manos atadas, con orificios de bala) sin que puedan todavía entenderse las acciones ejecutadas previamente, entre el momento del secuestro y el de la exhumación (Feld, 2015: 273-275).



El Diario del Juicio, Editorial Perfil, nro 17, 1985.

Uno de los medios “tradicionales” que se comprometió con la realidad del momento fue la editorial Perfil al publicar *Los diarios del Juicio a las Jun-tas*. Eran copias taquigráficas de las declaraciones de las víctimas y también de los imputados en los juicios a los militares. Así, se limitó el *show* del horror, con fundamentos e información de las mismas fuentes afectadas, tanto de los vencedores como de los vencidos.

En síntesis, se puede decir que los medios de investigación como *Humor Registrado*, *El Porteño* y el periódico *Página/12* revelaron la otra cara de la verdad a la sociedad. La de saber cómo pudieron ocurrir los hechos para que no volvieran a repetirse. Estos medios fueron los aliados naturales de un Gobierno –el de Alfonsín– que buscaba la verdad. Así, el periodismo fue un factor de gran importancia para la recuperación de la memoria.



Militar rebelde apuntando a fotógrafo, 1987. Foto Rafael Calviño



Stencil callejero, homenaje Día de la Memoria, Buenos Aires, 2006

Los 80

Siluetazo

presencia y ausencia



Madres llevando carta petitoria a la Casa de Gobierno, 1979. Foto Omar Torres.

5. Los 80

Siluetazo: 1983

Presencia y ausencia

5.1 La Plaza de la Dictadura

El 24 de Marzo de 1976 asumieron el poder las Fuerzas Armadas. La Plaza fue apenas un testigo mudo ante una tibia convocatoria de la CGT en apoyo a la viuda del general Perón expulsada del poder en ese momento. La Junta Militar continuó con el aniquilamiento de la fuerzas guerrilleras como expresaba el Decreto 261/75 del 5 de febrero de 1975 firmado por Isabel Perón. El nuevo gobierno aplacó cualquier vestigio de reclamo social y también de lucha armada. La misión era silenciar la Plaza, ya que el estado de sitio clausuró el espacio público devolviéndole su aspecto tradicional y formal con enormes espacios verdes y senderos de paseo, con los bancos recién pintados y fuentes con aguas danzantes. La Plaza volvía a ser un espacio amigable y calmo, digno del respeto de los ciudadanos.

Con respecto a las Madres de Plaza de Mayo, Silvia Sigal (2006) definió a este tipo de manifestación como una marcha silenciosa de impacto visual y sin sonido.

Su ritmo semanal y sin plazos constituía una suerte de presencia sin fin que ofrecía a la cantidad. En lugar de cuerpos numerosos se exponían indefinidamente Madres con pañuelos blancos, figura insólita apta para otorgarles la visibilidad indispensable y conferir valor a la protesta (Sigal, 2006: 330).



Ronda de Madres reprimidas, Plaza de Mayo, 1982. Foto Eduardo Longoni.

El uso del cuerpo como símbolo de manifestación pacífica frente al régimen militar fue el origen de las Madres de Plaza de Mayo quienes con sus marchas regulares y silenciosas –las llamadas “rondas”– eran lo opuesto a los desórdenes sociales del pasado. Sin embargo, a pesar de lo pacífico de sus demostraciones estas no dejaban de ser poderosas ante la represión de ese momento. Las Madres comenzaron a manifestarse como grupo heterogéneo. Eran todas “madres” por igual en sus reclamos y no importaba la ideología de sus hijos, todos eran desaparecidos. La desaparición fue la figura clave de la represión en Argentina. Los perpetradores de estas maniobras ilegales poseían como experiencia previa casos como el de Chile, del que “aprendieron” lo que “no se debía hacer”. En Chile, la suerte de los individuos apresados y desaparecidos era decidida por los represores: eran ejecutados y torturados, además de desaparecidos. En Argentina, todas estas operaciones de secuestro y tortura tuvieron un mayor halo de incógnita, se recalca el estatus de “desaparecido”.



Ronda de Madres con niña en brazos, Plaza de Mayo, 1982. Foto Adriana Lestido.

Por esta razón, las Madres argentinas llevaban pañuelos blancos, ya que siempre hablaban de la esperanza de vida, mientras que las Madres chilenas, usaban el pañuelo negro, porque ya daban por muertos a sus hijos.

La consecuencia más importante, y evidente, de su exigüidad fue una insuficiente presencia pública, indispensable para toda protesta y de una importancia capital para Las Madres. No se inmolaron ni produjeron voluntariamente acontecimientos extraordinarios atractivos para la prensa –que, a la inversa, ignoró los secuestros–, la represión les impidió frecuentemente llegar a la Plaza y la censura (o la autocensura complaciente de los medios de comunicación) obturaba todo registro de su existencia. Cualquier pretensión de eficacia para sus reclamos exigía por consiguiente acceder al ojo público, o generarlo. Ese destinatario se confunde con el esfuerzo de influir sobre su adversario, la Junta, y fue buscado de mil maneras. Así, recurren muy temprano a solicitadas en los diarios –junto a familiares de desaparecidos o exclusivamente suyas–, procuran entrar en contacto con extranjeros claves (desde Terence Todman o Cyrus Vance hasta los periodistas durante el Mundial de Fútbol 78, pasando por los invitados a congresos científicos) y, para franquear los límites impuestos por la dictadura, buscan –y obtienen– oídos solidarios en el ámbito internacional (Sigal, 2006: 328).



Secuencia de Policía deteniendo, escuchando y conteniendo a Madre, Plaza de Mayo, 1982.

Luego de interminables pedidos a la Junta Militar sobre el paradero de sus familiares, Azucena Villaflor de Vicenti –una de las fundadoras del grupo– propuso ir a la Plaza para ser vistas (pero no oídas). Así, las rondas en la Plaza fueron una manifestación inédita en un contexto dictatorial. La represión y la poca difusión por parte de los medios de comunicación opacaban todo registro de su existencia, pero no de su contundencia. Como relata Elizabeth Jelin (2002) en *El género de las memorias*, es llamativo el hecho de que las organizaciones de derechos humanos en Argentina han tenido mayor compromiso con las abuelas, madres y viudas de detenidos desaparecidos, es decir, con los lazos familiares femeninos.

La elección de la Plaza como lugar no fue casual: debían ser vistas tanto por las autoridades como por la gente común, así era la manera de aumentar su trascendencia. Todo ello constituía un desafío a los decretos de la época que prohibían cualquier reunión pública opositora o de reclamo. Las rondas giraron constantemente todos los jueves por la tarde alrededor de la Pirámide de Mayo y en silencio. Esto ratificó las protestas públicas que dieron comienzo al activismo de protesta e iniciaron una tradición que se caracterizó por la ausencia de la palabra, de balcones populistas sin bombos ni eslóganes.



Madres bajo la lluvia, Plaza de Mayo, 1983. Foto Daniel García.

Las Madres inventaron una Plaza e iniciaron una tradición perpetuada en su monumento, los treinta y dos pañuelos pintados en el suelo –no cualesquiera, sino éstos, sus estilizados emblemas–, que son, junto a la Pirámide, las únicas huellas materiales de acontecimientos en la Plaza, porque no hubo finalmente monumentos al descamisado ni a Evita. Las tres plazas que quise distinguir, la patriótica, la peronista, la de las Madres, difieren en casi todo, pero tienen en común su relación con el poder político: la Plaza fue elegida en 1810, en 1945 y en 1977 para exhibir cuerpos ante las autoridades (Sigal, 2006: 333).

Desde sus comienzos en 1977, las Madres de Plaza de Mayo idearon recursos simbólicos que las identificaran y cohesionaran a la vez que permitieran hacer visible su existencia y reclamo ante la sociedad argentina y la comunidad internacional.

El *Siluetazo* (1983) señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de los movimientos sociales y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, a pesar del amenazante operativo policial, de cientos de manifestantes que pintaron y pusieron su cuerpo para trazar siluetas que representaran «la presencia de la ausencia» como lo definió uno de sus artistas y creadores, Julio Flores.

Fotos, siluetas/ manos/ máscaras: se trata, en síntesis, de dos grandes e insistentes estrategias de representación de los desaparecidos, que pueden contrastarse a partir de una serie de oposiciones: lo colectivo/ lo particular, lo anónimo/ el nombre propio, la violencia de la desaparición/ la biografía previa (Longoni, 2010: 14).

La Plaza de Mayo es solo una, con múltiples significados por ser un espacio público abierto y, por lo tanto, expuesta a posibles actos públicos colectivos.

5.2 El entorno y el contorno

Dentro de las matrices de representación visual de los detenidos desaparecidos pueden citarse las fotografías, las pancartas, los títeres gigantes, las máscaras, los blancos móviles, las manos y las siluetas. En particular, es importante para esta investigación analizar el valor de la silueta humana como símbolo de graficación de la ausencia.



Ronda de Madres con silueta pintada en el suelo, Plaza de Mayo, 1984.

En su obra *Decir lo imposible*, el psicoanalista Carlos Mogueillansky (2010) hace un análisis simbólico de las siluetas:

La silueta es anónima, tan anónima como el cuerpo impreso en el piso, único resto de quien fue esta persona. El contorno se ofrece como un resto vacío para representar lo que falta del ausente. Eso que es esencial y que en el fondo corresponde a aquello que estrictamente el ausente ha sido siempre. Pero, además, se ofrece como una brecha potencial para la tarea de imaginar (p. 21).

Como antecedente e inspiración al *Siluetazo* podemos citar la obra del artista polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista se *El correo de la Unesco* en octubre del año 1978. En el cartel se visualizan siluetas³³ de hombres, mujeres y niños dispuestos en veinticuatro hileras. Debajo de estas, el siguiente texto explicaba la obra:

Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos (Coomaraswamy, 1978: 20-21).



Cartel de Jerry Skapski, Correo de la UNESCO, 1978

³³ Cabe mencionar también que los nazis nombraban "figuras" a los cadáveres en vez de muertos.

En el pie del cartel el artista continúa: «Cuando terminé de pintar el cartel sentí miedo de poner mi nombre en él. Porque ¿qué sentido pueden tener los nombres comparados con las vidas de las gentes?» (Coomaraswamy, 1978: 20-21).

Otro antecedente a considerar fue la manifestación artística realizada por la AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), producto del exilio latinoamericano en Francia, Holanda y Suiza, principalmente. Esta organización, fundada en octubre 1979 en París por el director de cine Claude Lelouch, la directora de teatro Ariane Mnouchkine y la actriz Simone Signoret entre otros, efectuó una serie de banderas y de estandartes para su utilización en la *Marcha de los 100 Artistas Argentinos Desaparecidos*. En ellos se graficaba directamente a los desaparecidos como bustos sin el rostro definido o por medio de un grupo de siluetas desdibujadas e imprecisas. Como puede verse, la graficación humana de la desaparición siempre está inevitablemente ligada a un hecho catastrófico de pérdidas de individuos que ya no existen. Es valioso el análisis que Moguillansky realiza sobre la lógica del contorno:

Al igual que en el minuto de silencio, la lógica del contorno da esa mínima condición para detener el flujo cotidiano de las significaciones en un breve instante. El contorno debe ser siempre mínimo para que algo se memore y algo emerja: una emoción, un dolor, un homenaje, una reflexión, una promesa, una nostalgia o un remordimiento (Moguillansky, 2010: 97).

Esta sección se focalizará en la funcionalidad temática de las siluetas, incluidas dentro del fenómeno conocido como el *Siluetazo* en el contexto de los desaparecidos dentro del período de la última dictadura militar.

5.3 Las formas y el fondo

El Siluetazo es considerado una práctica que puede ser incluida dentro de la categoría del arte y de la política, que pudo ser visualizada en varios espacios públicos de Buenos Aires y de varias otras ciudades del país. Las siluetas son consideradas un icono de la lucha y de la reivindicación de los derechos humanos. Este fenómeno consistía en la realización de trazados sencillos de una forma vacía de un cuerpo típico en su escala natural sobre el suelo o sobre diferentes tipos de papeles que fueron pegados sobre los muros de distintos puntos neurálgicos de las ciudades elegidas, como una manera de representación de la ausencia de los miles de desaparecidos detenidos, durante el transcurso de la última dictadura militar.



El Siluetazo vigilado, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

Los participantes del *Siluetazo* fueron un grupo de protesta heterogéneo, que no era totalmente político y que contó con multiplicidad de gente que circulaba ocasionalmente por la Plaza e interactuaban con los organizadores en un caso genuino y espontáneo de activismo.

El *Siluetazo*, surgido por la iniciativa de tres artistas argentinos que fue sometida a un proceso de apropiación colectiva en las manos y las prácticas de miles de activistas y resistentes, se convirtió en un proceso de duelo creativo: no por su dimensión artística que en seguida pasó a segundo plano, sino por su voluntad de oponer, como una impugnación, la presencia fantasmática de los desaparecidos a un régimen que empezaba a disolverse [...] (Antich, 2009: 2).

El inicio de la aplicación de las siluetas como recurso o matriz de representación visual de los desaparecidos, se remonta a pesar de la existencia de algunos antecedentes previos, al 21 de septiembre de 1983, el Día del Estudiante durante el Proceso de Reorganización Nacional de la última dictadura militar argentina, momento en el que recibió el nombre del *Siluetazo*.

Asimismo, recibió la ayuda, la colaboración y el apoyo de organizaciones como las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo, junto con otros organismos de defensa de los derechos humanos y militantes políticos de izquierda, como el Movimiento al Socialismo y el comunismo.



Personas realizando El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil



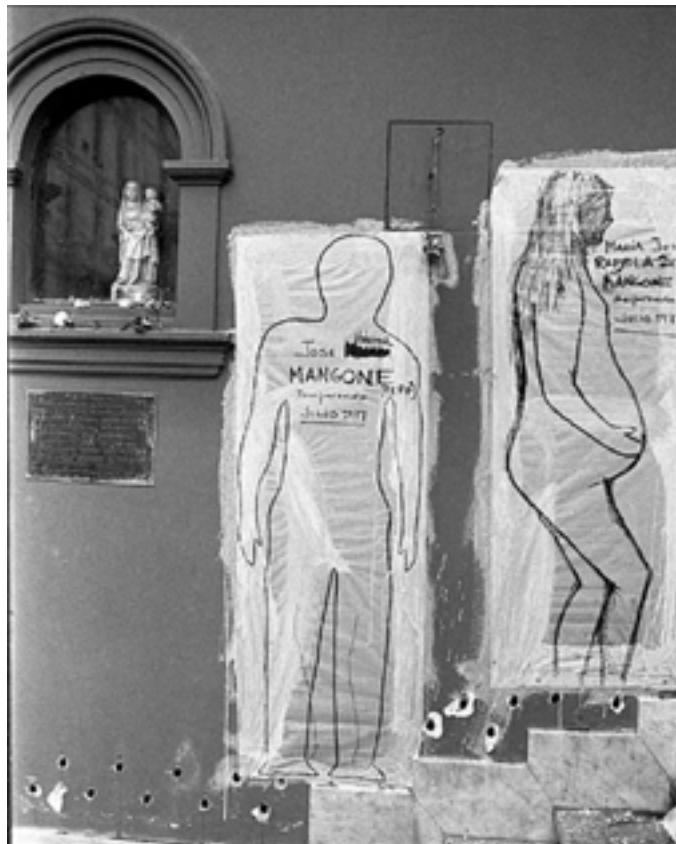
Personas realizando El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

Tres artistas visuales y docentes de la Facultad de Bellas Artes de Buenos Aires, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, compartían un taller artístico en donde originalmente concibieron esta obra para el premio privado de la Fundación Esso convocado para el Concurso Objetos y Experiencias (1982), que fue suspendido posteriormente debido a la guerra de las Malvinas.

Este conjunto de artistas decidió participar del citado premio con la gestación de una obra alusiva a la dimensión numérica o cuantitativa de la desaparición de personas en el contexto del Proceso de Reorganización Nacional.

Para ello, pensaron un espacio físico que estaría totalmente ocupado por la suma de personas desaparecidas de la sociedad argentina, pero debido al volumen del desarrollo de dicho proyecto era inviable su instalación. A causa de la magnitud de su producción, le presentaron esta propuesta a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como una forma de activismo representativo.

Ellas aprobaron el proyecto con una condición: no querían que las figuras tuvieran rostro ni nombre, pero sí que estuviera asegurada la imagen de la embarazada y de los niños. Además, debían incluir la inscripción “aparición con vida” y estar colocados de pie, porque los desaparecidos debían ser considerados vivos.



Siluetas de un matrimonio desaparecido pegada sobre un lateral de la Catedral. Plaza de Mayo, 1983. Foto Daniel García

Se entiende que las siluetas en el suelo son interpretadas como muertos. Era la necesidad de incorporar elementos representativos de vida en cada una de las siluetas para lograr, de este modo, la desasociación con cualquier idea dentro del campo semiológico de la muerte. Esta reconceptualización de la obra terminó de construir la identidad colectiva del reclamo.

Julio Flores reflexionó en el tercer encuentro del seminario Arte, Política y Pensamiento Crítico a cerca de su participación en el *Siluetazo*. El temario de esa ocasión llevaba por título “El arte en cuestión. Situaciones limítrofes entre el arte y la política. Arte de Acción. Arte Callejero. Arte Participativo”:

Pensar en grupo fue el principio de la alteración. Encontrar el tema entre Rodolfo Aguerreberry Guillermo Kexel y Julio Flores compañeros de taller y de confianzas, requirió un debate corto, pero la idea se iría transformando a medida que se sumaron los convocantes y participantes. Ante los hechos ocultos de aquella época, ¿podría haber un espacio de duda para no tomar tantas desapariciones de conocidos y amigos como lo más conmovedor y terrible que nos sucedía? A un problema de todos corresponde una expresión participativa apoyada en la innovación artística y la transformación social y tecnológica (tomando las ideas de Benjamín).

Comenzaba a ser imprescindible responder con nuestras herramientas de producción, como cualquier trabajador, a la cultura del capitalismo y al arte que sentíamos que nos había impuesto el Proceso de Reorganización Nacional. Queríamos alterar con nuestra obra el espacio de exposición, considerar el cambio de los soportes, el modo de realización y también el contexto, transformar nuestra conducta de creadores solitarios superando un método de supervivencia. Descubro después que queríamos renovar el enfoque sobre la realidad, favoreciendo la sorpresa en nuevas metáforas visuales recurriendo a los factores de discontinuidad narrativa, de predominio de la novedad formal y de progreso del discurso estético. Pero, ¿con qué signo o formato? ¿Cómo era el drama del familiar o amigo del desaparecido? ¿En qué se diferenciaba del drama del pariente del asesinado o del que es prisionero? ¿Cómo era el sentimiento, la idea de esas personas que ya sabían por comentarios de otros sobrevivientes o por diálogos ocultos que los desaparecidos no tendrían ni una tumba donde llorarlos y que la dictadura consideraba que “no tienen entidad”?



El Siluetazo y el Ford Falcon, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

¿Qué imagen buscábamos los que reclamábamos por los que no estaban? ¿Era un drama nuestro e individual o un drama de muchos? ¿Era un pedido solitario o nos acompañaría alguien? Para darle

imagen al ausente, debíamos presentar el cuerpo que no está o el espacio de ese cuerpo o de todos los cuerpos, al menos. Parafraseando al dictador: el que aparece es un desaparecido (y en ésta situación el lugar lo ocupa físicamente otro militante). Las imágenes tenían que ser diferentes pero iguales, porque todos habían padecido lo mismo pero no eran una masa anónima. Cómo encarar la realización de una representación de todas las personas que no están... (Flores, 2004).

De esta manera, estos tres artistas fueron quienes coordinaron la primera “silueteada” en septiembre de 1983 durante la III Marcha de Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, bajo la consigna “aparición con vida” establecida por las Madres desde 1980.



Personas pegando El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983.
Foto Eduardo Gil

Otra frase también utilizada en ese entonces por estos grupos militantes era «con vida los llevaron, con vida los queremos».

Nadie conoce el origen ni pudo prever el uso de este recurso; pero es fácil constatar que muchas de esas siluetas contienen el nombre de algún detenido-desaparecido. Cada vez más personas se tiran al suelo para dar cuerpo a un perfil humano sobre papel.

Un policía arranca una silueta para que la analice un superior; una de las madres se abalanza sobre él y colgada de sus ropas le exige: “Suéltalo, ese que llevas ahí es mi hijo” (Expósito, 2009: 3).

El artista e investigador Miguel López López afirmó a continuación de lo dicho por Expósito:

Pocas experiencias sociales y políticas han propiciado tal grado de movilización colectiva, de rabiosa denuncia y de recuperación radical de la esfera pública como los efectos impensados de la silueteada del '83 durante la III Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo (López López, 2009: 4).



Niño realizando El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil



Figuras humanas en El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983.
Foto Eduardo Gil

performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. No importaba si era o no era arte (Longoni y Bruzzone, 2008: 43).

El artista León Ferrari, quien también participó en *Tucumán Arde*, declaró:

El *Siluetazo* [fue una] obra cumbre, formidable, no solo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza sin ninguna intención artística. No es que nos juntáramos para hacer una performance,

La idea adquiriría, en ese marco, la cualidad de instrumento de lucha. La figura humana vacía y de tamaño natural fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse *única*, múltiple e irrepetible, pero su procedimiento de realización debía ser socializado rápidamente para que todos pudieran participar dibujando, pintando o pegando, en esta movilización y en cualquier otra similar que ocurriera en todo el país.

Julio Flores (2004) lo sintetiza del siguiente modo:

Las imágenes parecen grandes en nuestros talleres pero en la calle se empequeñecen. Son figuras de tamaño natural vacías que a veces resultan reversibles hasta que alguien, “el loco de los corazones”, pasa y les pega un pequeño corazón rojo definiendo qué es lleno y qué es vacío. Charly García o su diseñador lo ven y lo registran en la portada del *long play* de vinilo *Clics modernos*. Era la presencia de la ausencia. (párr. 16)

Cabe acotar que *Charly* García fue uno de los tantos compositores del rock argentino que pudieron sortear con sus letras la censura del gobierno militar, hasta que durante la guerra de Las Malvinas el rock argentino cobró protagonismo en los medios frente a la invasión británica.



Portada vinilo de Charly García, *Clics Modernos*, 1983.

En el contexto del primer *Siluetazo* hubo una excepción: se permitió la colocación de una silueta en el piso, referenciando directamente, en forma especial y explícita a la



Fernando Bedoya, silueta en el suelo por Dalmiro Flores, Plaza de Mayo, 1983

muerte de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por efectivos de la policía, durante el transcurso de una marcha masiva contra el régimen dictatorial vigente, realizada el 16 de diciembre de 1982. De esta manera, se aludió al procedimiento policial por medio del cual había caído preso un individuo, antes de que se retirara su cuerpo. Asimismo, se manifestó de esta manera la denuncia de que un desaparecido estaba muerto, como el caso de Dalmiro Flores (este tema será ampliado en el estudio desarrollado más adelante). Esa silueta fue realizada e instalada por Fernando “Coco” Bedoya, otro de los participantes en el seminario mencionado anteriormente.

Además de este *Siluetazo* original, pueden describirse otros, como, por ejemplo, el producido en el Obelisco, organizado por el *Frente por los Derechos Humanos*, que nucleó a artistas y activistas políticos ligados íntimamente con las Madres. También, entre estos *Siluetazos* pueden nombrarse el realizado en la asunción de Alfonsín. En esta ocasión, para que los desaparecidos estuvieran presentes en las calles de la nación en el momento de la vuelta de la democracia, en los días previos se organizó un campamento de producción de siluetas para que éstas pudieran estar listas en la madrugada de dicho día. Con posterioridad, varios *Siluetazos* se produjeron nuevamente en el Obelisco como así también en otros sitios de toda la Argentina.

Sin embargo, durante la gestión de los posteriores *Siluetazos* se alteró la premisa inicial de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo de mantener en el anonimato la identidad de



Personas realizando El Siluetazo, Plaza del Obelisco, 1983. Foto Memoria Activa

cada una de las representaciones empleadas por medio de las siluetas. Los responsables fueron los mismos transeúntes o participantes activos de la manifestación, quienes pedían la posibilidad de colocar el nombre de un familiar desaparecido o asemejar la silueta a la persona que anhelaban encontrar con vida.

De esta manera socializábamos también el rol del curador en el “montaje” de las imágenes, que interrumpían el espacio urbano con una propuesta abierta que se transformaría en una instalación colectiva, valorizando la *discontinuidad*¹⁴ [34] *discursiva* y multiplicando el *impacto comunicacional* (Longoni y Bruzzone, 2008: 95).

En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato. Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas eran muy incompletas, por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas, sin inscripción alguna. Los organizadores habían llevado a la plaza rollos de papel madera, diversas pinturas, aerosoles, pinceles y rodillos y unas 1.500 siluetas ya hechas, además de plantillas para generar una imagen uniforme.

De acuerdo con el establecimiento de las premisas anteriormente esbozadas, las siluetas se iban pegando en los edificios que rodeaban la Plaza de Mayo, centro neurálgico de la Capital Federal y símbolo de la nación argentina.

34 Referencia al pie número 14 en el original: « Benjamin, W., op. cit.» (haciendo alusión a Benjamin, Walter, “El autor como productor” (1934) en *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975).



Personas realizando El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

Dentro de este espacio de censura, se produjo una breve, pero intensa liberación espacio-temporal de un tipo de creación diferente, para generar el lanzamiento y la consiguiente escucha de una voz colectiva, no solamente la voz de las Madres de Plaza de Mayo sino la voz de toda la sociedad argentina que reclamaba insistentemente una respuesta ante la pregunta del paradero de 30.000 detenidos desaparecidos que se veían reflejados y representados por cada una de las siluetas que se podían observar a lo largo de la Plaza de Mayo y de sus alrededores.

La elección de la Plaza de Mayo para manifestarse tiene también una función simbólica. Esta puede ser entendida como la plaza del poder, no solo por hallarse rodeada de edificios tales como la Casa Rosada, el Ministerio de Economía, la Catedral de Buenos Aires, sino en particular por haber sido el escenario de sucesos mayores en la historia del país.

La Plaza de Mayo es donde en 1810 el pueblo esbozó los primeros intentos de independencia. La Plaza es en donde las clases obreras entraron en la vida política argentina de la mano del general Perón. La Plaza es en donde el romance interesado entre la izquierda del peronismo encarnada por ERP y Montoneros y el propio general se quebró. Es en esa misma Plaza donde el fenómeno del *Siluetazo* puede ser entendido como una iniciativa artística (coincidente con la demanda de un movimiento social) que tomó impulso por la fuerza de una multitud frente a la Casa de Gobierno.

Así lo manifestó Julio Flores en el tercer encuentro del Seminario Arte, Política y Pensamiento Crítico (2004):

Cuando puntalicé el conjunto de la actividad que hace al *Siluetazo* fue justamente para explicar –y me ha costado además discusiones con amigos y entre los tres autores de la idea original– que no queríamos que se tome [*sic.*] el objeto “silueta” como objeto de arte, queríamos que se tome [*sic.*] una totalidad. Considerábamos que debía ser la acción y el marco de la manifestación. Por otro lado, yo quería considerar que la producción de lo que llamamos arte forma parte del pensamiento y es una de las continuidades del hacer. Y creo que muchísimos artistas, o gente que realiza producción simbólica visual, se han prolongado en el hacer docente.

Siento que es muy importante esta idea de Aguerrebey: crear situaciones y realizar proyectos que puedan llevarse a cabo y donde otros puedan construir y desarrollar sus propias ideas (párr. 90).

De este modo, el *Siluetazo* consiste en un fenómeno específico que se generó en un momento dado de la historia y que tuvo dos instancias semejantes que le siguieron a la inicial: la de diciembre de 1983 y la de marzo de 1984. A lo largo de estas jornadas, se produjo la participación de varios sectores populares en el taller que se había montado hasta la medianoche en cada uno de los sitios en los que se dio lugar a estas manifestaciones.



Siluetas sobre las columnas de la Catedral. Plaza de Mayo, 1983.
Foto Eduardo Gil

Participaron artistas y diversas agrupaciones estudiantiles, como la Agrupación Intransigencia y Movilización Peronista (parte de la Juventud Peronista) y centros de formación superior tales como la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, las facultades de Arquitectura, de Filosofía y Letras, de Sociología y de Farmacia de la UBA (Universidad de Buenos Aires).

Es importante destacar el protagonismo de la juventud y sus efectos de militancia colectiva. Viviana Usubiaga manifiesta al respecto:

A medida que el gobierno dictatorial perdía legitimidad envuelto en la crisis política y económica, comenzaron a constituirse distintos actores sociales que protagonizaron un renovado activismo cultural.

En lo que empezaba a percibirse como una auspiciosa primavera en la salida de la Dictadura, los “jóvenes”, y entre ellos los artistas, eran convocados en su condición de lozanía a ser protagonistas de los cambios que se avecinaban. El hecho de “ser joven” había sido peligroso durante la Dictadura, porque implicaba ser sospechado de ser un temible rebelde, estudiante activista, militante o “guerrillero”.

Sin embargo, la noción de “juventud”, que había sido sinónimo de subversión del orden hasta ese entonces inició un proceso de mutación en su significación como valor positivo para los nuevos tiempos (Usubiaga, 2012: 135).



Cordón policial en El Siluetazo, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

Las personas participantes que se iban integrando pusieron sus cuerpos para bosquejar las siluetas en papel:

La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia– el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así “los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad” la acción de poner el cuerpo porta una ambigüedad intrínseca: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte. A la vez, encarnarlo es devolverle una corporeidad –y una vida– siquiera efímera. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta es el rasgo del *Siluetazo* que habilita aquellas lecturas que entienden la silueta como “una huella que respira”. [...] ‘En cada silueta revivía un desaparecido’. (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 32).



Figuras de El Siluetazo montadas, Plaza de Mayo, 1983.



Repercusión periodística al día siguiente, 22 de septiembre, Buenos Aires, 1983.

Posteriormente se procedía a pegarlas sobre diversas superficies tales como paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo de control policial que se había dispuesto alrededor de cada una de estas manifestaciones. De esta manera, las siluetas pueden ser concebidas como una nueva concepción del arte, catalogado como un espacio artístico-político de creación colectiva, en el que la estética y el arte se fusionaron con el reclamo social, en un contexto de represión, de hostilidad, de silencio y complicidad de toda la sociedad argentina. De este modo, las personas en su conjunto dejaban de colocar su mirada hacia otro lado o de justificarse ante el desconocimiento de los hechos producidos. Como consecuencia de ello, se generó algún tipo de lazo comunitario entre los integrantes de la sociedad que estaban sometidos bajo el poder del silencio y de la quietud de pensamiento. Así se intentó generar en el ciudadano común un pequeño grado de compromiso y la indiferencia o la ignorancia ya no eran fenómenos posibles ante la visualización de la desaparición de personas por medio de las siluetas que habían copado la ciudad.

...hay en las siluetas algo que “sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen”. Ello podría leerse como “un gesto *político* que arrebató al enemigo –a las llamadas ‘fuerzas del orden’– sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: ‘Fueron ustedes’”. Pero también se trata de “un gesto *inconsciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de ‘desaparecidos’, que esas siluetas representan *cadáveres*”. Por lo tanto, [...] “el intento (consciente o inconsciente) de *representar* la desaparición, se realiza en función de *promover* la muerte del cuerpo material” (Longoni y Bruzzone, 2008: p. 34).

Las siluetas funcionaron como un motor de denuncia ante esa porción de la sociedad que contemplaba como se desmoronaba la hegemonía de los dispositivos de control del Proceso de Reorganización Nacional vigente. Con respecto a la reacción de la sociedad ante esta manifestación artístico-política, es importante ocuparse de destacar el rol que tuvieron los distintos medios de comunicación ante la generación imprevista y sorprendente de este hecho que poseía un alto nivel de movilización social, inédito desde Malvinas.

Así lo describe el periódico *La Prensa* al día siguiente, el 22 de setiembre de 1983:

Mientras las mujeres y sus acompañantes efectuaban los giros paseando frente a la Casa de Gobierno entonando estribillos contra el gobierno y las Fuerzas Armadas, llevando carteles con las fotos adheridas de sus familiares desaparecidos, banderas argentinas y algunas uruguayas, más de doscientos estudiantes [...] se ubicaron en un sector para fabricar los carteles mencionados.

1975, «El silencio es salud». Dispositivo visual en el obelisco

*Sabemos lo que es un silencio:
Existe y se propaga más rápido
que la luz eléctrica.
Marcel Duchamp³⁵*

Esta “advertencia” sobre el accionar de la Triple A en Buenos Aires durante el gobierno democrático de Isabel Perón que se manifestaba mediante un dispositivo móvil alrededor del Obelisco, rezaba: «El silencio es salud». Una imagen explícita de visibilidad y negación del proceso de aniquilación de las organizaciones guerrilleras de izquierda (ERP) y de derecha (Montoneros) por parte del propio poder estatal. Un pacto de silencio que se relaciona directamente con las siluetas ya que se sabía que estaban sucediendo cosas pero nadie hablaba de ello.



Dispositivo giratorio montado, Plaza del Obelisco, 1975.

El silencio impuesto por el poder. En 1975, inmediatamente antes del golpe militar de 1976 y la subsecuente brutal dictadura hasta 1983, el gobierno lanzó una campaña llamada “El Silencio es Salud”. Aunque estaba destinada a reducir el excesivo sonido urbano en la ciudad de Buenos Aires, fue interpretada como una advertencia y censura política y artística para todos los argentinos. La campaña tuvo su versión gráfica y sonora en los medios, así como también un anillo giratorio de enormes dimensiones en el obelisco (centro cultural y social de la ciudad) con la leyenda “El Silencio es Salud”. En esos años la Alianza Anticomunista Argentina –Triple A– comenzó su cruzada de persecución y asesinatos a civiles, militantes, políticos y artistas (Landeo, 2012).

³⁵ Catálogo muestra *Cápsulas de Silencio*, Alexandre Estrela – 6/12/ 2015 a 21/03/2016– Museo Reina Sofía, Madrid, p. 17.

Según declaraciones de Michel Maffesoli (2012), es común la costumbre de callar y engañar cuando el régimen totalitario está organizado. Maffesoli evoca, en este sentido, lo expresado por Franz Kafka que definió la calidad y la carga del silencio:



Isabel Perón por cadena nacional, 19 días antes del golpe militar, 1976

Usted no sabe cuánta energía esconde el silencio. La agresividad no es más que fuegos artificiales, es una maniobra que habitualmente solo está destinada a camuflar a los ojos del mundo y de uno mismo la debilidad de quien recurre a ella. Solo se da realmente prueba de energía y de constancia cuando se sufre. Solo el débil pierde paciencia y se vuelve grosero (citado en Maffesoli, 2012, p. 182).



Siluetas en la Catedral Metropolitana, Plaza de Mayo, 1983.
Foto Domingo Ocaranza Bouet

«La propuesta inicial de los artistas del *Siluetazo* no hablaba de “arte” sino de “crear un hecho gráfico que golpeará por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renovará la atención de los medios de prensa”» (Longoni y Bruzzone, 2008: 28). Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública.

Las siluetas tienen una relación también con el silencio, todo el mundo sabía pero nadie hablaba de ello. Era como un gran pacto tácito de silencio... ¿Te acordás de uno de los eslóganes aparecidos bajo la dictadura? “El silencio es salud”. Hubo un dispositivo de negación, incluso un acuerdo tácito a propósito de la represión (Cerisola, —entrevista por Longoni—, 2004).

De esta manera, Julio Flores (2004) amplía al respecto:

En 1984, en una mesa redonda realizada en la Facultad de Filosofía y Letras, surgió la pregunta de cuál era la obra más importante de la dictadura, y un crítico argentino, Gustavo Buntinx, mencionó a una obra producida por la acción popular y sin intervención de artistas: el *Siluetazo* realizado por las Madres. Una de las asistentes, explicó el error. Buntinx se interesó en dialogar con nosotros

[...] Fue con esas reflexiones como comenzaron a surgir en nuestra memoria los nombres de los teóricos del arte contemporáneo, y necesitamos conceptualizar el *Siluetazo* para transmitirlo con el objetivo de que tuviera continuidad en otros proyectos.

Por esa época, decidimos que las siluetas nunca debían ser llevadas a la categoría de cuadro e instaladas en un Museo, aisladas del contexto de la actividad.

Era el *Siluetazo* como manifestación lo que debía valorizarse. (párr. 20).



El Siluetazo en la Catedral Metropolitana, Plaza de Mayo, 1983

Después del primer *Siluetazo*, las Madres y demás organizaciones de derechos humanos fueron advertidas por las autoridades militares que si prevalecía un nuevo intento similar habría detenciones. Es importante destacar que durante el desarrollo de este colectivo las fuerzas represoras no participaron activamente y no supieron cómo proceder ante la visualización de un hecho estético y artístico, con un significado político.

Deberá recordarse también que muchos de los artistas que eran referentes fundamentales para la sociedad de la época tuvieron que exiliarse por motivos de persecución política. No obstante, su voz individual y colectiva se hizo escuchar mediante el descubrimiento de mensajes entrelíneas en los diarios de la época, a pesar del intento de la generación de silencio y del alejamiento del ejercicio activo del pensamiento de cada sujeto y de su capacidad de innovación.

Con el *Siluetazo*, el trío de artistas intervinientes intentó establecer una alteración, por medio de una obra artística, del espacio de exposición acompañado de una modificación en los soportes, como así también en el modo de realización y el contexto circundante. Se pretendía darle una imagen a cada uno de los cuerpos ausentes de la sociedad que eran esperados ansiosamente por cada uno de sus seres queridos.



Acto Día del Ejército, Buenos Aires, 1981. Foto Eduardo Longoni.

De este modo, quien aparecía en la silueta era la representación de un desaparecido. El ser humano que ponía su cuerpo para ser contorneado, se convertía en el símbolo de una parte de la población anónima, ausente y desaparecida para la mayoría de la sociedad por parte de los dispositivos “del control social vigente”.

Para lograr una mejor comprensión de la importancia y de las consecuencias del concepto: “control social vigente”, éste puede ser concebido desde distintas perspectivas como lo explica Foucault (1975) en su libro *Vigilar y castigar* en el capítulo sobre el panoptismo que define a las sociedades disciplinarias como sistemas encarriladores del hombre: «Donde hay poder, hay resistencia al poder» (2014: 227).

Para ello, Foucault analiza la delincuencia. La sociedad necesita de las cárceles, como los manicomios amontonan a los locos, basándose en la teoría del panóptico de Jeremy Bentham (1780) la que consiste en diseñar la unidad carcelaria con un punto central desde el que se puede vigilar la totalidad del lugar sin ser visto. En consecuencia, según Foucault, el que ve, cosifica al otro y lo convierte en objeto. Es una “cosa” a vigilar. El que se encuentra en esta posición de vigilante, no solamente no es visto, sino que tampoco se involucra con “lo que vigila”, por lo que no se siente involucrado con él. Esta relación de poder con el detenido, es una relación de exclusión. Así, el poder tiene la capacidad de imponer una verdad, la cual es repetida tantas veces que el individuo la adopta como propia. Algo que coincide con la frase de Nietzsche «no hay hechos, solo

interpretaciones», estas son infinitas. Por ello, el poder se vale de los medios para imponer su verdad, lo que Foucault (1975) definía «sujetar al sujeto» como meta del poder, sujetando la subjetividad del individuo.

Esta vigilancia se apoya en un sistema de registro permanente: informes de los síndicos a los intendentes, de los intendentes a los regidores o al alcalde. Al comienzo del “encierro”, se establece, uno por uno, el papel de todos los vecinos presentes en la ciudad; se consigna “el nombre, la edad, el sexo, sin excepción de condición”; un ejemplar para el intendente de la sección, otro para la oficina del ayuntamiento, otro más para que el síndico pueda pasar la lista diaria.

De todo lo que se advierte en el curso de las visitas –muertes, enfermedades, reclamaciones, irregularidades– se toma nota, que se trasmite a los intendentes y a los magistrados (Foucault, 2014, p. 228).



Procesión religiosa, Buenos Aires, 1981. Foto Eduardo Longoni

En Argentina, el terrorismo de Estado (1973-1983) convirtió al control social vigente en un ritual programado de identificación y desaparición de individuos, así como, paralelamente, de negación de la masiva existencia de dichos secuestrados y desaparecidos. Es por ello que la reflexión de Gustavo Buntinx citada por Marcelo Expósito (2009) en

su nota de *La Vanguardia* acerca del poder colectivo del *Siluetazo* es concluyente: «La toma de la Plaza tiene una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo ritual. No se trata solo de crear conciencia sobre el genocidio, sino de revertirlo» (p. 3).

5.4 La posdictadura, la posmemoria artística

Como se ha visto, hubo un antes y un después de la represión si se toma exhaustivamente desde 1973 (momento en que comienzan a gestarse las acciones de terrorismo de Estado del grupo parapolicial Triple A que continuaron y se extendieron durante el Proceso de Reorganización Nacional de las Juntas Militares) hasta 1983 con la llegada de la democracia con el gobierno de Raúl Alfonsín.

El arte no fue para nada ajeno a ese “ayer y hoy”, ya que era necesario politizar la memoria. Andreas Huyssen (2002), en *En busca del futuro perdido*, establece «que el péndulo de la historia había oscilado de la supresión de la memoria característica de los regímenes totalitarios, viéndose amenazada la memoria por una sobreabundancia de información» (p.13). De esta manera, Huyssen habla de *presentizar* el futuro –en los ochenta– en el que prevalecería la necesidad de llevar el presente al pasado.

Para ello, fue clave la instauración de la teoría de “los dos demonios”, en donde se tuvo mayor compasión por los crímenes cometidos por aquel militante social e ideologizado al extremo, ya que carecía de cualquier cobertura legal o judicial, que por las desapariciones y secuestros perpetrados por parte del Estado, volviéndose así el acto de recordar selectivo y político.

La joven democracia argentina necesitaba de un nuevo relato para sostenerse socialmente, sobre todo en los jóvenes de la posdictadura. La historia oficial era otra en ese momento y el arte fue su mejor expresión. El foco de esta investigación es esa particular amalgama de estética y memoria que fue el *Siluetazo*, en la que cientos de manifestantes en la Plaza de Mayo en los finales de la Dictadura pintaron siluetas de las personas desaparecidas en el último gobierno militar.



Madres marchando por los desaparecidos, Plaza de Mayo, 1983

Es importante ante un activismo artístico tan potente y movilizador, primero comprender el ámbito de la exposición pública de la protesta visual y humana.

Para comprender esta forma de historiar la memoria, es necesario definir el término *público*, que puede entenderse desde tres sentidos.

Como lo común y lo general frente a lo individual y particular, como lo manifiesto frente a lo oculto, como lo abierto frente a lo cerrado. [...] Considerado desde este triple sentido de lo público es la que vuelve efectiva la necesidad de que los temas vinculados por ella, aparezcan a la luz y se abran, para que tengan accesibilidad y puedan incluirse nuevas generaciones, en dichas memorias colectivas, diferenciándose así de las memorias individuales (Allier Montaño, 2012: 139).

Cabe destacar, como hecho significativo de la estética protestataria del *Siluetazo*, la ausencia de caras en cada imagen que manifiesta que, ante semejante atrocidad de las desapariciones, todos somos iguales en el reclamo público de las “apariciones con Vida”.

La generación del reclamo colectivo delimitó el margen público del anonimato personal: todos estaban presentes en la aparición como todos estuvieron ausentes en la desaparición, convirtiendo así al *Siluetazo* en un medio de expresión único, tan poderoso como la prensa gráfica, pero sin ningún tipo de interés comercial o vinculatorio con el poder gobernante. El *Siluetazo* enfrentó, en la Plaza de Las Madres, a una Dictadura a punto de desaparecer frente a una democracia que derrotaba definitivamente al silencio con la verdad. Para concientizar era necesario, simplemente, levantar la vista y mirar las ausencias, lo que Jacques Derrida (1995) definió como el *efecto visera*.

...este algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (que puede ser del orden de la generación, de más de una generación) y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomable.

La anacronía dicta aquí la ley. El *efecto visera* desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será imposible cruzar la nuestra (Derrida, 1995: 21).

El *efecto visera* fue impuesto por la dictadura militar de 1976 a la sociedad y ya en sus postrimerías, la sociedad levantaba su mirada para ver lo que pasó con sus familiares, vecinos y amigos no visibles. Es así como, el *Siluetazo* logró una magnitud visual inconmensurable como forma de activismo artístico, algo nunca visto en un lugar tan visceral y corpóreo como la Plaza de Mayo.



El dictador Videla excomulgando, Buenos Aires, 1981. Foto Eduardo Longoni

El sistema expresivo es una totalidad abierta, pues está compuesto del sinnúmero de expresiones singulares de quienes participan en él. El sistema expresivo es multiplicidad. Los términos “silueteada” y “sistema expresivo” manifiestan esos nuevos rasgos. En el contexto del pensamiento de Guillermo Kexel, “silueteada” refiere a un espacio de apertura, imprevisibilidad y heterogeneidad caleidoscópica que el término “siluetazo” coloca en un plano más uniforme, puntual y definitorio, parangonándose así con el momento de ruptura total y suspensión temporal propio de la imagen del triunfo revolucionario (Cordobazo, Viborazo, Santiagueñazo, Argentinazo, etc.) (Longoni y Bruzzone, 2008: 339).

A modo de resumen contextual, el investigador Marcelo Expósito (2009) define al *Siluetazo* en cuatro puntos:

En primer lugar, el enfoque materialista de Julio Flores, basado en el análisis semiológico de la imagen y en el Walter Benjamin de *El autor como productor*: “La figura humana vacía y de tamaño natural fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición.

En el conjunto, cada figura debía verse única, múltiple e irreplicable, pero su procedimiento de realización debía ser socializado... valorizando la discontinuidad discursiva y el impacto comunicacional”. En segundo lugar, la lectura ritualística de Gustavo Buntinx: “La toma de la Plaza tiene una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo ritual.

No se trata solo de crear conciencia sobre el genocidio, sino de revertirlo”. En tercer lugar, el análisis que del *Siluetazo* hace Roberto Amigo en términos de acontecimiento, como una resignificación del espacio de la Plaza, remitiéndose a lo que Juan Carlos Marín denominó producción de una territorialidad social para referirse a la acción de los movimientos sociales revolucionarios argentinos de la década de 1970.

Y en cuarto lugar, la manera en que



Marcha de la Resistencia de las Madres, Plaza de Mayo, 1983. Foto Eduardo Gil

Eduardo Grüner ubica el caso de estudio en un problema histórico más general: cómo pensar las relaciones entre el arte y la violencia política. Para ello, Grüner conjura a un Benjamin mesiánico frente al productivista que moviliza Flores, a la hora de plantear lo que denomina el dilema adorniano del pasado siglo: cómo representar lo irrepresentable, el horror de la desaparición física de las personas a escala masiva (p. 5).

5.5 La Huella Incaica

Son importantes para la investigación de esta tesis todas las ramificaciones humanas y conexiones artísticas que tuvo el Activismo Artístico Argentino. Latinoamérica en los setenta fue una explosión de creatividad y un reclamo contenido, expresado en un arte autóctono y sin limitaciones creativas más allá de lo posible: la política definitivamente influirá de ahí en adelante en toda manifestación popular y el arte, su vocero visual.

Puntualmente, puede tomarse como ejemplo el colectivo artístico andino Gastar Capataco y su particular pedagogía política. En sus orígenes estuvo formado por el peruano Fernando “Coco” Bedoya y la argentina Mercedes Idoyaga “Emei”. Gastar Capataco escondía en su sigla lo que lo definía como “Colectivo de Arte Participativo –Tarifa Común”, en alusión casi indirecta al término *colectivo* que en Argentina se refiere al autobús público. En Gastar Capataco se autodefinían como “anartistas” (una fusión lingüística entre anarquistas y no artistas). Fue un *in crescendo* reflexivo entre el caos artesanal y lo artísticamente correcto hasta ese momento. Gastar Capataco se inició en los comienzos de los años ochenta y vibró con intensidad hasta comienzos de los noventa, con el indulto general del gobierno de Menem.



Grupo Gas-Tar Capataco. Marcha de la Resistencia, Plaza de Mayo, 1985.

Gastar Capataco fue, en cierta manera, una contraposición al *Siluetazo*, no por su poder de denuncia colectiva, sino por su neorrealismo artístico. Ejemplo de ello fue cuando en medio del *Siluetazo* en Plaza de Mayo –en los finales de la Dictadura–, pintaron estenciles sobre el pavimento con el nombre de Dalmiro Flores y su fecha de fallecimiento (obrero asesinado por las fuerzas militares allí un año antes). Esta acción iba en sentido contrario al *Siluetazo*, que proclamaba la “aparición con vida”. Gastar Capataco con sus estenciles, dejaba huella de lo que ya no iba a aparecer.

Según referenciado por ellos mismos, en el artículo “Miserere para el equeco”:

...la serigrafía ocupó un lugar privilegiado en la producción grupal de obras de arte, logrando la participación creativa productiva del público, ampliando demográficamente el consumo del arte a los sectores populares; ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo (*La Bizca*, 1986).



Grupo Gas-Tar Capataco. Afiche Marcha de la Resistencia, Plaza de Mayo, 1984

Es interesante la utilización del término *consumo*, más vinculado habitualmente a productos del capitalismo que al arte popular. Gastar Capataco no tenía límites, ni tampoco fronteras. También se comprometieron con su participación en Chile en 1986 y 1987, en “Velas X Chile” contra la vigencia de la dictadura militar de Augusto Pinochet. Juan Carlos Romero describe en sus archivos artísticos sobre el uso del elemento conceptual:

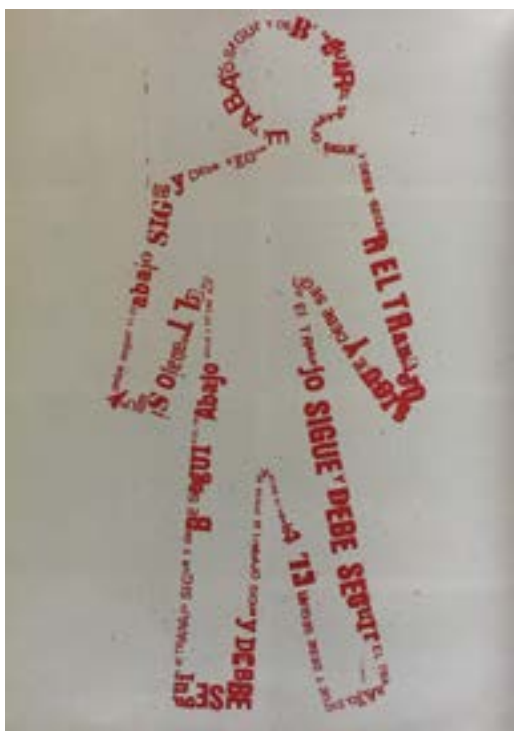
Las velas nocturnas intentan superar la separación entre arte y sociedad actuando colectivamente sobre lugares del paisaje tratando como material artístico a éste y permitiendo a muchas personas trabajar, operar y funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte.

Esto se vincula directamente con lo manifestado por Nelly Richard (2007) en *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*: «La exterioridad social como soporte de producción de arte, del formato –cuadro al soporte– paisaje (la materialidad del cuerpo social como marco de la creación artística).»(p. 63).

Una vela por cada desaparecido era la imagen característica de la protesta colectiva, lo que también fue replicado en la VI Marcha por la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo (tomas simbólicas de 24 horas) en el Obelisco y también en la plaza del Congreso, ambos en los días 9 de marzo y 10 de setiembre de 1987 en Buenos Aires.



Grupo Gas-Tar Capataco, afiches marcha Velas Por Chile, Santiago, 1987



Fernando Bedoya & Carlos Elía, silueta en serigrafía, Buenos Aires, 1983

Una carpeta con serigrafías de distintos artistas volvió a cobrar vida con las medidas del gobierno de Alfonsín que ponían un techo a los Juicios a las Juntas, con las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y posteriormente con el indulto general firmado por Carlos Menem. Se estaba esperando más de la joven democracia.

En la entrevista realizada por Jorge Villacorta a Fernando “Coco” Bedoya, –que posteriormente el mismo Bedoya incluyó en *Mitos, acciones e iluminaciones* (2014)– este indaga la esencia del colectivo popular peruano y avala la importancia de Las Madres de Plaza de Mayo «[...] por la experiencia y por la organización que había, porque había un espacio de difusión del arte a otro nivel» (Bedoya, 2014: 90). Así también, Bedoya reconoce las limitaciones del activismo artístico y su amplificación popular:

...yo creo que más que un problema de producción, es un problema de distribución y circulación, planteando no tanto obras sino apropiaciones urbanas. Lo defino como Arte al Paso, trabajando más el piso como soporte y el paso más como un soporte de apropiación territorial. Así cambian sustancialmente los parámetros del arte en relación con lo político. El pavimento era el único lugar donde no había reglamentación posible (2014: 103).

El entramado de esta fusión callejera de la protesta con serigrafías y estenciles que fue el Buenos Aires de los ochenta es explicado por Fernando “Coco” Bedoya visceralmente en primera persona en referencia a su participación con las Madres de Plaza de Mayo: « [...] no, yo no voy a pintar movilizaciones ni obreros en conflicto. Me interesa hablar de estos enfrentamientos sociales pero a través de los objetos, humanizar más al mundo» (2014: 109).



Hebe de Bonafini & Fernando Bedoya serigrafiando, Plaza de Mayo, 1984
Foto Domingo Ocaranza Bouet

5.6 La imagen inquietante

De acuerdo con lo expuesto en el presente capítulo, puede concluirse que, mediante la realización de la expresión del *Siluetazo* se conjugaron diversas disciplinas que confluieron y resultaron complementarias, como son el arte, la política y el activismo. El *Siluetazo* consistió en un dispositivo específicamente social redefinido como una práctica tanto artística como política y como herramienta fuerte en la lucha por los derechos humanos. Las siluetas siguen estando allí, siendo testigos del paso del tiempo y, a su vez, para recordar a cada ciudadano argentino la presencia de un pasado que no debe olvidarse jamás. Esos cuerpos están ausentes, aún no tienen paradero y constituyen la huella imborrable de un período histórico en la Argentina.

Como se ha explicitado, el desarrollo de estas protestas estuvo acompañado por la presencia de siluetas dibujadas sobre papel, que manifestaban la “ausencia presente” de todos aquellos desaparecidos, durante la última dictadura militar, y que generaron la posibilidad de una vivencia, de una experiencia estéticamente popular y única.



El Siluetazo, Día de la Memoria, rejas de la ESMA, 2007

...estas recuperaciones simbólicas dejan algunos rastros eficaces que permiten realizar un examen preliminar. Hay registros esporádicos en los que una silueta humana, un contorno abstracto, una figura realizada en tiza sobre el pavimento, un cuerpo esbozado, unas cajas vacías o bien una mesa tendida se ofrecen: primero, como una rememoración de los ausentes y luego, como una brecha en el discurso, en el espacio y en el tiempo (Moguillansky, 2010: 18).



El Siluetazo, Día de la Memoria, rejas de la ESMA, 2007

A pesar de la importancia fundamental de las siluetas, es esencial su simbología. Lo trascendental reside en que aún la sociedad continúa exigiendo que aparezcan los desaparecidos y que pueda ejercerse justicia definitivamente sobre su detención y consecutiva desaparición.

El arte participativo, en sus desarrollos más recientes, da la espalda a la monumentalidad y se caracteriza por la diseminación de los mensajes, de la volatilidad de los contenidos, una fluidez que excluye la rigidez doctrinal. Implica el encuentro auténtico, el gesto ejecutado en común de todas las maneras posibles e imaginables, al punto, a veces, de ya no reivindicar nada expresamente artístico. [...] Cuantos más cuerpos hay más se crea (Ardenne, 2006: 143).

De acuerdo al contenido previamente desarrollado, puede concluirse que, mediante la realización de la expresión del *Siluetazo*, se conjugaron disciplinas diversas pero complementarias como son el arte, la política y el activismo.

Carta de las Madres de Plaza de Mayo convocando al segundo *Siluetazo*

Buenos Aires, 29 de noviembre de 1983.

Sres.

De nuestra consideración:

Invitamos a acompañarnos a la concentración y marcha que efectuaremos el jueves 8 de diciembre en la Plaza de Mayo. Concurriremos, como es habitual, a las 15 y 30 horas, pero en esta ocasión y dado el carácter especial que revista este encuentro, por ser el último que se realiza bajo la dictadura militar a la que enfrentamos todos estos años, nuestra permanencia se prolongará por varias horas. Como siempre reclamaremos la aparición con vida de los “detenidos-desaparecidos” y el castigo a los responsables de esta gravísima violación a los derechos humanos. Un grupo de apoyo está realizando en este momento 30.000 siluetas en papel, de tamaño natural, que representan a los “Desaparecidos”, como símbolo de su presencia y permanencia en la conciencia del pueblo argentino.

Descontamos su adhesión y agradecemos toda la colaboración que nos pueda brindar para la difusión y realización de este acto.

Madres de Plaza de Mayo

(Siguen firmas)

María del Rosario Cerruti

Secretaria

María Adela Gard de Antokoletz

Vicepresidenta



Cartel escrito por la Abuela de Plaza de Mayo Delia Giovanola con la leyenda: “LAS MALVINAS SON ARGENTINAS, LOS DESAPARECIDOS TAMBIÉN”. Mientras circulaban, mostraba el cartelito manuscrito a escondidas. 1982. Foto Amado Becker Casaballe

Los 90
GAC

acción y reacción



GAC, escrache por juicio a Massera. Tribunales de Retiro, Comodoro Py, Buenos Aires, 19 de marzo de 1998.

6. Los 90

GAC: 1997

Acción y reacción

6.1 Las ideas movilizantes

Otra forma de *re-figurar* la ciudad consiste en recurrir a emblemas llamativos como los carteles. Para los artistas del GAC recurrir al cartel es signo de activismo con los que pretende suscitar una toma de conciencia y dar de nuevo el gusto por la acción,



Maten al nazismo, afiche antinazi, Unión Soviética, 1941.



Fuera de Centroamérica, flyer callejero contra Reagan, USA, 1986.

cuando los vectores tradicionales de la expresión política, peticionaria o contestaria ya no lo consiguen. La utilización artística del cartel se propaga desde Europa a partir de la Revolución rusa de 1917 hasta los Estados Unidos, donde se banaliza durante la época de Ronald Reagan, en los años ochenta (Ardenne, 2006).

Los distintos grupos de arte político callejero expresaron siempre con su accionar desacuerdos sobre la actualidad sociopolítica del país. Ello dio usualmente lugar a visiones ideológicas diferentes que irrumpían deliberadamente en el espacio público y transmitían su mensaje mediante formas artísticas provocativas.

Los rasgos comunes más destacados de estos grupos incluyen sus modos de organización y producción horizontal, la identidad grupal como contrapartida al anonimato de las individualidades, la búsqueda de interacción en procesos sociales y el aprendizaje en la experiencia y en la construcción permanente.



Caricatura de Quino y el palito de abollar ideologías, Mafalda 6, 1970.

En este sentido, los años sesenta fueron la semilla y los años setenta el brote de cómo las ideas se fusionaron con las ideologías para lograr un activismo puro y conceptual. En Argentina, las personas salían a la calle con la intención de defender sus derechos contra gobiernos dictatoriales, que reprimían a todos aquellos que se les enfrentaban con sus ideas. Sin embargo, estas eran armas letales contra el poder de turno. Puede encontrarse un claro ejemplo de las inquietudes que movilizaban a los artistas de la época en la tira cómica de Quino, *Mafalda*. Puntualmente, en una de las tiras se mostraba a la protagonista y a su amigo



Luis Pazos de pie con camiseta blanca. Grupo Arte en Cambio, CAyC, 1973.



Luis Pazos. *La Realidad Subterránea*, CAyC, 1972.

Miguelito parados junto a un policía que estaba en una esquina. Mafalda señala el *matute* (bastón antimotines) del policía, que se encontraba colgado de su cinturón y pregunta a continuación: «¿Este es el palito para abollar ideologías?» (*Toda Mafalda*, 1993: 351), con lo que expone de manera inocente y a la vez irónica la represión vivida en ese entonces.

También puede nombrarse, en este sentido, a Luis Pazos, artista y poeta de las décadas de los sesenta y setenta, quien fue uno de los exponentes en esta conceptualización de la imagen de protesta frente a la realidad. Pazos trabajó en la organización de eventos participativos y acciones en las que usó el cuerpo humano como soporte de la experiencia estética.

En la producción de Pazos el cuerpo constituyó un dispositivo central desde donde interpelar críticamente la trama sociopolítica inmediata. En su obra en los primeros setenta, el cuerpo es entendido como territorio de inscripción de la violencia, pero asimismo, como potencial espacio de liberación, de contestación e insubordinaciones políticas. Precisamente en esta tensión se ubicó la propuesta de Pazos, en la productividad crítica de este doble enclave para una nueva exposición del Grupo de los Trece, en el CAyC ^[36], titulada *Arte en cambio*. Esta se inauguró a finales de mayo de 1973, pocos días después de la asunción del presidente peronista Héctor J. Cámpora (que cerraba la Dictadura iniciada con el golpe de Estado de 1966) y del indulto presidencial a los presos políticos (en su mayoría dirigentes sindicales y militantes de las organizaciones guerrilleras) (Davis, 2012: 102).

Posterior a la inauguración de la exposición *Arte en cambio* el 28 de mayo de 1973, Jorge Glusberg, director del CAyC, decía en un breve texto:

... es un arte en cambio porque plantea el desarrollo de nuevos programas sociales. Es un arte en cambio porque quiere nutrirse en el pueblo que termina de elegir su destino y su gobierno; es un arte en cambio porque quiere reconquistar el espíritu de imaginación y de rebelión de los argentinos; es una arte en cambio porque no acepta el circuito mercantil de los museos y las galerías comerciales sino que quiere dialogar en las calles y en las plazas, en los barrios y en los sindicatos; es una arte en cambio porque valiéndose de mediaciones conceptuales, toma conciencia de lo social y regional argentinos, para plantear una nueva cultura de la imagen (Davis, 2012: 103).

Así, y según lo expresa Leonor Arfuch, en *Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real*, el arte salió de los museos para expresar ideas en la calle: «... la calle fue transformándose en escenario obligado de participación y experimentación, en el territorio por excelencia de la compleja aleación entre arte, compromiso y política» (2004: 114).



Pueblada en Cutral-Có por la desocupación, Diario Clarín, 1996



Grupo ETC, escrache al Almirante Massera, 1998.

Un par de décadas más tarde, la crisis social del neoliberalismo que sobrevino al gobierno de Carlos Menem a mediados de los noventa y la posterior crisis de diciembre de 2001 (que terminó “eyectando” al gobierno de Fernando de la Rúa) produjeron diversas formas de protesta. Con la declinación de la credibilidad en los partidos políticos, nuevas actividades vinculadas a la política surgieron como un pedido de la sociedad. De esta manera, las protes-

tas se alejaron de lo tradicional y surgieron múltiples formas de reclamar. El arte se transformó también en un modo de expresión política de protesta.

Cabe destacar la advertencia que Paul Ardenne hace en su apartado “Una evolución controvertida” sobre los riesgos de la sistematización de los recursos artísticos participativos como medio de protesta:

... el arte participativo puede, sin embargo, llegar a desvirtuar las ambiciones iniciales cuando se sistemiza, se vuelve normativa, adopta una posición consensual e incluso se hace dependiente de la animación cultural. Una evolución constatada en los hechos, una vez acabada la era pionera de los 60-70, precio del éxito. Multiplicándose, no es extraño, las operaciones artísticas de tipo participativo, se banalizan. [...] este *revival* de la estética participativa que registran los años 90 no es evidentemente fruto de la casualidad o la expresión de un deseo sin legitimidad (2006: 131).

Uno de los pioneros junto con el GAC (Grupo de Arte Callejero) en lo referido a irrumpir intencionalmente el espacio público fue el grupo Etcétera (ETC), que parodió con su sigla al definido por muchos intelectuales y pensadores de la época como EPC (Espacio Público Callejero).

El ETC surgió en 1997 con la decisión de trabajar en conjunto oponiéndose al individualismo y a la visión despolitizada que imperaba en el campo artístico. Con este modo de proceder, sus integrantes lograron romper con el sistema lingüístico para ser netamente de carácter visual. ETC firmaba sus obras destacando el colectivo artístico por encima de las individualidades que lo componían e integraban junto con la agrupación H.I.J.O.S., (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), la Mesa de Escrache Popular.

Escrache es una palabra proveniente del lunfardo (lenguaje coloquial propio del Río de la Plata) para indicar aquello que está intencionalmente oculto y es puesto en evidencia. *Escrachar* es, entonces, señalar, evidenciar. Los *escraches* impulsados por H.I.J.O.S. revitalizaron el movimiento de derechos humanos en Argentina que lideran valientemente las Madres de Plaza de Mayo desde 1977. Los H.I.J.O.S. aprendieron mucho de las Madres, entre otras tantas cosas, el protagonismo, la voluntad y la conciencia puestas en juego a la hora de idear recursos simbólicos que las identificaran y las cohesionaran como grupo, a la vez que hicieran visibles ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional su existencia y su reclamo.



Flyer convocando a escrache de genocida, Mesa de Escrache Popular, 1997



Grupo H.I.J.O.S. frente a la casa de un genocida,



Escrache popular a genocidas, Montevideo, 1999

A diferencia de las rondas que todos los jueves realizan las Madres en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo, (punto nodal de la ciudad, en torno a la cual se concentran los edificios que condensan el poder simbólico político, religioso y económico de la nación), los *escraches* constituyen una práctica deslocalizada y dispersa. Pueden ocurrir de improviso en cualquier parte del país («adónde vayan los iremos a encontrar», se coreaba en las marchas). Al mismo tiempo, si las estrategias simbólicas de las Madres de Plaza de Mayo habían apuntado a dar visibilidad a las víctimas de la Dictadura, los H.I.J.O.S. desplazaron el énfasis hacia evidenciar la existencia de victimarios, buscando expandir la “condena social” ante la legislada impunidad («Si no hay justicia, hay *escrache*» era la consigna).

La propuesta de la Mesa de Escrache Popular era realizar acciones en donde se denunciaban a personajes vinculados con la última dictadura militar.

ETC decide, a través de sus acciones colectivas, poner el cuerpo (como anteriormente lo había realizado el artista Luis Pazos) comprometiendo su presencia física en la realización de sus obras en el espacio público, mediante una transferencia casi teatral del individuo al cual denunciaban a través de la parodia y de la exageración.

La Mesa de Escrache empieza a transformar los tiempos: no se apoyan en un hecho pasado ni tampoco en una idea de reparación futura. Nos ubicamos lejos de la idea de esperar alguna resolución que tomen “otros” o las instituciones estatales cuando le convenga al poder ejecutivo nacional y, por tanto, este poder fuerce los resultados con los jueces de turno demostrando el alejamiento de la idea de una sociedad justa (Bossi, Bossi, Carrizo, Corral y Golder, 2009: 62).

Es importante destacar que esta forma de protesta del *escrache* había surgido muy puntualmente a mediados de los noventa con el grupo Encuentro por la Memoria en el barrio de San Telmo, en Buenos Aires, donde se organizaban marchas para pasar por delante de las casas de los desaparecidos del barrio o por los lugares en que habían sido secuestrados.

Esta movilización era una marcha homenaje en la que se le “contaba al barrio” quienes habían vivido y trabajado allí y quienes habían sido secuestrados en tal esquina o en tal edificio.

6.2 Las chicas del Pueyrredón

El núcleo del GAC ocupa la calle desde 1997, cuando un grupo de exalumnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón ejecutaron su primera acción en apoyo a los docentes nacionales. Estos acampaban y ayunaban frente al Congreso de la Nación en lo que se denominó la “carpa blanca docente”, con la que se reclamaba contra el recorte de presupuesto de la educación pública que propuso el gobierno de Carlos Menem (recurrieron al color blanco que remitía al color de los guardapolvos que utilizaban los alumnos de los colegios públicos).

Sin ninguna experiencia previa en militancia política, “las chicas del Pueyrredón” salieron a pintar más de 30 murales con imágenes de guardapolvos en blanco y negro en distintos lugares de la ciudad. «Nos empezamos a juntar todos los domingos, elegíamos paredes de la ciudad y hacíamos murales en dos horas», dice Carolina Golder, integrante del grupo» (Russo, 2008).



Nota periodística sobre la protesta docente, Carpa Blanca, 1999.

Al principio, el grupo GAC realizaba sus intervenciones como parte de un juego. Se vestían de negro y firmaban las pintadas a modo de huella con una marca de fuego plasmada con palos sobre los murales. Si bien estas eran intervenciones pictóricas sobre una pared, consensuada y realizada colectivamente, los trabajos de “las Chicas del Pueyrredón” (como se las identificaba en un comienzo) planteaban una estética rupturista y geométrica en blanco y negro, con la consigna colectiva de que cada una pintara lo que quisiera dentro de la temática propuesta.



GAC, murales de guardapolvos blancos, 1998. Primera expresión del grupo

Veníamos de una formación artística muy académica, y en el último año experimentás mucho el tema de las muestras. El arte de los noventa era mucho peor que el que hay ahora, más cerrado, más *light*. Fue pensar otro espacio de exposición. Desde ese lugar salimos a la calle, no como una cuestión de recuperar la calle, sino porque los espacios expositivos estaban agotados (Golder, 2008 citado en Russo, 2008).



Isotipo identificatorio del G.A.C. Buenos Aires, 2012

De la treintena de personas que pintaban los primeros murales y grafitis, diez años después, en 2008, quedaban tan solo media docena debido, principalmente, a la politización del grupo que se dio a partir de 1998 cuando surgió la propuesta del GAC de realizar un trabajo de señalización de los centros clandestinos de detención de la dictadura militar. En aquella época los militares Alfredo Astiz³⁷ y Adolfo Scilingo³⁸ (dos exrepresores de la última dictadura) hablaban por todos los medios de co-

municación como ciudadanos comunes. La gente del GAC le acercó su propuesta a H.I.J.O.S. y empezaron al instante a colaborar conjuntamente, con lo que comenzaron así los primeros escraches de la agrupación H.I.J.O.S. Este fue un cambio de paradigma en el colectivo artístico argentino.

El nombre [GAC] surgió en el año 1999, cuando quienes ya trabajaban en este conjunto de artistas tuvieron que inventarse una designación con motivo de la presentación de un proyecto para el Museo de la Memoria. Adoptaron “arte” y “callejero” por una cuestión genérica relacionada con el trabajo que venían realizando, aunque ya se estaban politizando: “en ese momento estábamos adentro del mundo del arte, después fue cambiando la perspectiva y el nombre nos quedó”, afirma Golder (Russo, 2008).



GAC, pintada en el suelo, Buenos Aires, 1999

37 Apodado el “ángel rubio”, acusado por el secuestro y muerte de dos monjas francesas, Alice Domon y Léonie Duquet, y también de la adolescente Dagmar Hagelin.

38 Adolfo Scilingo confesó ante el juez español Baltasar Garzón haber participado en los “vuelos de la muerte” mediante los cuales a muchos prisioneros se los arrojaba al mar con la intención de hacerlos desaparecer.

Para el GAC, la intervención era cambiar una realidad, rompiéndola por un instante, atacando un espacio con una lógica determinada y provocar que este, por un momento, tuviera otra intención que estimulara y liberara la protesta colectiva.

El arte en contexto real se define como un arte de la acción, de la presencia y de la afirmación inmediata que se une a una realidad completa, a la que el artista se “anuda” a su medida y a su antojo. Entre todos los espacios de la realidad a los que tiene el deseo de “anudarse”, la ciudad es uno de los lugares de los que le gusta especialmente (Ardenne, 2006: 59).

Aunque el GAC también desplegó su acción intervencionista en protestas, en términos generales, prefieren los trabajos en los que se interpela al sujeto común que pasa por el lugar en ese instante. El objetivo se centra en transformar a todos los involucrados en actores y en público al mismo tiempo. Con las intervenciones urbanas tiene lugar la acción y el discurso que le da forma y visibilidad a su obra.

Como sostiene Hannah Arendt, quien fuera también profesora de la Universidad de Chicago:

Todo lo que existe ha de tener apariencia, y nada puede aparecer sin forma propia; de ahí que no haya ninguna cosa que no trascienda de algún modo su uso funcional, y su trascendencia, su belleza o su fealdad, se identifica con su aparición pública y el que se la vea (Arendt, 2005: 190).

Como puede observarse, existe también una identificación de la visión que tiene el GAC sobre el «no lugar» con la mencionada anteriormente formulada por Marc Augé (2008) en su libro *Los no lugares, espacios del anonimato*.



GAC, mapa identificador de domicilio de genocidas, Buenos Aires, 1999

Es posible relacionar todo ello, así mismo, con lo planteado por Richard Sennett (2002), quien manifiesta que el avance de la intimidad impulsa a la gente a concebir el dominio público como carente de sentido, más aún en la organización del espacio en las ciudades.

Podría afirmarse entonces que, además de la paradoja analizada por Sennett sobre el aislamiento en medio de la visibilidad, la ciudad permite también el anonimato de

esa visibilidad. La importancia visual que adquiere el GAC tiene su responsabilidad en la presencia de nuevas formas de protagonismo social y recuperación de las redes políticas que ocurrió a la par y en contraposición al expansionismo global de la doctrina neoliberal, momento en el que, con la caída del Muro de Berlín, cayeron, de igual modo, las ideologías y todo quedó en manos del mercado. Por lo tanto, el GAC constituiría un aporte a la búsqueda de nuevas formas políticas activas contrahegemónicas. La dinámica de este tipo de interacción es definida por Hannah Arendt de este modo:

La acción y el discurso necesitan la presencia de otros no menos que la fabricación requiere la presencia de la naturaleza para su material y de un mundo en el que colocar el producto acabado [...] la acción y el discurso están rodeadas y en constante contacto con la trama de los actos y palabras de otros hombres (2005: 211-212).



G.A.C., silueteada de manifestantes, Buenos Aires, 1998

Mercedes Idoyaga, más conocida por su pseudónimo *Emei*, mencionó en un mail intercambiado por quien realiza la presente investigación que era posible, además de hacer dialogar las “silueteadas” con GASTAR (Grupo Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolucionario) –que más tarde se transformó en CAPATACO (Colectivo de Arte Participativo - Tarifa Común)–, incorporar a esa conversación entre

imágenes al propio GAC, quien recibió en diferido la transferencia de las prácticas del grupo a través de la docencia que Juan Carlos Romero llevaba a cabo en la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Romero prefería mostrar las prácticas de grupo como anónimas. Así algunas imágenes del GAC, fueron un *replay* con una vuelta de tuerca a veces mejorada, de las acciones de GASTAR y de CAPATACO.

El GAC ¿complicidad participativa?

El pensador Paolo Virno habla de «el éxodo» como forma de conquista de la calle, aportando otro valor a la movilización artística callejera:

Significa, más que tomar el poder o someterse a él, salir. Salir significa construir un contexto distinto, nuevas experiencias de democracia no representativa, nuevos modos de producción. [...] hablo de una política de extinción del Estado. Construyendo una república ya no estatal con un movimiento que está hecho más de éxodo [...]. No tener que vérselas más con un monopolio de la decisión quiere decir multitud: muchos, pluralidad (2005: 205).

Así, estas formas de interacción urbana en espacios públicos conviven y se relacionan con el Estado, con la agorafobia de las clases dominantes que les provoca control sin control, lo que Foucault definía como el panóptico y la vigilancia monitoreada de las masas, y con otras lógicas opuestas en la publicación de ideas. Según Sennett:



GAC, escrache a genocida, Buenos Aires, 1998

...la paradoja del dominio público vacío al que hacía referencia antes, ya que han hecho innecesario el contacto verdadero y aumentan el conocimiento que la gente tiene con respecto a aquello que acontece en la sociedad, e inhiben la capacidad de la gente para convertir dicho conocimiento en acción política. (2002: 38).



GAC, Escrache a genocida, Buenos Aires, 1999

El mismo autor sostiene que cualquier actitud de respuesta ante los medios audiovisuales es un acto invisible. «La importancia de tomar la calle revela la contraposición entre la intervención activa y la pasividad dominante en el ámbito privado bajo el reino del poder mediático» (Sennett, 2002: 43). En el caso argentino, ese paradigma de

los medios se transforma después en un contrarrelato estatal, cuando el kirchnerismo cooptó con publicidad oficial a aquellos medios privados que les eran incondicionales y defendían el modelo frente al *establishment*, lo que, al mismo tiempo, permitía que estos medios subsistieran gracias a los fondos públicos.

Estas son las incongruencias que enfrentan la acción-calle y el discurso arte-político en el EPC. Por un lado, la publicidad política que se concreta en el EPC resulta un refugio de participación activa que debe enfrentar al poder estatal y por otro lado, los intentos de acaparar el espacio público por parte de la esfera institucional del arte.

¿Cuántas veces nombramos, a lo largo de nuestras vidas, una calle que lleva el nombre de un genocida? ¿Cuántas una marca de una multinacional que esclaviza y mata? Están tan internalizados estos nombres y productos en nuestra cotidianidad que es una utopía pensar que podríamos deshacernos de ellos, porque ellos en parte nos construyeron. Sin embargo, al reconocerlos y reconocer las políticas que los traman, podemos deconstruir sus nombres e imágenes. Esta es la lucha política de lo simbólico, que no solo nombra a los olvidados y las víctimas de la violencia del poder, sino que nos restituye hacia nosotros mismos como hacia los demás, el poder de construcción de una identidad autónoma ante lo imperante, que encuentra la libertad en ese proceso vivencial que tienen las utopías, afirma el GAC [...] (Virno, 2005: 259-266).

Es indiscutible que tanto el GAC como otros grupos encuentran en la realidad una motivación negativa. Como sostiene Carolina Golder:

Si toda acción en el EPC es una acción política hay diferencias y entra en juego la táctica que uses. Nunca vamos con la idea de romper todo, hay que usar la táctica y la inteligencia. Se mezcla mucho el espacio público con la táctica, la estrategia, y con el montaje. También hay estrategias para los espacios privados, para poder jugar con los discursos y moverte en esos espacios, como por ejemplo, un *shopping* [...] si hay que irse te vas, pero cuando las papas queman apelamos al costado artístico (Russo, 2008).



GAC, Escrache a genocida,
Buenos Aires, 1999

De acuerdo con lo anterior, es posible remitirse a un potencial segundo conflicto del arte político callejero:

¿Cuáles son los límites de la crítica posible bajo esta forma de expresión? ¿Hasta dónde puede llegar la radicalización de las prácticas culturales? No se trata ya de preguntarse si el arte activista puede o no ser considerado arte. La respuesta es ¿eso importa? (Felshin, 1995: 2).

Se debe considerar que se está frente a una estetización de lo político, en la que las protestas y sus expresiones representativas encuentran su lugar en los museos al igual que ocurrió luego del Mayo francés de 1968. El cambio de contexto entre calle y museo conlleva a la anulación de la dimensión política específica del ámbito callejero y el momento oportuno del “copamiento” del EPC. En lo intrínseco al GAC, si bien hubo idas y vueltas con espacios públicos institucionales (el Museo de la Memoria, la Bienal de Venecia, etc.), su posición no fue concebir lo político como tema de la representación.



GAC, colocación afiche de ubicación de genocidas, Buenos Aires, 1999

6.3 EPC: Espacio Público Callejero

El camino elegido por el GAC –similar al de otros grupos que actúan en el espacio público– fue el de desarrollar intervenciones urbanas artísticas para luego desentrañar formas de colaboración y trabajo colectivo con otros grupos que se convirtieron en artistas-activistas de la construcción de la memoria colectiva y de los reclamos de justicia en relación con los crímenes de la dictadura militar de los setenta. De esta manera, la identidad se aferra también al lugar de pertenencia y se constituye en el lenguaje visual como un modo de decir que adquiere una identidad aparecida sobre los “desaparecidos” en el espacio público. Así, el GAC redefine todo el tiempo el espacio público actualizando el conflicto político, la crítica y la discusión con el poder de turno, desde parámetros completamente disímiles a los que surgieron en los debates literarios de

intelectuales en otros tiempos y que tenían exposición también a través de la prensa. El grupo GAC se constituye de individuos colectivos-artísticos de diferentes ideologías unidos por un objetivo en común: la mezcla de las ideas que transitan la vieja discusión sobre la relación del arte con lo real y se politizan en su interacción con otros sujetos sociales en emplazamientos públicos. Nina Felshin (1995) expresa al respecto:

...tanto en sus formas como en sus métodos, [...] en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción [...] tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. (p. 74-76).



GAC, escrache a genocida, Buenos Aires, 1999

Diferentes también de las formas tradicionales de la representación política dominantes en los partidos políticos o de los medios de comunicación de masas, en el EPC se conforman prácticas emergentes en las vanguardias artísticas del siglo XX. De ello son muestra casos como el movimiento del *Mayo francés* de 1968, la experiencia de *Tucumán Arde* – también de 1968–, la aparición y difusión pública de la revista de periodismo y humor satírico *Satiricón* de 1972 o el *Siluetazo* de 1983 durante la Marcha de la Resistencia de Las Madres en los finales de la dictadura.

El EPC es hoy uno de los pocos espacios donde la esfera pública política puede desarrollarse casi sin manipulación desde el poder, aunque con intentos constantes de cooptación institucional, como se ha visto con el relato construido desde el 2004 en adelante por “los K” (título con el que se designa comúnmente tanto a Néstor y Cristina Kirchner como a sus simpatizantes) y su enmascaramiento detrás de los derechos humanos como eje de su progresismo populista. «Aunque las historias son los resultados inevitables de la acción, no es el actor, sino el narrador, quien capta y “hace” la historia» (Arendt, 2005: 215).

¿Puede la actividad artística-política de los grupos como el GAC mantenerse crítica en el EPC sin ser “adoptada” por la institucionalidad gobernante? La respuesta a esta pregunta no es inequívoca. Sin embargo, es posible afirmar que su futuro artístico contestatario, siempre vinculado al ámbito del EPC, está emparentado con el desarrollo político de, por ejemplo, la culminación de la búsqueda y aparición con vida de hijos de desaparecidos o la reapertura de todas las causas por crímenes de lesa humanidad a los represores de la Dictadura. En este sentido, el entorno abierto inesperado amplifica al culpable que “quiere desaparecer” ante al *escrache*. Es una construcción activa y constante de un contrarrelato plural, que se va transmutando con la coyuntura y con las biografías particulares de los integrantes de los grupos de intervención. De este modo, se reitera: primero, la historia de cada uno, segundo, se construye una nueva historia de la realidad; tercero, se interrumpe la historia de cada “alguien” en el EPC.

6.4 Dispositivos artísticos y enunciados colectivos

El Grupo de Arte Callejero, GAC, surgió en 1997 como una forma de salir a la calle, después de tantos años de silencio, a exhibir el arte y la protesta juntos. En un comienzo, tan solo entregaban fotocopias para que las personas se llevaran la información en *flyers* o volantes con troquelados en los que aparecían los teléfonos y direcciones de los torturadores, de manera tal que cualquiera pudiera llamarlos y decirles lo que pensaban acerca de ellos y el daño que provocaron a la sociedad.



GAC, carteles para la Memoria, Buenos Aires, 1999 / 2001

A principios de 1998, trabajaron con mayor militancia, relacionando no solo el trabajo estético con la lucha política sino participando con otros grupos que no eran artistas en su mayoría, sino que eran militantes, como el colectivo H.I.J.O.S., el grupo Encuentro por la Memoria y, en general, con otros organismos de derechos humanos. En el caso de la participación del GAC con H.I.J.O.S., se vivieron momentos de mucha transgresión en las protestas. Sin embargo, en lo artístico no encontraban un espacio que les correspondiera. Se sintieron entonces solos como grupo ya que cada célula activista estaba enfocada en sus propios asuntos y no en el conjunto. A pesar de ello, empezaron a ganar la calle, las plazas, el transporte público, los centros comerciales, los supermercados, etc. Siempre en ámbitos privados accesibles para intervenir si contaban con la voluntad de las personas y en los que se sentía la necesidad de decir algo.

Con respecto al GAC, Brian Holmes expresó lo siguiente:

Cuando descubrí los trabajos del GAC para mí fue asombroso. Ahí hay un despliegue de signos en el espacio urbano que es algo muy sofisticado, que tiene una conciencia de cuál es el espacio urbano, cuáles son las leyes que rigen la circulación, qué es un proceso alternativo de circulación en forma de enjambre, como se mueve, cuáles son sus tradiciones y sus posibilidades de trasgresión. Mi ideal sería luchar en la calle y también en la esfera virtual. Es difícil porque son culturas diferentes y hay mucha resistencia. Muchas veces la gente quiere definirse como “nosotros somos los verdaderos, los otros son como una broma”, y del otro lado dicen lo mismo. Yo creo que un movimiento se hace fuerte cuando tiene mucha gente, simplemente (Holmes, 2005:10).



GAC, carteles para la Memoria, Buenos Aires, 1999 / 2001



GAC, carteles para la Memoria, Buenos Aires, 1999 / 2001

En una ocasión las autoras del GAC participaron en una acción colectiva en donde habían muerto obreros debido a la falta de seguridad en la construcción del *shopping* Abasto de Buenos Aires. Esta acción fue una especie de “minisiluetazo” (se recostaban en el suelo y armaban una silueta de cada una de las víctimas de la tragedia) aunque, en este caso, la acción no contaba con la fuerza ni la originalidad del *Siluetazo* de 1983.

Con esta manera particular, explícita y cruda, realizaban también la gráfica de los *escraches*: los carteles simulaban ser señales de tránsito para indicar los lugares de los centros clandestinos, como el de una maternidad, el de un lugar de detención o los sitios desde donde despejaban los “vuelos de la muerte”. Esto provocó que los *escraches* fueran más visibles y evidentes contra la impunidad y convirtió la protesta en un acto creativo.



GAC, mapa campaña domicilio genocidas, Buenos Aires, 2001

Esta serie se titulaba *Aquí viven genocidas* (realizada con motivo del vigésimo quinto aniversario del inicio de la última dictadura militar en Argentina) y consistió en vincular el activismo con el propósito de denunciar la convivencia de genocidas, torturadores y cómplices con la sociedad en una situación de total impunidad y falta de justicia.

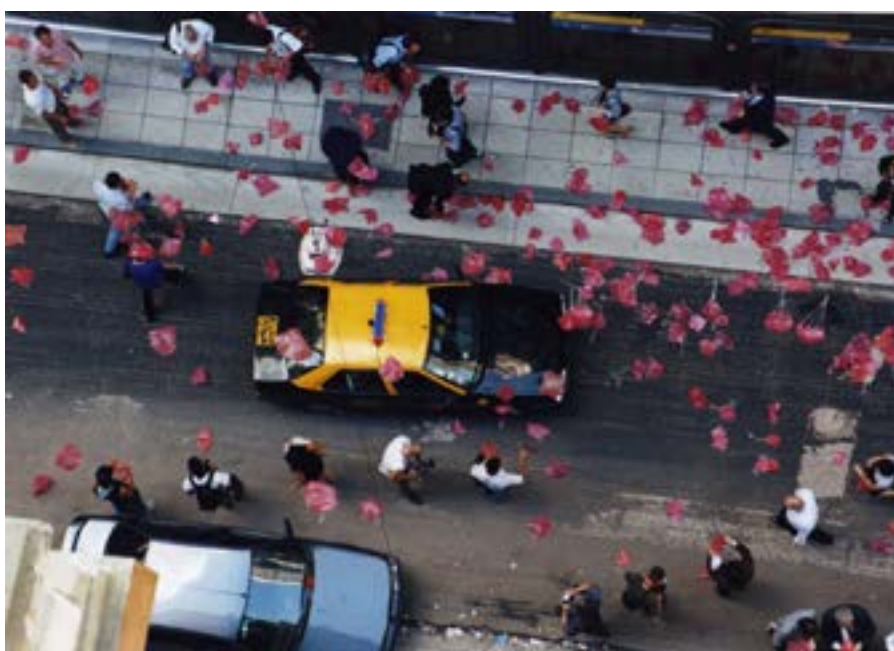
El proyecto constaba de tres elementos: un cartel, una agenda plegable de bolsillo y un video. El cartel tenía la imagen de un mapa de la Capital Federal y del Gran Buenos Aires donde figuraban resaltados en rojo los domicilios de los genocidas que habían sido “esrachados”, así como algunos centros de detención clandestina en funcionamiento durante la Dictadura. Los domicilios más conocidos eran los del almirante Emilio Massera, el general Videla, el capitán Astiz y del ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz, entre otros.

Los carteles se colocaron en los muros de la ciudad durante las marchas por la memoria de los días 24 de marzo tanto del año 2001 como del 2002, así como también fueron distribuidos en centros de estudiantes, en sindicatos y en otras agrupaciones sociales. Desde la perspectiva de “las chicas del Pueyrredón”, integrantes del GAC, el impacto de la imagen fue contundente en cuanto a la recepción por parte del público.

La agenda de bolsillo contenía los mismos datos del cartel, sin embargo, por su formato permitía ser repartida en mano, con lo que se lograba así un mayor alcance informativo para el público receptor.

En el video, de doce minutos de duración, el GAC presentaba un recorrido a través de la ciudad y sus alrededores pasando por las casas de los genocidas y los centros clandestinos de detención a lo que se le añadía material de archivo de la época de la Dictadura e imágenes de los *escraches*.

Otro ejemplo de la intensidad del GAC y la memoria, pero siempre con el objetivo de evidenciar situaciones de injusticia y desigualdad, fue la acción que denominaron *Invasión* llevada a cabo en “la *city* bancaria” (zona de bancos cercana a la Plaza de Mayo) con la que se buscaba homologar los íconos militares a las estrategias neoliberales de los grupos económicos. Esta consistió en lanzar desde una terraza diez mil soldaditos de juguete, a cada uno de los cuales se encontraba adosado un paracaídas rosa que los hacía volar entre las instituciones bancarias. Esta imagen causó extrañeza entre las sorprendidas personas que transitaban sus trayectos cotidianos.



GAC, soldaditos en paracaídas arrojados en la zona bancaria, Buenos Aires, 2001.

En abril de 2002, todo el grupo del GAC fue invitado a Madrid junto a otros grupos similares de España para un encuentro a desarrollarse en la Casa de América. Solo se les entregaba un billete de avión que fue sorteado entre los miembros para decidir quién viajaría. Como no se exigía una obra en especial, expusieron lo que ya tenían: el *Aquí viven genocidas*, afiche, video y agendas, que desentonaba con las obras presentadas por los otros participantes. También hubo encuentros similares en Brasil, México, España y Alemania.

En el año 2003, el grupo fue invitado a la 50 Bienal de Venecia, denominada *La estructura de la supervivencia*. En esta ocasión obtuvieron un premio de 2.400 euros que utilizaron para imprimir miles de carteles que decían «Aquí viven genocidas». Hubo más exposiciones internacionales hacia 2005, pero decidieron no asistir a otras convocatorias debido a que después de presentarse en la Bienal, el grupo original se disolvió, reconociendo lo positivo de la experiencia vivida y aprendida.

El objetivo siempre era provocar y masificar una protesta ante una injusticia. El viaje a la Bienal de Venecia generó una crisis en el grupo desde el momento mismo en el que llegó la invitación. Se encontraban trabajando en la investigación del proyecto de *Cartografías del Riachuelo*:

Se elaboró un mapa a partir de la línea divisoria del Riachuelo (que separa la Capital del conurbano de Buenos Aires), que nos permitió realizar distintos hechos: desde el asesinato Darío y Maxi ^[39] en Avellaneda hasta la denuncia al Plan Cóndor, pasando por el “Aquí Viven Genocidas” y el índice de pobreza. Sobre cada uno de estos temas estábamos trabajando al momento de realizar la cartografía (Bossi et al. 2009: 328).

El grupo seguía en crisis por la imposibilidad de ponerse de acuerdo en las decisiones con respecto a temas que eran opuestos, por lo que, para destrabar el conflicto, parte del grupo se retiró, llevándoles más tiempo la decisión de participar en convocatorias. Sin embargo, a pesar de esa indecisión, el grupo como un todo no perdió la mística.

Pero, ¿cómo se resuelve el tránsito de la propuesta callejera a la sala de una institución artística? ¿Qué se gana o qué se pierde con el ingreso de los *escraches* a una exposición? Todo lo que ocurre dentro del arte es parte de la cultura. Los murales no eran diseñados previamente para ser expuestos en un espacio artístico sino que se hacían de acuerdo con lo que ocurría en la calle en cada ocasión y se elegían, basándose en estos mismos preceptos, las paredes de los barrios para exhibirlos (como fue el caso del mural de los guardapolvos blancos por el reclamo docente por más presupuesto para la educación pública).



GAC, mural de los guardapolvos blancos, Buenos Aires, 1997

39 Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron dos activistas integrante de la Coordinadora de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón asesinados durante una manifestación en el puente Avellaneda que conecta la Capital Federal con parte del Gran Buenos Aires el 26 de junio de 2002.

6.5 2001. Odisea de espanto

El 20 de diciembre de 2001, después de haberse decretado el estado de sitio la noche anterior, el entonces presidente, Fernando de la Rúa, renunció y se marchó de la Casa de Gobierno en helicóptero. Desde principios de ese mismo mes, los ahorristas no podían retirar su dinero de los bancos debido al llamado “corralito”. Los medios de comunicación mostraban a la población en las calles gritando «¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!». Hubo represión, muertos y vidrieras rotas. Esto dio pie para que comenzaran a funcionar las asambleas barriales, que se realizaran piquetes, cortes en toda la ciudad y se mantuviera el rito de ir todos los viernes a la Plaza de Mayo sin ningún objetivo específico. El motivo era ocupar el espacio, es decir, estar vivos en medio del caos.



Escrache popular en zona bancaria, Buenos Aires, 2001.



Escrache en la Casa de Gobierno contra el FMI, Buenos Aires, 2001



Había un interés de los artistas visuales por estar en las calles de la ciudad y, por ello, se acercaron al GAC, realizando en conjunto la señalización de los lugares donde fueron asesinadas cinco personas en la tarde del 20 de diciembre de 2001, en los alrededores de la Plaza de Mayo. Pintaron piezas de cerámica (tipo azulejo) con el nombre de cada víctima y la inscripción «Asesinado por la represión policial en la rebelión popular del 20/12/2001».



También se realizaron otras experiencias artísticas en conjunto con las organizaciones de trabajadores desocupados, en las que se recordó la acción de “gatillo fácil” que ocasionó la muerte de los activistas Maximiliano Kosteki y Darío Santillán –evento conocido también como “la masacre de Avellaneda”– en junio del 2002. Durante la realizada el 19 de octubre de ese mismo año, los manifestantes tuvieron que decidir si pintaban la escalera de la estación de tren de Lanús (lugar cercano al sitio de la masacre) con una lista de órdenes represivas escritas en cada escalón que iban creciendo verticalmente de acuerdo con la violencia de las palabras a pesar de la presencia de la Gendarmería Nacional, (la cual exhibía armas con el fin de intimidar a la gente). Finalmente, se resolvió continuar adelante con la pintada.



Este reposicionamiento de la creación, que compete a la excentricación, es de esencia estética. [...] El acto de presencia del artista, en este caso, no depende de ninguna directriz. Lejos de limitar su obra o su presencia a lugares designados, este último se pone o pone su obra en otro sitio que puede, en ocasiones, ser un sitio móvil, en circulación [...] aunque se vaya generalizando poco a poco, el re-posicionamiento del artista en el espacio público, sin embargo nunca es obvio.



Autoritario (es el artista quien decide el lugar en el que instala su obra) está confrontado, inmediatamente, con otra autoridad, la del poder público instituido (el poder político detentador del poder cultural y el único que puede decidir sobre los lugares donde puede exponer las obras de arte) (Ardenne, 2006: 53).



GAC, intervención por la muerte de activistas Kosteki & Santillán, Gran Buenos Aires, 2002

La sociedad estaba muy sensibilizada y el GAC sabía que si no se actuaba colectivamente, no se lograría ganar a la injusticia imperante. Estos reclamos fueron la consecuencia en un país que trataba de sofocar el incendio del 2001.

2003, la inestabilidad colgada

Una de las acciones más arriesgadas del grupo fue la de infiltrarse en el Festival de la Luz, organizado por el Gobierno de la Ciudad, autor de los desalojos del Padalái (Patronato de la infancia) con el fin de utilizar ese evento para hacer visible los desalojos. El GAC realizó una gran bandera con la inscripción «Festival del desalojo y la represión» con la firma «gob.bs.as.» que quedó desplegada a la vista de todos en los silos de Puerto Madero, zona cercana a la Plaza de Mayo.



GAC, Intervención contra desalojo en Puerto Madero, Buenos Aires, 2003

La banderola de 20 metros, de tela media sombra, la pintamos el sábado y el domingo, antes de ir al Festival. Hicimos las pruebas de enrollar y desenrollarla y de ponerle peso en un extremo para que se desenrollara rápidamente. El sistema precario con el cual se desplegaría era un pequeño trozo de espiral encendido, que haría quemar los hilos que la sostenían, a una cierta distancia de quienes la colocaban en el techo del silo. El objetivo era que mientras se encendía el espiral, las/los compañeras/os tuvieran tiempo para bajar por la parte trasera para alejarse de la escena, que estaba vigilada por agentes de seguridad de la Marina. Llegamos el domingo a las 14 horas y nos dividimos en dos grupos que tenían un celular ^[40]. El grupo encargado de colocar la banderola subió por la parte trasera de los silos y permaneció escondido durante 8 horas, recibiendo cada tanto informes de lo que sucedía afuera por parte de otro grupo que estaba abajo entre la multitud [...]. Salimos del lugar entre la multitud con una sonrisa plena y a pesar de que todos estaban un poco raspados, quemados, lastimados y agotados, fuimos a festejar. Los ecos de la acción los tendríamos en los días siguientes cuando nos enteramos que la gente de la organización les pidió a los alpinistas-acróbatas que sacaran la banderola del lugar (Bossi et al., 2009: 160).

40 Teléfono móvil.

¿Qué es la seguridad?

A partir del año 2004 surgió la idea de trabajar con figuras de “blancos”. Esas siluetas recuerdan que, lejos de estar a salvo, se sigue siendo un “blanco móvil”. Estos muestran la manera en que se instala la perversa normalidad actual. Había allí algunas leyendas como:

- «Seguimos siendo blanco del HAMBRE».
- «Seguimos siendo blanco de la INQUISICIÓN».
- «Seguimos siendo blanco del CONSUMO».
- «Seguimos siendo blanco del REFORMISMO».

La consigna era ¿qué es la seguridad? El grupo GAC salió a calle a preguntar a las personas que circulaban por allí sabiendo lo que estas les iban a responder: miedo a que les robaran, secuestraran o mataran por la inseguridad. Eran preguntas que la sociedad no acostumbraba a preguntarse. La figura del ciudadano termina siendo y haciendo lo de siempre: ir del trabajo a su casa, de su casa al trabajo, sin que se perturbe el orden.



GAC, figuras de blancos móviles, Buenos Aires, 2004



GAC, afiches con cuestionario sobre seguridad, Buenos Aires, 2004

6.6 2002. El gatillo frágil

La Policía de Argentina siempre participó en la represión, tanto legal como ilegal de sus ciudadanos. En los años noventa se decía popularmente «para muestra basta un botón, no es un policía, es toda la institución». El término *botón* para designar a la Policía, proviene del lunfardo argentino y hacía referencia a los botones dorados de la policía que brillaban de noche en la puerta de las comisarías.

También se recuerdan las palabras del entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, quien, a mediados de los años noventa calificó el accionar corrupto e inescrupuloso de su fuerza de seguridad como «la maldita policía», en alusión al film policial de 1990 del director Abel Ferrara, acerca de la vida de un teniente de la policía corrupto y adicto a las drogas, interpretado por el actor Harvey Keitel.

Así el GAC llevó a cabo acciones que se relacionaban con el “gatillo fácil” y la represión policial interviniendo escaleras del metro, estaciones de trenes y edificios públicos, con el siguiente poema visual en cada escalón:

¿Seguridad?
te vigila,
te controla,
te intimida,
te detiene,
te persigue,
te reprime,
te tortura,
te asesina.



GAC, Poema Visual, Gran Buenos Aires, octubre 2002

Se aprovechó la ocasión de la misa del tedeum en la Catedral Metropolitana el 25 de Mayo (día de la conmemoración de la revolución de Mayo de 1810, en donde la gente reclamaba frente al Cabildo en la misma Plaza al grito de «el pueblo quiere saber de qué se trata» haciendo referencia a lo que estaba sucediendo con la prisión del rey Fernando VII por orden de Napoleón). Allí, el GAC utilizó la oportunidad para repudiar la represión dirigida por quien, en ese momento, era el presidente de la República, Eduardo Duhalde, bajo la consigna «El pueblo ya sabe de qué se trata» pegada en bananas que eran repartidas y que pretendían reemplazar a las tradicionales escarapelas y banderas patrias. Un mes más tarde, en junio, colocaron en las vallas que rodeaban a todos los edificios públicos frente a los que se agolpaban frecuentemente manifestantes y que separaban a la gente de la Policía, carteles que con la inscripción «No alimente a los animales» en alusión a los policías allí presentes. Otras de sus intervenciones fue la pintada de cucarachas a las que se les superponía la fotografía del rostro del periodista neoliberal Mariano Grondona o del ex ministro de Economía, Domingo Cavallo (creador de la convertibilidad y también del “corralito”). También “escracharon” a la comisaría de Avellaneda de donde provenían los policías que habían sido partícipes de la masacre que se cobró la vida de Kosteki y Santillán.

También produjeron carteles que preguntaban «¿A qué le tenés más miedo?» y a continuación, a modo de una encuesta, era posible marcar con una cruz las diferentes opciones; otros carteles también preguntaban: «¿Qué hace mejor la policía?».



G.A.C., afiche sobre costos de la seguridad policial, Buenos Aires, 2004

6.7 TTR: Temporalización, testimonio y registro

La G, la A y la C superan en su contenido más de lo que dicen. Cada integrante vivió en primera persona acciones que mezclaban el desparpajo individual con el activismo colectivo. No siempre funcionaba como un reloj suizo, pero tenía la precisión en cada oportunidad, se armaba y desarmaba de acuerdo con las injusticias que preocupan a la sociedad.



G.A.C., mapas que contraponen el consumismo y la contaminación, Buenos Aires, 2002

El GAC no es *un* grupo sino un repertorio de formas operativas, que hacen de su plasticidad una puesta en escena a la vez barrial, detallada, intempestiva. [...] Y en este sentido, el grupo no es más que un nombre de fantasía o la superficie de una "producción por movilidad". [...] Se mueven y producen sin ofrecer nada a nadie, (no brinda servicios "artísticos") y, simultáneamente, exponiéndose a todos [...]. Entonces, la palabra arte fue una mancha de aceite que se derramaba, una sustancia pegajosa con efecto devastador, la banalización. De lo inocuo a lo banal, el grupo debió pensar y discutir un uso de arte contra varias ofertas de estrellato (Bossi et al., 2009: 335).



G.A.C., escrache del domicilio de un genocida, Buenos Aires, 2003.

El GAC asumió como parte de su esencia el riesgo y la improvisación que escapaba a cualquier especulación efectista para potenciar sus intervenciones en algo llamativo y espontáneo. Sin ningún tipo de cálculo o previsión, el hecho era estar en la vía pública.

Ese riesgo se tradujo en una adulteración de los lenguajes “clásicos” del activismo, para protestar con contenidos ante las realidades de la sociedad. Desde el apoyo a H.I.J.O.S hasta la “invasión” con soldaditos de plástico en paracaídas contra los grupos financieros y las acciones contra

la violencia policial por la muerte de los activistas Kosteki y Santillán, el GAC ha sido y es un colectivo singular de ideas dentro de un colectivo de protesta que logra la trascendencia en el activismo local fundamentalmente gracias a tres ejes: temporalización, testimonio y registro. Cuando el grupo de “las chicas del Pueyrredón” se propuso documentar su obra en el libro *GAC, Pensamientos, Prácticas y Acciones*, expresaron:

No queremos el registro aséptico de los catálogos artísticos, ni la biografía de un grupo exitoso, con su inevitable tono póstumo; ni el recuento de una hermosa historia de la juventud perdida.

Hay una “memoria de la potencia” construida a partir de lo vivido en la Argentina de los últimos años, que resiste ser convertida en un seudónimo más del poder (Bossi et al., 2009: 338).

El GAC corporizó los reclamos de una sociedad desencantada con toda forma de poder: desde los reclamos contra la Dictadura hasta el caos social del 2001, por citar dos casos entre tantos otros. Una *performance* del activismo que excede cualquier límite creativo al reclamo justo. El GAC estará presente en las calles de Buenos Aires mientras estas sigan siendo injustas e intensas como para expresarse en interacciones de arte y política.

El legado del GAC va más allá del trabajo con signos y la alteración de los sentidos en la vía pública: lograron convertir al activismo artístico en una escenografía frenética de la realidad, lejos de cualquier “espectáculo de protesta”.

El arte participativo es muestra de la solicitud, busca de manera abierta y a menudo espectacular la implicación del espectador. [...] Ello se debe a la naturaleza inacabada de la obra de arte participativa, su acabado plástico supone que el espectador dé el último toque. [...] Es habitual poner por delante este neologismo que *cerniría*, de la manera más precisa, la naturaleza de la obra participativa: el “otrismo” [...] Sea cual sea su naturaleza, la obra “otrista” tiene por vocación suscitar un “estar juntos”. A la espera de una mayor solidaridad social (al menos localmente), apostando por la posibilidad de una intersubjetividad realizada (al menos de manera pasajera), la obra de arte participativa se constituye como un agente activo de la democracia vivida, de la que es, probablemente, el más significativo hijo simbólico (Ardenne, 2006: 122-124).



GAC, primer escrache móvil, Buenos Aires 1999



GAC, Taller donde se realizaron carteles para instalar en el Parque de la Memoria, 1999/2004

PARTE III
ARCHIVO & IMAGEN



Luis Pazos,
Transformaciones de Masas en vivo,
CAyC, Buenos Aires, 1973

7. La imagen conceptual. Imagen y archivo

7.1 Arte vivo, cuerpos muertos

Si bien el período contextual de la presente investigación abarca los años 1974 a 2004, es importante destacar un antecedente de *artivismo*: en 1973, el artista vanguardista Luis Pazos, creó en la Argentina del tercer período peronista, una serie de fotografías a las que denominó *Transformaciones de masas en vivo*. Éstas fueron tomadas cuando el presidente peronista Héctor J. Cámpora asumió el poder y decretaba, casi simultáneamente, la amnistía general –uno de sus pilares de campaña– a todos los presos políticos por medio de un decreto del poder Ejecutivo formalizado a través de la Ley 20.508 aprobada por el congreso el 27 de mayo de 1973, dos días después de haber sido elegido presidente. En el film *Reuelta(s)* de Fredi Casco y Renate Costa Perdomo realizado por la Fundación Cartier en 2013; Luis Pazos manifestó lo siguiente:

En 1973, cuando realicé “Perón Vence”, la *P* y la *V* eran la marca más popular de la ciudad de La Plata. No había pared, no había edificio, incluso en los cordones de las veredas, era “PV”. Tuvo varias interpretaciones. Algunos militantes decían «Perón vuelve», porque en ese momento el General estaba en el exilio. Otros, simplemente, «Viva Perón». Y yo puse «Perón vence», porque era evidente de que iba a ganar la partida, que “le iba a dar el cuero” ^[41], como dijo él en determinado momento.

Transformaciones de masas en vivo que es un grupo de ocho fotos, una de las cuales es “Perón vence”, fueron realizadas, para empezar, como un hecho estético, nunca la pensé como un hecho político. Era usar el cuerpo como materia del arte y hacer una serie de formas.

La historia de este grupo de fotos es muy particular. Hoy cuando las miro, no puedo evitar sentir cierta tristeza y hasta cierta culpa. Comenzó siendo un *body works* colectivo. Al momento que se hizo fue un juego. Los chicos jugaban todo el tiempo, se reían, se divertían. Se concretó como obra de arte, es decir, como foto. Se expuso, en primera instancia, en el CAyC y después viajó por el mundo entero. Mientras tanto, la realidad de los chicos que habían participado –todos de quinto año del Colegio Nacional, estudiantes de Historia del Arte, tenían 18 años– sufrió otro camino. Yo tuve mi obra de arte y la llevé por el mundo entero. Ellos, una parte importante, se dedicaron a militar. Eran integrantes de la Juventud Peronista. El resultado fue que mientras yo paseaba la obra de arte, ellos militaban. Cuando terminó el ciclo, la obra quedó olvidada y ellos desaparecieron. A una buena parte, según nos contó el director del Colegio Nacional, los mataron, desaparecieron. Entonces, veo el ciclo cómo fue: comenzó como obra de arte, siguió como un juego, se convirtió realmente en una obra de arte, los protagonistas, la materia de ese arte fue exterminada, una parte y, finalmente, termina siendo una obra instalada en el mercado. Finalmente hay alguien que compra algo que le costó la vida a tantos.

(*Reuelta(s)*, 2013. Min. 16:00).

41 Capacidad o resistencia física o mental para concretar algo.

7.2 El imperio de la imagen

Una de las razones que impulsa esta investigación es la de indagar y pensar frente y a través de las imágenes haciendo uso del pensamiento. Gilles Deleuze (1991) declaró que la función de la filosofía es la de crear conceptos. Puede trasladarse este enunciado a las prácticas artísticas que se denominan conceptuales, es decir, que constituyen formas de pensar el arte aunque ya no como objetos de contemplación sin interés alguno ni como una experiencia estética en el sentido que Immanuel Kant (1790) consideraba la contemplación de la forma del objeto. «Si uno tiene tiempo y sensibilidad para la contemplación, sería un espectador romántico. El espectador sensible tiende a desaparecer» (Groys, 2014).

Por su parte, el ensayista francés Georges Didi-Huberman (2014) manifiesta que no se puede separar la dimensión emocional de la intelectual: «Rechazo separar la dimensión emocional y la intelectual. Creo que también las imágenes y las palabras entran en relación. Todo va junto [...]. Para mí no hay una separación entre lo sensible y lo intelectual». El aspecto visual fue imprescindible desde los comienzos del siglo XX. En su tesis sobre la dialéctica de la imagen fotográfica, la doctora Eirini Grigoriadou (2010) realiza un análisis sobre la importancia de Walter Benjamin en este sentido, para quien la imagen también ha sido fundamental para contar la historia:

En Benjamin, no solamente su concepción de la historia es investida de términos fotográficos, sino incluso su propia metodología, su propia escritura está ligada al proceso fotográfico o cinematográfico. Es lo que Susan Buck-Morss llama “una escritura de imágenes sin imágenes”. Esta escritura estructurada a partir de “imágenes sin imágenes” es la que caracteriza en general su obra y se articula de modo ejemplar tanto en su proyecto, *Libro de los Pasajes*, como en sus “Tesis de filosofía de la historia”.

El *Libro de los pasajes*, considerado como una reconstrucción de la prehistoria de la modernidad, ha sido publicado por primera vez en 1982, y trabajado desde 1927 hasta su muerte en 1940. Se constituye de treinta y seis archivos enumerados alfabéticamente y compuestos de citas como fuentes históricas del siglo diecinueve y veinte. Dichas citas a su vez aluden a otras que se interrelacionan con otros ficheros mediante una palabra clave. Benjamin describe de este modo su metodología: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo mostrar” (Grigoriadou, 2010: 151).

El paradigma cambió con el surgimiento de las vanguardias de los constructivistas rusos o artistas como Marcel Duchamp. Mientras que una imagen conceptual pregunta, una imagen documento responde. Según Boris Groys, la documentación es hoy un material fundamental para los artistas:

En las últimas décadas, cada vez más exhibiciones y museos de arte incluyen, junto con las obras, su documentación. Pero esta vecindad es siempre muy problemática. Las obras son arte, inmediatamente se revelan como arte que, por lo tanto, puede ser admirado, experimentado emocionalmente, etc. Pero la documentación artística no es arte, es una mera referencia a un acontecimiento estético, una exhibición, instalación o proyecto que tuvo lugar realmente. Por eso, la documentación puede reformarse, reescribirse, extenderse, acortarse, etc. [...] la documentación puede cambiarse a voluntad porque su identidad y reproductibilidad están garantizadas por su referente externo y “real” y no por su forma (Groys, 2015: parra. 3).

En referencia a esta forma de memoria, según Didi-Huberman, la carencia de archivos de imágenes de las guerras es sinónimo de querer esconder el horror bajo la alfombra:

En el caso nazi, por el contrario tenemos imágenes. De Argelia solo hay algunas muy escasas, tomadas por soldados franceses. Creo que esa ausencia de imágenes está vinculada a la vergüenza. Pero para archivar nuestra historia es imprescindible lograr que alguien decida fijar una memoria (2014: párr.11).

Una imagen simbólica es aquella que representa una estética con un concepto. En el caso de la presente investigación, se busca vincular la contextualidad de las imágenes con la coyuntura del pensamiento: en primer lugar, mediante el uso de la imagen caricaturizada de *Satiricón*; en segundo, a través de la imagen simbólica de las siluetas en *Siluetazo*, y en tercer lugar el uso de imágenes señaléticas en las intervenciones del GAC.

7.3 Contraposición y articulación

El historiador de arte José Emilio Burucúa no se adhiere a la idea de que una imagen vale más que mil palabras. El principio de la interpretación está dado por el anclaje de toda imagen al texto; lo más valioso son siempre las palabras porque aportan más riqueza a la imagen. El autor ha escrito un artículo junto a Laura Malosetti Costa titulado *Mil imágenes* invirtiendo el enunciado, porque mil imágenes equivalen a una sola palabra. Para graficar su teoría, cita un caso donde las confusiones por omisión de palabras pueden generar dudas y ambigüedades:

Vamos a un ejemplo: el famoso Cristo en el bombardero de León Ferrari, que se llama *Occidental y cristiano*. Cuando Ferrari muestra ese Cristo en el contexto de la guerra de Vietnam, lo que había ahí era una visión finalmente irónica de una pretendida civilización occidental y cristiana que lanzaba sobre los vietnamitas bombas para destruirlos. Ahora, si uno va a Internet y ve qué es lo que opinan las personas que se encuentran con esa imagen es “otra vez más Cristo crucificado”, o sea, el



León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*,
Buenos Aires, 1965

polo opuesto (Burucúa, 2014).

A modo de conclusión, puede afirmarse que una imagen, cuando está fuera de contexto, requiere necesariamente siempre un anclaje que la relacione con su intención original. Esta aseveración coincide con la opinión de Susan Sontag acerca de la imagen y las citas:

La recuperación de viejas fotografías mediante su ubicación en contextos nuevos se ha transformado en una importante industria editorial. Una fotografía es apenas un fragmento y, con el paso del tiempo, se sueltan amarras. Boga a la deriva un pretérito tenue y abstracto, apta para todo género de interpretación (o de correspondencia con otras fotografías). Una fotografía también podría describirse como una cita, la cual asemeja un libro de fotografías a uno de citas. Y un modo cada vez más difundido de presentar fotografías en libros consiste en acompañarlas ellas mismas con citas (Sontag, 2013: 77)



Susan Sontag arrestada en una marcha anti Vietnam, New York, 1966. Foto Time

Asimismo, son muchos los artistas que a través de textos dan como resultado imágenes de similar potencia que las palabras.

Las imágenes, quietas, no se agotan en una única interpretación. Los análisis pueden entrar en fricción o pueden ser complementarios. Una misma obra, analizada desde el mismo archivo, puede conducir a interpretaciones diferentes. Es el límite de la obra el que nos provee de ese material primordial que servirá de punto de partida para cada estudio; pero son, al mismo tiempo, otros los textos con los que las obras comparten zonas de contacto, los que llevan a expandir sus límites, permitiendo volver a leerlas a partir de nuevas geografías (las de la historia, las de la literatura, las de la filosofía, las de los campos de la imagen, como la fotografía y el cine). Ellas, solas, lo son todo y son insuficientes (Giunta, 2011: 11).



El rebelde desconocido de Tiananmen, China, 1989. Foto Jeff Widener

7.4 Atravesados por imágenes

Si pudiera contarlo con palabras,
no me sería necesario cargar con una cámara.
Lewis Hine ⁴²

Las imágenes exceden el ámbito de la historia del arte. Podemos ignorarlas o dialogar con ellas como también podemos gestionar y manipular la apariencia de una imagen de acuerdo con el contexto de su interpretación.

Los seres humanos están continuamente atravesados, informados y deformados por imágenes. Es difícil distinguir la veracidad que estas producen en un contexto global en donde la vorágine y la multiplicidad confunden. Como mencionó la historiadora Diana Wechsler (2014) en el seminario internacional dictado en la UNTREF (Universidad Nacional Tres de Febrero), *Pensar con Imágenes*: «Son tantas [las imágenes] que estamos como adormecidos. La posibilidad de pensar con imágenes es tener una actitud de salir de la inercia y volver a mirar eso que tenemos adelante».

Una imagen fija logra que el espectador reflexione al activar la imaginación, esto se da especialmente cuando el soporte está impreso y hay más tiempo para pensar que cuando la imagen está en movimiento.

42 Lewis Hine, 1908.

Las imágenes son tan fáciles de entender como difíciles de explicar. [...] El lenguaje visual pertenece a una cultura más primitiva que el lenguaje escrito y es de los primeros que aprenden los niños. A pesar de la importancia que tiene en nuestras vidas y la naturalidad con la que nos manejamos dentro de él, su estudio está poco extendido, sobre todo en comparación con el lenguaje verbal (Jardí, 2014: 7).

Sin embargo, la visión de Susan Sontag es justamente valorizar esa primitivización de la imagen y su contextualidad estética.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado (Sontag, 2013: 159).



Hombre cayendo de las Torres Gemelas, EE.UU, 2001. Foto Richard Drew

Muchas veces la impronta de una imagen anula cualquier verbalización pese a que esté inserta en un medio gráfico escrito. Puede citarse, a modo de ejemplo, la famosa foto en los años sesenta de aquella niña vietnamita corriendo quemada por el napalm norteamericano que dio la vuelta al mundo con un solo fin: representar los horrores vivos de la guerra mientras transcurría, más allá de la infinidad de información que circulaba por los noticieros del mundo. Esa fotografía del horror que vivió Kim Phuc de tan solo 9 años en ese entonces -hoy tiene 53- sintetizaba el silencio y la impotencia de la sociedad para impedirlo. La niña representaba la imagen viva de la tragedia.



Niña desnuda en llamas, Vitenam, 1972. Foto Huynh Cóng Út

Vale detenerse en el apartado de *El Mundo de la Imagen* en donde Susan Sontag manifiesta:

En el prefacio de la segunda edición de *La Esencia del Cristianismo* (1843), Feuerbach señala que “nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser”, con toda conciencia de su predilección. Y en siglo XX esta denuncia premonitrice se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: una sociedad llega a ser “moderna” cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos de la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada (Sontag, 2013: 149).



24 horas de fotos en Flickr, Amsterdam, 2011. Foto Erik Kessels

7.5 La sociedad *pixelada*

Nos fijamos más en la cantidad de píxeles de resolución de nuestras cámaras o *smartphones* y no lo que estamos realmente retratando. Muchas veces una *selfie* es valorada por los filtros utilizados para ser subida a las redes sociales sin importar el sentido de la imagen. En definitiva, hoy vale más exponer que comprender. Un ejemplo de ello son las 600 millones de fotografías que diariamente se postean en Facebook. Cabe citar al publicista holandés y curador Erik Kessels (2011) quien recopiló todas las fotos que en un día eran subidas a la red social Flickr. Kessels las imprimió (llegando a la abultada cantidad de 350.000) y las expuso en una iglesia del siglo XIX en Amsterdam. Como puede apreciarse, este es también un artista recolector de archivos para generar su obra.

El concepto "líquido" es la metáfora definida por el filósofo Zygmunt Bauman (2000) para describir el estado intelectual de la sociedad de nuestro tiempo: la "modernidad líquida". Puede también hacerse un paralelismo entre la imagen "líquida" y "sólida" referido a la fotografía. Se hace referencia a la imagen "líquida" cuando la obra es el resultado de la acumulación y repetición de imágenes que se concentran en momentos banales e instantáneos a diferencia de la fotografía "sólida" en la que interesa ese "instante decisivo", como expresaba Cartier Bresson en uno de sus escritos más conocidos (1932), o dicho de otro modo, pretende capturar una huella de la realidad que intenta salvarnos de la existencia. A esto se superpone que en la fotografía analógica la memoria es una obsesión, mientras que en la fotografía digital es una opción.

...la fotografía era anteriormente escritura mientras que hoy es lenguaje. No hay fotos buenas o malas, hay buenos o malos usos de la imagen. El álbum es un depósito de ficción involuntaria que pretende convertirse en un tótem, el álbum es generalmente una colección de sonrisas. En un álbum hay presencias y también ausencias. Discriminamos aquello que no queremos recordar, por ejemplo, hoy con la desestructuración familiar el álbum ha cambiado. Como ejemplo tenemos un álbum individual, otro familiar, otro temático, otro de un viaje, otra de una boda, otra del trabajo, otro de las mascotas. De hecho, la puerta de la nevera es también un álbum, lo tenemos a mano y nos da felicidad. También el álbum se lleva auestas mediante el uso del móvil para recordar o retratar esos recuerdos personales instantáneos. La manipulación de una imagen puede cambiar el sentido de una foto, por ejemplo, tachando o mutilando a un individuo para modificar el relato de esa foto como así también una imagen puede derivar en otro relato visual. Por ejemplo, el fotógrafo chileno Sergio Larraín que pertenecía a la agencia Magnum, le enseñó una fotografía a Julio Cortázar, quien a su vez lo inspiró para escribir el cuento *Las babas del Diablo* y ese cuento fue narrado por Michelangelo Antonioni en 1966 en el film *Blow Up*, es decir que una imagen inspiró a la escritura de un cuento y el cuento inspiró a la realización de la película, que a su vez narra la historia de un fotógrafo profesional que descubre involuntariamente, haciendo fotos en un parque, al asesinato de una persona y que dicha imagen es buscada por la amante de ese desaparecido que quiere hacer desaparecer ese registro comprometedor. Una foto puede ser el principio de una historia, el final o el medio (Fontcuberta, 2013).

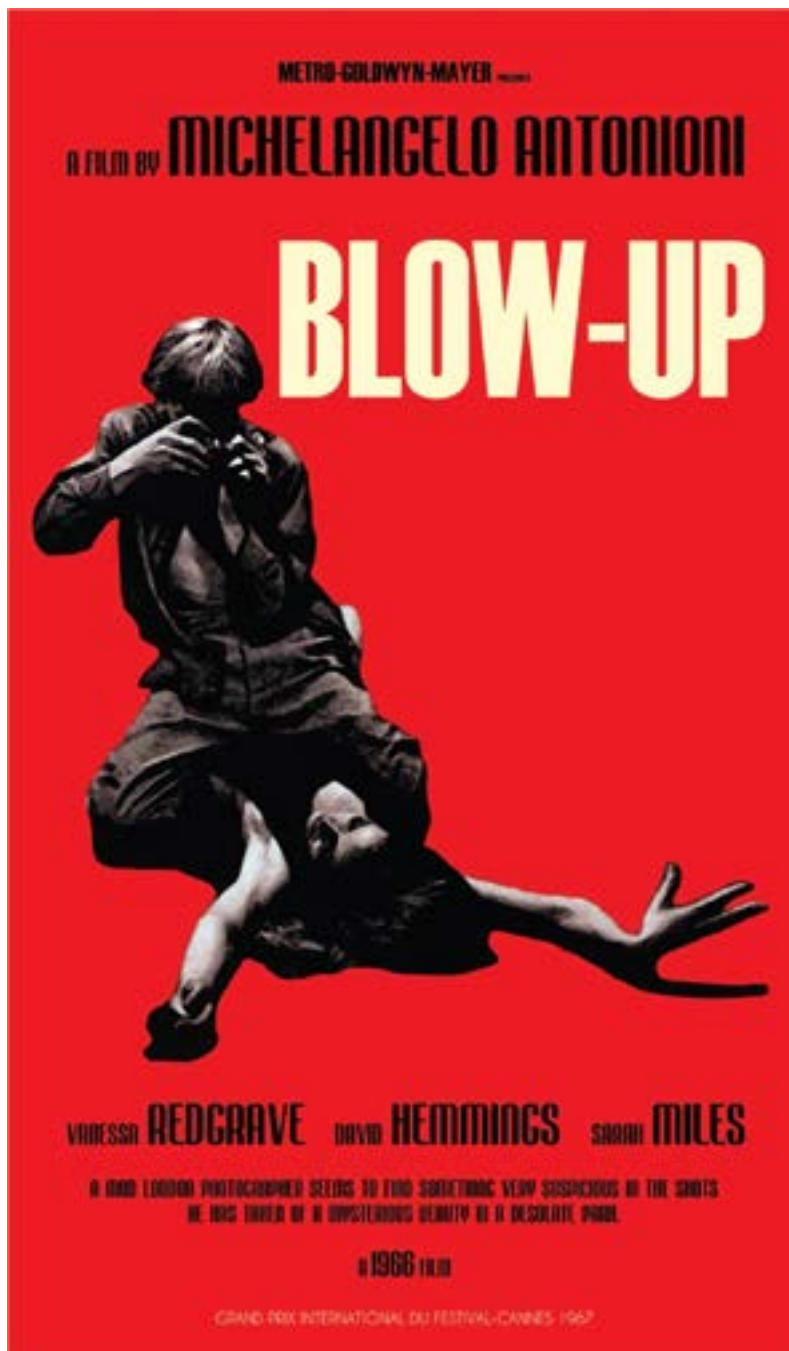
La tendencia de la sociedad es la de un abuso de deseo y pulsión de ver imágenes, de espiar, de ser *voyeur*. Nosotros mismos podemos contemplar nuestra imagen en un gesto narcisista. En un principio, quienes hacían retratos eran los pintores, luego los fotógrafos, y hoy la identidad está en nuestras manos recuperando la capacidad de reflexionar (Didi-Huberman, 2014).



Una muchacha afgana, Afganistan, 1984. Foto Steve Mc Curry.

Las imágenes no nos dicen nada por si solas, solo comunican. *Decir* es un verbo vinculado con la oralidad, por lo tanto las imágenes nos interpelan. La sobreabundancia de imágenes invade la percepción de la realidad y, en muchos casos, ese exceso de información nos oculta la verdadera información. Esto se relaciona con la percepción subyacente de que cuando algo está impreso, tiene más importancia que cuando está dicho, pero, al mismo tiempo, cuando algo está en las pantallas, parece tener más importancia que cuando se encuentra en el periódico.

Al respecto, Beatriz Sarlo (1991) define la estética de la imagen televisiva y la política como «Un fluir ininterrumpido de imágenes cuya abundancia es obscena no por sus contenidos, sino por la imposición de una forma de mirar, un punto de vista y una estética [...]» (pp. 18 -19).



Poster del film *Blow Up*, Reino Unido, 1966. Film Michelangelo Antonioni

Es importante tener en cuenta la visión contrapuesta de Susan Sontag (2013) acerca de la fotografía y el valor de lo estático:

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar. (p. 27)



Christian Boltanski, *Monumenta*, Exposición Grand Palai, 2010

7.6 La fetichización del archivo

La obra artística es un discurso de intervención y al mismo tiempo es un archivo. En la actualidad es fundamental el efecto de ensamblar restos mediante el uso del archivo ya que ejerce fascinación en muchos artistas contemporáneos: acumulación de acumulaciones, inventarios, bibliotecas descatalogadas, escombros, memorándums, harapos, apropiaciones y reescrituras, almacenamientos, conjuntos de cosas diversas o perdidas, cajones llenos de archivos nunca vistos, vitrinas, colecciones de revistas en bibliotecas, ficheros, álbumes de fotos, notas, *souvenirs*, estanterías, registros, amontonamientos de vestidos, zapatos, abrigos, trapos, y objetos dentro de otros cual cajas chinas.

Sven Spieker habla acerca del archivo “como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permiten a los usuarios retornar las condiciones en las que fueron creadas, a los medios que la produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia (Spieker citado en Guasch, 2011: 16).

El filósofo e historiador francés Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1969) elabora una nueva forma de entender el archivo que va más allá de la mera colección de documentos y datos. Esto se debe principalmente a la relación que encuentra Foucault entre el archivo y la arqueología, ya que con su teoría, nos demuestra que el archivo debe ser reconstruido a partir de hechos y sucesos no cronológicos. La práctica arqueológica sería, en este caso, la descripción de lo que hasta hoy se había mantenido

oculto, ignorado, incluso políticamente incorrecto para la sociedad. Estos archivos enterrados llevan a repensar la definición del archivo y su significado, debido a que induce a redefinir la relación entre el poder y la información. Un archivo nunca puede tener un significado absoluto mientras necesite de la excavación de los hechos, desmenuzarlos y reclasificarlos de acuerdo con su importancia y trascendencia.

Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las agrupaciones de derechos humanos, desafiando la siniestra astucia de un poder que borró las pruebas –los restos– de su criminalidad para poner sus actos a salvo de cualquier verificación material. Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad que faltan para juntar así una prueba que complete finalmente lo *incompletado* [sic] por la justicia (Richard, 2013: 143).



Poster del film *Missing* sobre los desaparecidos, Chile, USA, 1982. Director Costa Gavras

La democracia es una condición fundamental para discutir sobre el pasado y poder acceder a los archivos. Al respecto, puede referenciarse la labor del cineasta chileno Patricio Guzmán, quien ha realizado el documental *Nostalgia de la Luz* como reconstructor de la memoria, para tener una base de futuro reescribiendo el pasado. En el inicio de dicho documental, manifiesta que «un país que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías» (Guzmán, 2010: min. 0.15).

7.7 El cielo y la tierra



Poster del documental *Olimpia*, Alemania, 1936. Directora Leni Riefenstahl

Para Patricio Guzmán es necesario tener un archivo para reconstruir la memoria. En Latinoamérica este es un problema recurrente ya que, en muchas ocasiones, cada nuevo gobierno terminó por desaparecer lo anterior que queda desvanecido para siempre debido a las pérdidas y a las ausencias de testimonios y material. Por ello, es sumamente importante el desarrollo de un documental como sinónimo de contrainformación que cuente la verdad y que no exprese miedo para que lo sucedido no sea olvidado: no es un panfleto ni propaganda política, siempre tiene un lado subversivo y un costado marginal. En este género, también llamado “cine de intervención”, “cine comprometido” o “cine militante”, un artista se interesa por los problemas sociales e ideológicos y los transforma en obras artísticas, es decir, reflejan un problema político con un sentido artístico.

Los primeros en usar la imagen en términos políticos fueron los comunistas rusos y los nazis en Alemania e Italia antes y durante la Segunda Guerra Mundial. La fotógrafa y cineasta alemana Leni Riefenstahl, quien fuera célebre por sus talentosas producciones propagandísticas del régimen, sabía muy bien cómo transmitir mensajes favorables al Partido Nacionalista Alemán a través de las imágenes. Sus producciones, queriéndolo o sin querer, y más allá de los fines últimos de su obra, inauguraron un uso de la imagen (tanto estática como en movimiento) sustancialmente diferente.

El documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, describe mediante imágenes y entrevistas el trabajo de los astrónomos en Chile a 3.000 metros de altura, en donde se encuentran cielos privilegiados que han convertido el lugar en uno de los mejores observatorios astronómicos del planeta. En contraposición, la sequedad y salinidad del suelo preserva los restos humanos casi intactos momificando los cadáveres. Durante 17 años, Augusto Pinochet asesinó y



Poster del documental *Nostalgia de la luz*, Chile, 2010. Director Patricio Guzmán

enterró los cuerpos de miles de prisioneros políticos en este desierto de Atacama. De este modo, Guzmán mediante imágenes revela la estremecedora conclusión que se esconde en el árido desierto: mientras los astrónomos miran al cielo en busca de vida fuera de este mundo, mujeres familiares de detenidos desaparecidos de la última dictadura militar en Chile continúan buscando en la tierra los restos de sus seres queridos.

Una de las protagonistas entrevistadas expresa «Ojalá los telescopios no miraran solo al cielo, sino que pudieran traspasar la tierra para poderlos ubicar». Esas madres escarban con pequeñas palas con la esperanza de encontrar los restos de alguno de sus hijos. Las mujeres que buscan a sus muertos, exigen respuestas de quienes los hicieron desaparecer.

El cineasta afirma que «el conocimiento es un bien de la humanidad. Todos los seres humanos deben poder acceder al saber. Cultivarlo es responsabilidad de todos» (Guzmán, 2011). Así finaliza el documental de Patricio Guzmán «yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente, los que no la tienen no viven en ninguna parte».

7.8 Los archi-dispositivos

A continuación se mencionarán tres casos que tienen conexión con la investigación en donde analizamos temas referidos a la historia y memoria; arte y política.

En primer lugar, el *Atlas Mnemosyne, cómo llevar el mundo a cuestras*, la obra inacabada de Aby Warburg que vio la luz de la mano de Georges Didi-Huberman que se relaciona con “otra” historia del arte. En segundo término, las instalaciones de Christian Boltanski que trabaja generalmente con temas relacionados a la Shoá (Holocausto) y finalmente se abordará la obra de León Ferrari, padre de un hijo desaparecido por la dictadura militar argentina. Sus obras se caracterizan por la controversia que permanentemente generan al representar la injusticia e hipocresía de ciertas instituciones occidentales.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, MNCARS, 2010

La obra de Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg, posee una aproximación discontinua e inacabada que desborda los cauces por los que discurría el discurso académico de su tiempo y en los que aún hoy, se asienta la historia del arte clásica. Todos estos aspectos, que lo alejaron de las plataformas del saber oficial, lo hacen particularmente atractivo a los ojos modernos.

La postura de Warburg se gesta en oposición al esteticismo y el formalismo de su tiempo a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este historiador del arte entiende la historia como una interrelación de aspectos sociales, económicos y culturales. Además, abordó la investigación con instrumentos propios de la antropología y la psicología. Con ello, ampliaba la disciplina más allá del historicismo, los estilos, las influencias y la cadena de relaciones causa-efecto. Más aún, influido por Nietzsche, buscaba una historia del arte viva, que respondiera a sus propias preguntas. Podría decirse que se sentía atraído por los contenidos oscuros, no codificados o filtrados por la cultura. Le interesaba el reverso de la obra de arte, el elemento inconsciente de la imagen, aquel que persiste oculto al margen de épocas, formas y estilos.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, MNCARS, 2010

El *Atlas Mnemosyne*, que concentró las energías del historiador en sus últimos años y que quedó incompleto a causa de su muerte, se trataba, originalmente, de unos plafones con fotografías de obras de arte, fragmentos, imágenes de la prensa o tomadas de la realidad, reunidas en

virtud de sus analogías internas. Cada conjunto, encabezado por un epígrafe textual funcionaba como un dispositivo para interpretar las imágenes. Por esta razón, el *Atlas* implica una cosmovisión susceptible de recomponerse una y otra vez a través del juego de las asociaciones.

Se trata de una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías.

El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg comenzaría a ser muy conocido, especialmente en las facultades de artes, por la proximidad que el erudito alemán tenía con los métodos propios de los artistas. Las tablas forradas de yuca negra del *Mnemosyne* le servían a Warburg para ordenar una historia del arte como fantasmas, ver en ellas “supervivencias” de otros tiempos, más que influencias. Todo ello hacía que la fotografía, en tanto documento, fuera tomada más y más en cuenta desde el punto de vista de los proyectos artísticos. En 2012, desde el MNCARS de Madrid, Georges Didi-Huberman organizó la exposición, *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas*, una muestra que, apoyada en la epistemología warburgiana, contaba con artistas que durante el siglo XX habían trabajado con este dispositivo e intentado, mediante el montaje, reordenar el mundo y el tiempo (Fernández Polanco, Aznar Almazán y López Díaz, 2015: 53).

La obra multidisciplinaria de Christian Boltanski está íntimamente unida a su vida y resulta un claro ejemplo de cómo puede ser transformada en arte. El artista de origen francés nació a finales de la Segunda Guerra, hijo de madre cristiana y padre judío, el Holocausto es uno de los temas que se encuentra presente en sus obras. Trabaja con los



Christian Boltanski, *The reserve of dead swiss*, Tate Gallery, Londres, 1990

efectos del archivo en sus instalaciones, interpreta y experimenta con la memoria de la Shoá como eje central, logrando una conservación casi obsesiva de la acumulación inagotable del efecto del archivo y sus huellas. El artista transforma a los sujetos en objetos en sus obras. Logra este efecto al utilizar materiales como fotografías encontradas, ropa usada o recortes de periódicos en sus instalaciones. Son objetos cotidianos íntimos y universales a la vez, todos ellos dan “vida” a obras que conectan con el espectador a nivel emocional. Boltanski realiza una escenografía de inventario para mostrar los frágiles parámetros de la memoria, los rastros de la muerte y las huellas tenues imborrables en la vida.

Boltanski es un archivista que explora el material “archivesco”. Él pone en representación el acto de archivar, que no es sinónimo de efecto de memoria. Bien podría ser, a la inversa, una gigantesca maquinaria de olvido a través del acto de aprisionar la memoria y de fijarla (Robin, 2012: 355).



Christian Boltanski, *Reliquaire*, Fundación ARCO, Madrid, 1990

EL ARTIVISMO DEL LEÓN

El 3 de septiembre de 1920 nació uno de los artistas fundamentales del Activismo Artístico Argentino. El tercero de seis hermanos, León Ferrari se casó en 1946 con Alicia Barros Castro con quien tuvo tres hijos: Marialí, Pablo y Ariel. Este último, se encuentra a la fecha desaparecido y es a quien también dedicó



León Ferrari en su taller en Buenos Aires.

parte de su obra. Debido a la dictadura militar ocurrida en Argentina durante los setenta, él mismo debió exiliarse en San Pablo en 1976, para volver al país en 1991.

Durante la década del 1960 generó una de sus obras más controvertidas hasta la fecha: en 1965 presentó *La civilización occidental y cristiana*, en la que un Cristo de santería crucificado se encontraba sobre la maqueta de un caza norteamericano F-105 -uno de los modelos de aviones utilizados para bombardear Vietnam durante esos años-. Esta pieza fue denostada muchas veces por considerarla blasfema y por su osadía de quebrar el orden establecido. *La civilización occidental y cristiana* relataba en una sola imagen la complacencia de la Iglesia ante las atrocidades de la guerra de Vietnam y el silencio de la sociedad ante la invasión de una de las potencias capitalistas a una nación comunista. Este exponente de *artivismo* fue mundialmente reconocido al punto tal que museos occidentales, capitalistas y cristianos, como La Tate Gallery de Londres y el MOMA de Nueva York se la disputaron como un trofeo artístico por su estética provocadora.



Obras prohibidas por el Cardenal Bergoglio, Buenos Aires, 2004

Casi 40 años después de haberla creado, León Ferrari sufrió la censura de su conocida obra por parte del actual Papa Francisco. En el 2004, mientras se realizaba una retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, el entonces cardenal Bergoglio y arzobispo de la ciudad criticó severamente la obra de este *artista* por ir en contra de los valores morales de la Iglesia.

Ferrari respondió al entonces arzobispo en el contexto de una entrevista periodística: «Más lamento yo que la religión que Bergoglio profesa castigue a los que piensan diferente [...]. Si algo avergüenza a nuestra ciudad no es esta muestra, sino que se sostenga que hay que torturar a los otros en el infierno» (Gaffoglio, 2004: parra. 12). Posteriormente a la obra *La civilización occidental y cristiana* (ganadora del Premio Di Tella de 1965), León Ferrari profundizó su activismo participando en algunas obras políticas en exposiciones colectivas como *Homenaje a Vietnam*, en 1966, *Tucumán Arde*, en 1968 y *Malvenido Rockefeller*, en 1969, entre otras. En particular debe recordarse la importancia de *Tucumán Arde* como obra colectiva del Activismo Artístico Argentino que logró forjar una amalgama entre la estética y el reclamo social. El arte dejó de ser esnob para construir un paisaje vivo de revolución que surgía en América Latina en los sesenta.



León Ferrari, *La última cena*, Buenos Aires, 2000



León Ferrari, *El Papa con el gorila*, Buenos Aires, 2008.

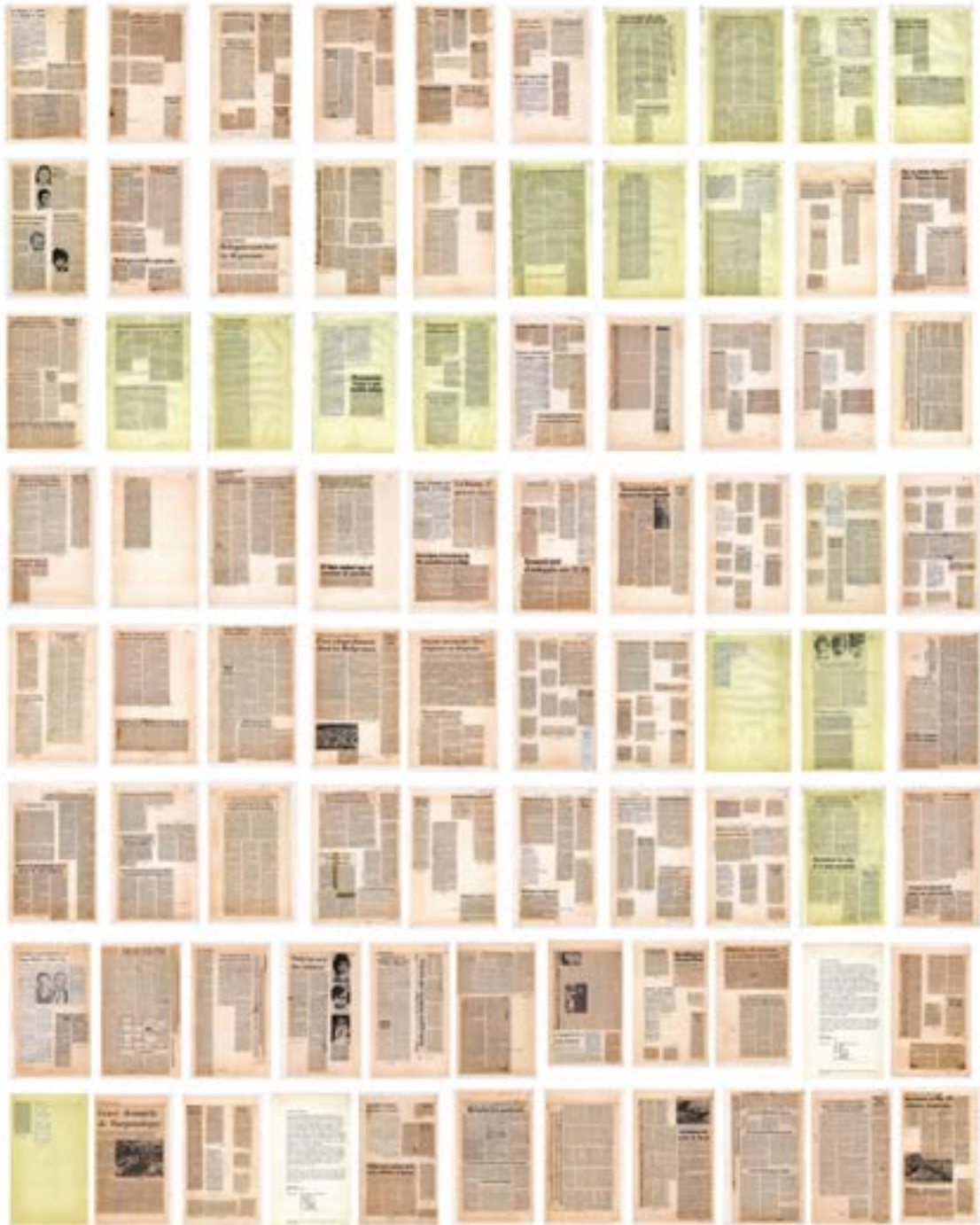
7.9 Vidas recortadas

El compromiso político de León Ferrari fue el impulsor de sus obras. En 1976 recopiló noticias publicadas en periódicos sobre la represión de la dictadura militar argentina que exhibió en una obra titulada *Nosotros no sabíamos*, frase que gran parte de la ciudadanía argentina manifestaba ante las pruebas de torturas y de los centros clandestinos de detención.

Esta obra consistía en un *collage* de 42 piezas realizado con recortes de periódicos argentinos en ambos lados de cada folio que el artista había archivado entre el 24 de marzo y noviembre de 1976. Ferrari se los envió a sí mismo en forma clandestina por correo a Brasil, lugar adonde se exiliaría más tarde. Al recibirlos, los fotocopió y los difundió cuantas veces pudo como reclamo sobre lo que estaba sucediendo en Argentina. De esta manera, mientras la Dictadura negaba la existencia de los desaparecidos, el compromiso de Ferrari evidenció abiertamente la tortura y las muertes que ocurrían cotidianamente y que parte de la sociedad ignoraba.

Además de arte por correo, realizó arte por teléfono. Ambas experiencias tenían estrecha vinculación con su vida familiar ya que, como se ha mencionado, el miedo lo empujó a él y a su familia a emigrar al Brasil. La excepción fue su hijo Ariel quien se negó a dejar el país. Él era estudiante de Sociología y militante del grupo subversivo Montoneros, que en 1976 había pasado a la clandestinidad. En el operativo "Ariel" el hijo de Ferrari fue seriamente herido. Al llegar a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) se encontraba casi sin vida y cayó en manos de uno de los represores más crueles del momento, el capitán Alfredo Astiz.

Cuando la familia supo que buscaban a Ariel, el padre, León Ferrari, "decidió que era mejor emigrar" y se fueron todos a Brasil, salvo Ariel. Él les envió cuatro cartas desde la Argentina, "que decían que la situación era muy mala, que era inútil pintar de celeste una situación gris". También les escribió que sentía lástima porque iba a pasar la Navidad solo: "no me esperen, no voy a viajar". En febrero de 1977 dejaron de recibir cartas y el padre decidió iniciar acciones de búsqueda fuera de la Argentina (Megacausa ESMA, 2013, día 62).



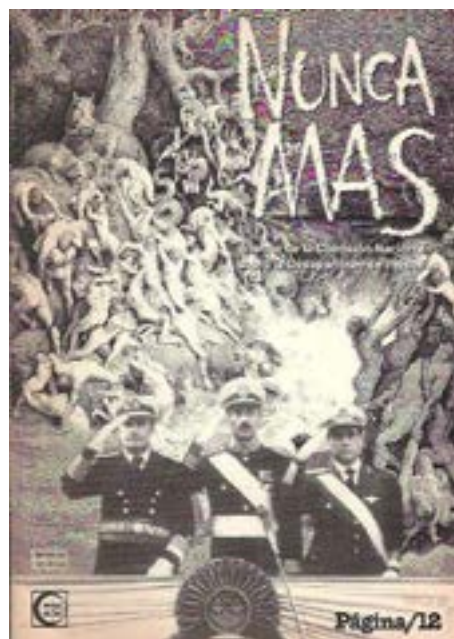
León Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, obra completa, Brasil, 1976

7.10 Más que nunca

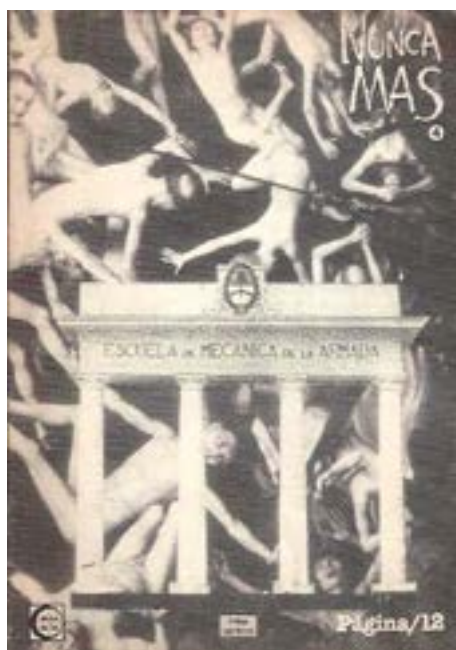
Después de ocho años de exilio, León Ferrari regresó a Argentina en 1984 y participó en diversas exposiciones artísticas presentando grandes heliografías, dibujos y esculturas en alambre. Es importante también destacar su participación en 1995 de las ilustraciones del libro *Nunca Más* que realizó conjuntamente con el periódico *Página/12*:

En julio, después de que el Concejo Deliberante declara obligatoria la lectura en las escuelas del libro *Nunca más* (informe de la CONADEP sobre la represión del Estado terrorista durante la dictadura militar), el diario *Página/12* lo edita junto con Eudeba ^[43] en 30 fascículos coleccionables ilustrados con *collages* de León Ferrari.

El 6 de octubre *Página/12* publica una carta del general de brigada Ernesto Juan Bossi, secretario general del Ejército, que expresaba la indignación producida en los integrantes



León Ferrari, fascículo 1 ilustrado del *Nunca Más*, Buenos Aires, 1995



León Ferrari, fascículo 4 ilustrado del *Nunca Más*, Buenos Aires, 1995

del Ejército Argentino por una de las ilustraciones de León Ferrari, en la que, mediante un “artificio fotográfico”, el arco de entrada del Colegio Militar de la Nación aparecía junto al águila y la cruz esvástica, “símbolos del oprobio de la humanidad que significó el régimen nazi”. La indignación se fundaba en el hecho de que “allí se forman los cadetes que habrán [sic] de nutrir el cuerpo de oficiales del Ejército. Allí se les inculca el contenido ético y los valores morales propios de la sociedad argentina”.

Sostiene que “la publicación de esta fotografía desmerece los esfuerzos realizados por los hombres del Ejército para aliviar las secuelas del pasado doloroso que deseamos superar y así contribuir a la reconciliación de todos los argentinos” (Bossi, 1995) (Giunta, 2003).

43 Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Una profunda radiografía de León Ferrari es la que realizó la doctora Andrea Giunta para la exposición retrospectiva del artista en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en el 2003:

“Antes quería hacer algo ineludible, hoy no sé lo que deseo.” La afirmación del desconcierto que Ferrari sostenía en 1980 señalaba un después que atravesó las experiencias de una generación en la Argentina. Era un después de la radicalización extrema de la vanguardia, de su vinculación con la política, del enfrentamiento con las instituciones del arte, del abandono del arte por la revolución. Un relato ascendente que se resumió en biografías que buscaron encontrar un arte perfecto, eficaz, absolutamente nuevo, transformador de todos los parámetros estéticos y también de la sociedad; un arte integrado en un mundo que no solo se soñó mejor, sino también posible. El desconcierto de Ferrari señala lo que siguió, cuando la imposibilidad de tal proyecto se demostraba día a día con muertes, censura, persecución y exilios (Giunta, 2003).

El exilio en Brasil y la trágica desaparición de su hijo Ariel provocaron un cambio significativo de visión en León Ferrari y así lo define Andrea Giunta en una nota titulada *Polaroids de locura Cotidiana* para el periódico *Página/12* en mayo de 2003:

Por un tiempo, la necesidad de una definición política deja de ser un imperativo. Esa es, precisamente, la distancia que Ferrari establece con su producción de los años 60, cuando sabía que “quería hacer algo ineludible”.

Los grandes planos en heliografía, los dibujos, las experiencias con la música y con los instrumentos serán, en principio, expresiones sin requerimiento de eficacia, sin voluntad de intervención. En otras palabras, la puesta en acción de una vanguardia experimental, lúdica, abocada a la indagación en las formas y a la renovación de los lenguajes; un paquete de experiencias que despliega desde la escultura, el grabado, la escritura, la música y el *collage* (Giunta, 2004).

7.11 La desaparición y la exposición

En el 2013, Andrés Duprat –actual Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires– comisarió la exposición *Taller Ferrari* exhibiendo parte de su obra en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti que se encuentra situado dentro de la ex ESMA, lugar en donde 37 años antes su hijo Ariel había sido llevado casi sin vida por las fuerzas antisubversivas. Duprat lo cuenta en un reportaje del periódico *Clarín*:

La muestra ocupa la inmensa sala del Conti, “que tiene 15 metros de altura”, apunta Andrés Duprat, curador de la exposición y director de Artes Visuales de Nación. La exposición comprende tres núcleos.

Uno: la recreación del taller con armarios conteniendo obras, textos y objetos.

Dos: trabajos de carácter escultórico, como las “esferas” –que cuelgan del alto techo–, los músicos de poliuretano y esas increíbles esculturas sonoras hechas con varillas de metal.

Tres: las obras de su asistente.

Se expone un poco todo lo que hizo

Ferrari. Uno de los trabajos que salta a la vista es *Nosotros no sabíamos*, un inmenso mural formado por recortes de periódicos de 1976 informando sobre la represión, dando cuenta del clima que se vivía. Algunos de los títulos: “Frente al Colón se hallan tres cadáveres atados con alambres”, “Avanza la investigación de la muerte de cinco religiosos”, “Hallan a una joven secuestrada”. Fueron publicados en el *Buenos Aires Herald*, *Clarín*, *Le Monde*, *La Nación*, *La Prensa*, *Crónica* y *La Voz del Interior*. Más lejos hay armarios antiguos. Dentro, obras realizadas con juguetes y objetos comprados en Once, como un Papa de plástico bendiciendo a un gorila de juguete, una calavera cubierta de cucarachas de plástico, la foto del dictador Videla en una trampa para ratas, el Arca de Noé tamaño mini, con animalitos de juguete cocinándose sobre una sartén;



León Ferrari, *Otros bichos*, Buenos Aires, 2011



León Ferrari, *Bichos y calaveras*, Buenos Aires, 1991

Un Cristo crucificado sobre un hueso humano y no sobre una cruz [...] Un Cristo crucificado sobre un avión F 105 de las Fuerzas Armadas estadounidenses. Ferrari la creó durante la guerra de Vietnam. El Cristo casi llora sangre. Ahora esta exposición, en este lugar que fue la ESMA, también (Pérez Bergliaffa, 2013).



León Ferrari, de la serie *Nunca Más*, Buenos Aires, 1995

Es pertinente concluir el presente estudio acerca de la imagen con una cita de Boris Groys en su capítulo “Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo” acerca de la relación del arte y la política en su expresión colectiva.

Los artistas y los políticos comparten el aquí y el ahora del espacio público y ambos quieren modelar el futuro (que es lo que une el arte y política). Pero el arte y la política modelan el futuro de modos diferentes. Los políticos consideran el futuro como resultado de acciones que tienen lugar en el aquí y ahora [...]. El objetivo de la política es volverse obsoleta y ceder su lugar a la política del futuro. El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro (Groys, 2014: 147).



León Ferrari, *Nosotros no sabemos*, compilado, Buenos Aires, 1976-2006

Conclusiones

La imagen como un aluvión estético ha sido el nexo contextual en los tres casos de activismo artístico enmarcados en el recorrido trazado. Nuestra investigación pretende echar luz al período 1974-2004 en Argentina. Para ello, hemos tejido diversas hipótesis acerca de las vinculaciones y conexiones entre arte y política.

El activismo puede realizarse desde dos zonas de influencia: desde el ámbito público o desde el poder. Cuando lo realiza la sociedad es protesta o contrainformación, mientras que cuando se ejerce desde el poder, se transforma en propaganda. En el primer caso es una acción espontánea y genuina; en el segundo caso hay presupuestos económicos y el relato político es remunerado.

Demostramos que, el verdadero activismo artístico tuvo su origen a comienzos de los setenta, con el regreso de Perón y el posterior surgimiento de la Triple A. Es fundamental, para articular la conclusión de esta investigación, analizar detenidamente la incidencia histórica de quienes intervinieron en esta etapa tumultuosa de la Argentina.

Si bien los antecedentes citados en nuestro estudio se sitúan en la convulsionada década del sesenta, pueden considerarse como protestas localizadas de acción política más que activismos. En *Tucumán Arde*, participaron artistas, sociólogos y sindicalistas en defensa de los trabajadores de un ingenio azucarero de la empresa Ledesma. Algunos intelectuales consideran este hecho de comunicación como una acción panfletaria ya que manifestarse contra una empresa privada es diferente a reclamar por el bien común. Por lo tanto, en el ejemplo mencionado no se ejerció activismo contra el Estado ni fue un hecho masivo. En contraposición, en los casos de nuestro estudio, la sociedad reclamó por causas nacionales contra el Estado.

La historia, la memoria y sus consecuencias políticas

Durante su viaje a Buenos Aires en 2010, Tzvetan Todorov realizó un recorrido por la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), en donde funcionaba uno de los centros clandestinos de detención más emblemáticos de este periodo, hoy convertido en el Espacio Memoria y Derechos Humanos ex ESMA. Allí manifestó la inexistencia en estos espacios dedicados a la memoria colectiva de suficientes referencias de la violencia política en la etapa democrática previa a la dictadura (1973-1976). También señaló la llamativa falta de autocrítica de los grupos subversivos quienes también ejercieron la violencia durante todo ese tiempo. Incluso abrió el interrogante hipotético acerca de ¿Qué hubiera sucedido si dichas fuerzas extremistas hubieran tomado el poder? (Todorov, 2010).

Para realizar su aseveración, Todorov trazó un duro paralelismo entre el accionar del líder comunista camboyano Pol-Pot a finales de esa década –lo que el autor definió

como «utopías a cualquier costo»– y el posible escenario en Argentina si los grupos radicalizados de izquierda hubieran salidos victoriosos en la puja por el poder –aunque no por ello hace menos grave los crímenes de la dictadura perpetrados desde el Estado, garante teórico de la legalidad– (Todorov, 2010).

Quizás la visión de Todorov resulte algo extrema, pero también es un llamado a ejercer el acto de pensar, algo vital para la supervivencia colectiva de la sociedad que se nutre tanto de la memoria como de los hechos para superar su pasado.

Sin dejar de tomar como eje central este período tempestuoso de la historia, retomamos a Carlo Ginzburg (2015) quien sacudió los paradigmas del revisionismo histórico al afirmar que el pasado habita en el presente simplemente al hacer foco en aquellos personajes casi imperceptibles de la sociedad, es decir, en la gente común y en cómo es manipulada en masa hacia emociones particulares, como lo ocurrido con las plazas populistas de Perón.

En línea con el pensamiento de Todorov y Ginzburg, y aún más radical, Giovanni Sartori (2014) manifestó que la Argentina debía liberarse de la pulsión peronista, por considerar que el clientelismo de masas mantiene cautiva, aún hoy, a la gente común. La repulsión de Sartori por el populismo se genera a partir de la negación de la sociedad por aceptar el doloroso trueque de bienestar por memoria, es decir, el facilismo del fascismo en toda su magnitud. Muchos consideran al último gobierno del general Perón como el regreso del “león herbívoro”⁴⁴: el líder pacificador que se abrazó con su viejo adversario político, Ricardo Balbín, pero que, sin embargo, más tarde puso en acción la Triple A, con la que se registró la marca del dolor y del abuso de poder del período más oscuro de la democracia argentina previo a la Dictadura.

En la misma dirección, el historiador Hugo Vezzetti (2016) plantea que de no haberse gestado el golpe de Estado de 1976, el gobierno, fuese peronista o de cualquier otro partido, hubiera impulsado, probablemente, de igual modo, una represión similar a la que efectivamente fue ejercida sobre la guerrilla subversiva. Dicha afirmación se basa en la dificultad para detener el ciclo de violencia desatado tras la ruptura entre Perón y el grupo Montoneros, luego del asesinato, por parte de los terroristas, del sindicalista José Ignacio Rucci que trajo como consecuencia la persecución y represión ilegal ejercida por las fuerzas firmemente alineadas con el general sobre los integrantes de la agrupación guerrillera.

La guerra estaba declarada en democracia y el método estaba instaurado por parte del Estado: el saldo inicial fue de 1500 muertos y 1000 desaparecidos. Podríamos decir que la represión llevada adelante por la dictadura, en contraste con esta primera etapa, se constituyó como un plan sistemático, “industrial”, si se la compara con el formato casi “artesanal” de secuestrar y asesinar de la Triple A en sus orígenes.

44 Frase con la que solía hacerse referencia al general Perón debido a la combinación, en el imaginario popular, de su fiera y bondad pacificadora.

En años más recientes, estos fragmentos históricos resultaron insoportables para el peronismo del siglo XXI, imbuido del relato de los derechos humanos. El “culpar de todo” al golpe militar de 1976 fue lo más útil a los fines de construir un relato doctrinario por parte del peronismo de este siglo el cual apela a la manipulación de las emociones de los que no vivieron los horrores de los setenta.

De igual modo el periodista y escritor Jorge Fernández Díaz (2017) –hoy miembro de la Academia Argentina de Letras y de extracción peronista– también realizó un agudo análisis al respecto al referirse a las declaraciones del terrorista argentino Mario Eduardo Firmenich (padre) en un reportaje que publicó Gabriel García Márquez en su libro *Por la libre* (1977). Allí Firmenich –quien reside desde hace años en Barcelona y dicta clases en la universidad de esa ciudad– reconoció que, desde octubre de 1975, sabía que se gestaba un golpe militar para marzo del año siguiente contra el gobierno constitucional de Isabel Perón y que ellos no trataron de impedirlo porque preferían a los militares de la dictadura que a la represión ilegal de la Triple A. El solo hecho de escuchar la palabra “aniquilamiento” por parte de Perón en 1974 causó más miedo a propios que a ajenos. “Estúpidos e imberbes”⁴⁵ llamó a los Montoneros y los echó de la Plaza de Mayo, dictando el inicio de su sentencia definitiva.

En las tres décadas investigadas, fue determinante el rol del activismo artístico argentino ya que este plasmó colectivamente la imagen política de cada presente.

La revista *Satiricón* y el retorno de Perón como el gran pacificador nacional. El *Siluetazo* y la aparición con vida de las víctimas de la dictadura. El GAC y el escrache sistematizado a los genocidas indultados por Menem.

El “*argentoartivismo*”⁴⁶ fue una expresión coyuntural que proclamaba una verdad insoslayable que culminó en cada circunstancia con un moldeado artístico de la memoria y los hechos históricos.

De esta manera, podríamos decir que, a lo largo del período comprendido entre 1974 y 2004, algunos han abusado de la memoria y otros han abusado del olvido.

Los Setenta: LA DÉCADA PESADA

SATIRICÓN

Los setenta en Argentina generaron mucho fuego y también muchas cenizas.

Además fue una época en que el activismo artístico tuvo ejemplos como la intervención *Perón vence* de Luis Pazos (1973) en la que se representó la “V” y la “P” con personas recostadas en el suelo con el fin de recrear el “Viva Perón” de las pintadas callejeras. Otro caso de acciones colectivas fue la obra de Juan Carlos Romero *Ezeiza es Trelew* (1974) un muro hecho de ladrillos en el cual los artistas equiparaba la matanza de

⁴⁵ Improperio pronunciado por Perón desde el balcón de la casa Rosada a sectores de la juventud peronista y especialmente a la agrupación Montoneros, durante el discurso del día del trabajador de 1974. <https://www.youtube.com/watch?v=C40-ChOgaxA> Recuperado el 8/7/15

⁴⁶ Término creado al que recurro para expresar la idea y surge de la combinación de argentino y artivismo.

civiles en el aeropuerto de Ezeiza, durante la llegada de Perón al país desde el exilio, con la matanza de subversivos en la fuga de la cárcel de la localidad de Trelew a manos del general Agustín Lanusse—. Así mismo, fue parte de esta clase de expresiones la aparición de la revista de humor político *Satiricón*. Era la primera vez que se hacía una satirización contextual aguda de todo lo que sucedía, en la que se combinaban humor político y mordacidad tanto de los ideales como de las miserias de la sociedad. Cabe aquí la reflexión al respecto de Michel Maffesoli (2012):

...la risa es irreprímible y, en cualquier situación que se considere, manifiesta la reacción a la imposición mortífera del poder: así el humor judío en los campos de concentración nazis o el de los prisioneros de los campos soviéticos constituyen el último extremo de la resistencia y permiten soportar lo atroz [...] la explosión de la risa marcará la distancia necesaria a la eclosión, al mantenimiento y al desarrollo de la facultad de resistencia (p. 105).

Es interesante analizar este punto: cada una de las portadas de *Satiricón* eran convocatorias colectivas para dirigirse al kiosco, lo que convertía a la revista en un impreso deológico.

La imagen satírica cobró relevancia con la caricaturización que la revista realizaba de Perón. Con ella se lograba convencer a los lectores de que por fin, “papá” regresaba a casa, un mensaje claro para la clase media joven y políticamente huérfana. Sin embargo, la revista sufrió múltiples prohibiciones y persecuciones ideológicas, a pesar de ser publicada, la mayor parte del tiempo, en periodos de democracia.

Esto llevó a los editores de *Satiricón* a replantear su contenido y el humor político fue desplazado por el humor sexual y escatológico. La intención, sin embargo, continuaba siendo instalar por debajo de la censura el mismo espíritu satírico a través de analogías inteligentes, como la usada en la historieta de “El Marqués de Sade” realizada por Izquierdo Brown y Carlos Blotta. El propio personaje lo expresaba así: «*Lo más sucio, lo más infame y lo más prohibido es el mejor estímulo para la mente. Es lo que hace que nos corramos de la manera más deliciosa*». Era la esencia de *Satiricón* en estado puro. La revista entendió las nuevas reglas del juego e inició una etapa de “activismo inactivo”, pero ello tampoco logró evitar que *Satiricón* fuera nuevamente prohibida y sufriera amenazas.

Luego de algunas disgregaciones dentro de su equipo, volvió a aparecer en una etapa enfrentada al gobierno de Isabel Perón: Argentina estaba a merced del accionar terrorista, sumergida en una crisis económica asfixiante y se respiraba un profundo malestar entre los trabajadores.

Quizás, *Satiricón* no tuvo en cuenta que su activismo ya no era popular y desenfadado sino despiadado y revanchista. Esta tercera etapa de la revista resultó breve, desde diciembre de 1975 hasta marzo de 1976, mes en el que se produjo el golpe militar al gobierno peronista.

La socióloga Mara Burkart sintetizó la idea acerca del humor en la dictadura: «La caricatura busca denigrar el poder, sacarle cierta aura impoluta, para lograr desenmascarar que detrás de ese halo de poder hay personas con bajezas y defectos graves. Eso es lo que al poderoso no le gusta» (Burkart, M. en Campos, J. 2015).

De esta manera, *Satiricón* fue el primer ejemplo de activismo artístico que hizo todo lo que le era posible para que la democracia regresara de la mano de Perón y, luego, actuó incansablemente para que la democracia sin él se fuera.

El precio fue alto: la desaparición de *Satiricón* en 1976 y con ello el final del activismo artístico en formato editorial.

Los Ochenta: LA DÉCADA MEDIUM

SILUETAZO

Los ochenta en Argentina fueron un grito de ideas luego de años de silencios. Eran tiempos de creatividad ilimitada. Prueba de ello fueron casos como el *Partenón de libros* realizado por la artista Marta Minujín en 1983, quien desarrolló un monumento público al libre pensamiento; el surgimiento, en plena hiperinflación, del colectivo artístico Grupo Escombros en 1988, quienes se autodefinieron con un mural «somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed e imaginar el agua»; y el colectivo visual *El Siluetazo*, ocurrido en la tercera Marcha de la Resistencia de las Madres el 21 de setiembre de 1983, fecha coincidente con el Día del Estudiante y un mes antes de las elecciones generales.

Como lo ha señalado Eduardo Luis Duhalde (2006), secretario de Derechos Humanos de la Nación entre 2003 y 2012, en el documento *Arte y memoria: una mirada del pasado y del presente 1976 - 2006*:

La memoria no se recuperará, sin recuperar simultáneamente las claves del relato, la discursividad crítica del pasado, ese combate de la historia que restituya el sentido de las cosas, que vuelva a poner en el centro de la cuestión la ética desde la mirada social (p. 3).

El requerimiento de Las Madres de Plaza de Mayo ante la propuesta presentada por el grupo de artistas era que las siluetas debían estar de pie porque su reclamo era la aparición con vida. Ellas no deseaban que las siluetas permanecieran en el suelo de la Plaza para que, así, no se confundiera desaparecidos con muertos.

Si bien las siluetas y las máscaras blancas fueron utilizadas para reclamar, estas carecían de género o identidad. Así mismo, las Madres también hicieron otro pedido especial a los artistas: que se visibilizara la imagen de una embarazada (la única representada de perfil) y la de un niño o niña para representar los robos de bebés nacidos en cautiverio. La consigna «aparición con vida» coincidía con la plataforma de derechos humanos del candidato Raúl Alfonsín quien, poco tiempo después, asumió la presidencia e impulsó la

CONADEP –Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas– como un reclamo genuino al Estado por parte de una sociedad carente de justicia y verdad.

Si bien es cierto que el arte, como toda producción humana, puede ser cómplice de la represión y el genocidio, no es menos cierto que las obras de arte poseen la cualidad intrínseca de metaforizar, es decir, de introducir en lo que parece ser de una manera la posibilidad de que sea de otra. El valor distintivo del arte no es la producción de belleza ni de verdades objetivas, sino la elaboración de discursos alternativos sobre el mundo del que formamos parte. Entonces, la educación artística puede aportar a la reflexión, reconocer nuestra historia, revisar la memoria y perforar los muros de silencios y horrores para construir un presente más libre y proyectar un futuro más justo. De todos depende que el relato de nuestra historia no quede inconcluso (Duhalde, 2006: 22).

La acción colectiva visual *El Siluetazo* marcó un antes y un después en el activismo artístico de la década de los ochenta. Logró un ensamble natural entre artistas que deseaban visibilizar una obra sobre los desaparecidos, el ritual de las “rondas de los jueves” en la Plaza y el involucramiento ciudadano en el reclamo de justicia.

El Siluetazo funcionó como un dispositivo estético que pudo colocar en aquel presente la ausencia del pasado reciente mediante técnicas que se caracterizaban por la vuelta al oficio gráfico espontáneo y a la memoria de la pintura en los contornos de los modelos vivos. Esos cuerpos aún continúan ausentes y carecen de paradero, sin embargo, el 24 de marzo de cada año se siguen realizando las siluetas de pie para graficar el Día de la Memoria.

El Siluetazo marcó las bases contextuales de la clase de compromiso que se asumía con sus trazos: una democracia en paz de militancia en las calles con pancartas para reclamar justicia y sin armas para hacerla por mano propia.

Los Noventa: LA DÉCADA LIGHT

GAC

Los noventa en Argentina son reconocidos como la década ostentosa, donde se potenció lo superficial y se negó lo profundo. La cultura de “lo *light*” invadió todos los ámbitos: la globalización nos había convencido de que pertenecíamos al primer mundo. Nada de eso era real y el arte lo reflejó cabalmente.

Representativa de esta década fue la aparición del Centro Cultural Ricardo Rojas –perteneciente a la Universidad de Buenos Aires– como ícono del arte *light*. Su director, el artista y curador Jorge Gumier Maier, planteó en su manifiesto de 1989, *Avatares del Arte*, la influencia que ejercía la situación social del país que fusionaba lo pop, lo *kitsch* y el humor irónico:

Un desplazamiento del imaginario artístico. Difuminación del arte en sus bordes [...] una práctica que se entiende como trabajo (creativo), más cope [sic] que pasión morbosa, ligado a la idea de disfrute, más cercano al oficio que a la creación, más próximo del [sic] ingenio que de la expresión subjetivada. Difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo.

Para la mayoría era evidente que lo social estaba en ebullición por debajo de la aparente bonanza. Los reclamos de los movimientos sociales en formato de cortes de ruta *-piquetes-* contra las políticas neoliberales se mezclaron con los reclamos de juicio y castigo de los grupos de derechos humanos. Así nació en 1996, la agrupación H.I.J.O.S. como respuesta a la amnistía decretada por Carlos Menem tanto a represores y funcionarios de la dictadura como a los jefes guerrilleros. Esta maniobra política del gobierno menemista provocó una revitalización del activismo artístico que promovía acciones callejeras en espacios públicos. Entre estos grupos, se destacó el denominado GAC (Grupo de Arte Callejero) cuyos integrantes crearon un lenguaje expresivo único: la práctica del *escrache*, cuyo objetivo era identificar los domicilios de aquellos represores y funcionarios de la dictadura para provocar la condena popular. Algunas de las acciones, por ejemplo, se realizaban mediante carteles que subvertían las señales de tránsito bajo la consigna «Aquí viven genocidas».

Durante los gobiernos de Fernando de La Rúa y Eduardo Duhalde posteriores al de Carlos Saúl Menem, el GAC acompañó el caos con su particular creatividad. Algunas de las acciones más destacadas fueron la compuesta por 10.000 soldaditos verdes de juguete con paracaídas rosados arrojados el 19 de diciembre del 2001 desde el aire en la zona financiera de Buenos Aires, como analogía de la invasión del FMI al país y la compuesta por los “blancos móviles” (siluetas humanas utilizadas en los polígonos de tiro), los cuales, mediante distintas consignas, hacían referencia al asesinato por parte de la Policía de los activistas gremiales Maximiliano Kosteki y Darío Santillán el 26 de junio de 2002. Podemos concluir hasta aquí que, a diferencia de las “rondas de los jueves” que realizaban las Madres alrededor de la pirámide de la Plaza de Mayo, el GAC logró acciones deslocalizadas y de amplio espectro a las que se presentaban de manera imprevista, en cualquier lugar. Su accionar era dinámico de acuerdo con los cambios de coyuntura. Al mismo tiempo, siempre recurrían al propio cuerpo como eje de sus intervenciones. La realidad instalaba un tema y el GAC conceptualizaba ese reclamo. El ruido, la bulla y el colorido que caracterizó a esta década de “fiesta permanente” fueron reconvertidos por el Grupo de Arte Callejero en una nueva forma de activismo artístico. El GAC fue inquieto, espontáneo y provocador, en absoluto *light*.

Vaivén de imágenes como herramientas de la resistencia

A lo largo de nuestra investigación hemos demostrado cómo el uso de la imagen es imprescindible para representar las ideas y complementaria para expresar los pensamientos. Hemos citado casos en los que si hay imagen, no hay olvido.

En relación a los registros visuales que permiten ver el horror, Susan Sontag (2003) escribió: «Las imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizás se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides» (p. 50).

La imagen puede ser la figura del ausente, así como ciertos objetos sus testigos. En este sentido, puede recordarse lo expresado por Jorge Rafael Videla (1979) con respecto a los desaparecidos: «si no se ve, no existe».

Por lo tanto, las imágenes cumplen la función de sustituir la realidad, en primer lugar, y, en segundo, actuar como memoria, ya que esta primera característica les permite permanecer y ser sucedáneas de los recuerdos.

De acuerdo con los conceptos “líquido” de Zygmunt Bauman (2000), y “fluido” de Boris Groys (2014), hoy, más que nunca, luego de relacionar en nuestro estudio la política y el arte desde y con las imágenes, concluimos que lo único “sólido” son las imágenes. Se han planteado varios interrogantes y controversias acerca de si «todo arte es político» como afirma Boris Groys (2015) o, por el contrario, «Político es el arte que funciona con y para “lo político”, que lleva a cabo un trabajo conceptual (no didáctico) y que invita a los espectadores a hacer lo propio ofreciéndoles las herramientas suficientes» (Fernández Polanco, Aznar Almazán y López Díaz, 2014: 138).

Otros aportes a esta cuestión son los de Brian Holmes (2005) para quien un artista que hace política no es necesariamente un artista, así como los planteados por Nicolas Bourriaud (2014), quien afirma que «todo arte es político. Estética, ética y política pertenecen a la misma esfera».

El uso de las imágenes conforma la construcción del tejido social a través de lo visual. Al retomar el precepto anteriormente establecido acerca de que sin política, no hay arte, concluimos que sin imagen, no hay activismo. Dicho de otro modo, si todo arte es político, no hay arte sin política y, por consiguiente, no existe activismo sin imagen. La cuestión es cómo ambos resisten juntos y provocan una reacción que lleva a detenerse a mirar lo revelado, lo que subyace en un no-lugar llamado activismo artístico.

Prospectiva

De acuerdo con el recorrido trazado, aportamos la siguiente cuestión para continuar nuestro estudio acerca de los vínculos entre arte, política y sociedad y sus correspondencias con la imagen, historia y memoria.

El exilio como eje central, es el tema a indagar para ampliar la investigación.

- El exilio del artista.
- Exclusión y relación entre país expulsor y país anfitrión.

El exilio político en los 70 marcó a toda una generación en América Latina.

La propuesta es hacer una relectura acerca del exilio y sus inevitables consecuencias ante el impulso de huir a cualquier precio: destierro, expatriación, éxodos, exilios forzados, diáspora de ideas, nomadismo, biografías fragmentadas, desgarramientos, fracturas afectivas, cambios de costumbres, idiomas, culturas y el hecho de afrontar la situación de iniciar nuevos vínculos sociales.

Uno de los objetivos de la fuerza paraestatal La Triple A surgida en 1973, era la de eliminar a los enemigos del estado. Para eso se confeccionaban las denominadas “listas negras” que incluían a cientos de nombres de actores, periodistas, músicos, escritores, pintores, locutores, directores teatrales, críticos de arte e intelectuales, que debían abandonar el país en 48 horas. Esas listas que luego se ampliaron durante la dictadura militar, se clasificaban en cuatro categorías -desde la Fórmula 1 a 4- según por su grado de peligrosidad. Muchos artistas se marcharon de un día para el otro, algunos debieron refugiarse en las embajadas de países donde luego les dieron asilo y la mayoría no pudo volver a Argentina hasta después de 1983 con el advenimiento de la democracia, mientras que otros optaron por quedarse definitivamente en los lugares donde los acogieron.

En la primera parte de su ensayo *Cuando las imágenes toman posición*, en La posición del exiliado: exponer la guerra, Didi-Huberman describe lo que Theodor Adorno llamaba “la vida mutilada” a la posición del exiliado, en donde se pierde todo tipo de contacto de manera cruel. Enzo Traverso en su obra *El pensamiento disperso* escribió lo siguiente: “Un día habrá que volver a leer la historia del siglo XX a través del prisma del exilio”.

También comenta como ejemplo el caso de Bertolt Brecht quien debió exiliarse en febrero de 1933 transitando por diversas ciudades europeas y de Estados Unidos, y pudo regresar a Alemania recién en 1948 después de 15 años en los cuales no solo carecía de dinero, de teatro y debió adaptarse a idiomas diferentes al propio. Durante esos años, Brecht se reunió en tres oportunidades: 1934, 1936 y 1938 en medio de su exilio con W. Benjamin, quien reconoció en él la capacidad de una *escritura del exilio*.

En un fragmento de *Diálogos de refugiados* Brecht dice: “El pasaporte es la parte mas noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata; un pasaporte, jamás”.

Apéndice

Vocabulario

Abuelas de Plaza de Mayo:

Organización civil creada en 1977 cuyo objetivo es localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños desaparecidos por la última dictadura argentina.

Centenares de bebés fueron secuestrados con sus padres o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas.

En la ESMA, Campo de Mayo, Pozo de Banfield y otros centros de detención de la dictadura, funcionaron verdaderas maternidades clandestinas, incluso con listas de matrimonios en “espera” de un nacimiento, y unos 500 hijos de desaparecidos fueron apropiados como “botín de guerra” por las fuerzas de represión. Algunos niños fueron entregados directamente a familias de militares, otros abandonados en institutos como NN, otros vendidos. En todos los casos les anularon su identidad y los privaron de vivir con sus legítimas familias, de sus derechos y de su libertad.

Nada detuvo a las Abuelas de Plaza de Mayo para buscar a los hijos de sus hijos. Tareas detectivescas se alternaban con visitas a los juzgados de menores, orfanatos, oficinas públicas, a la vez que investigaban las adopciones de la época. También recibían las informaciones que la sociedad les hacía llegar sobre sus posibles nietos.

Las Abuelas siguen buscando a sus nietos, hoy adultos, y también a sus bisnietos -que, como sus padres, ven violado su derecho a la identidad-, y con esta finalidad trabajan los equipos técnicos de la institución, además de crear las condiciones para que nunca más se repita tan terrible violación de los derechos de los niños y exigir castigo a todos los responsables de estos gravísimos delitos.

Apriete:

Acoso psicológico y/o físico a una persona o entidad mediante acciones o ataques leves que causan inquietud y agobio con la intención de molestar o presionar. Este método fue utilizado por el terrorismo de Estado en 1973 y continuó con la dictadura militar comprendida entre los años 1976 y 1983.

Botón:

Denominación popular que define a una persona que delata a otra. También se refiere a los policías que están patrullando, el término proviene del brillo de los botones dorados de los policías que estaban por las noches de pie frente a las comisarías.

Cacerolazo:

Método de protesta y reclamo colectivo surgido durante la crisis del gobierno de Fernando de la Rúa en el 2001. Se trata del golpeteo de cacerolas y cacharros de aluminio sin emitir palabra alguna, demostrando de este modo el fastidio y descontento de la sociedad frente a las medidas gubernamentales o algún hecho particular que haya calado en la opinión pública, como por ejemplo, la inseguridad o la corrupción.

Colectivo:

Del latín *collectivus*, es aquello perteneciente o relativo a un grupo de individuos. Un colectivo es una agrupación social donde sus integrantes comparten ciertas ideologías y trabajan en conjunto por el cumplimiento de un objetivo común de protesta.

Chupado:

Utilizado en la jerga policial con un sentido similar al de secuestrar, se refiere a una persona secuestrada por métodos violentos, cuya vida se altera debido a torturas o un ocultamiento forzado a los que es sometido que por lo general termina con un final incierto.

Desaparecido:

Nombre con que se conoce a las personas que fueron víctimas del crimen de desaparición forzada durante la dictadura cívico-militar en Argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Las personas desaparecidas eran encerradas en centros clandestinos de detención, donde eran sometidas a torturas y en muchos casos asesinadas. Los primeras desapariciones ocurrieron a comienzos de los años setenta por Montoneros.

En 1975 continuaron las desapariciones y se instalaron los centros clandestinos de detención durante el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón y continuaron hasta 1984, durante el gobierno constitucional de Raúl Alfonsín.

Los gobiernos militares del período de 1976 a 1983 impulsaron la persecución, el secuestro, la tortura y el asesinato de manera secreta y sistematizada de personas por motivos políticos y religiosos en el marco de lo que se conoce como el Terrorismo de Estado en Argentina. Estas prácticas fueron utilizadas en otras dictaduras de América Latina en el marco de la Operación Cóndor en Sudamérica y la Operación Charlie en Centroamérica.

La desaparición de personas como método represivo fue introducida en la Argentina por la escuela militar francesa desde los últimos años de la década del '50, transmitiendo tácticas que se habían utilizado durante la guerra de independencia de Argelia. Se generalizó a través de la Escuela de las Américas a partir de la década del '60

Escrache:

Nombre referido a un tipo de manifestación mediante intervenciones en el espacio público en la que un grupo de activistas se dirige al domicilio, lugar de trabajo o sitios donde se reconozca a alguien a quien se quiere denunciar. La palabra remite a un método de protesta basado en la acción directa para evidenciar los reclamos ante la sociedad.

La palabra nació en su uso político en 1995 en Argentina, utilizada por la agrupación de derechos humanos HIJOS para denunciar la impunidad de los genocidas del proceso liberados por el indulto concedido por Carlos Menem.

Gorila:

Término proveniente de la política argentina, aparecido en 1955, para denominar a una persona que tiene una postura antiperonista extrema. Luego fue utilizado también para designar personas de otras ideologías con una connotación frecuentemente despectiva como sinónimo de reaccionario, militarista, golpista o anticomunista.

Madres de Plaza de Mayo:

Asociación civil formada durante la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1983) con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, denunciar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento.

Las Madres comenzaron a reunirse el sábado 30 de abril de 1977 en la Plaza de Mayo; lugar como punto de encuentro para organizarse y poder peticionar a las autoridades por sus hijos desaparecidos frente a la Casa de Gobierno. Al principio permanecían sentadas, hasta que la policía las expulsó del lugar al declararse el estado de sitio.

Para identificarse como grupo en la peregrinación a Luján en octubre de 1977, decidieron ponerse un pañuelo blanco en la cabeza. Así surgieron los dos símbolos que las representan: las marchas todos los jueves a las 15:30 hs. alrededor de la Pirámide de Mayo, y el pañuelo blanco en la cabeza.

Durante los años de la dictadura militar argentina (conocida como el 'proceso') se opusieron a las medidas tomadas por el gobierno sufriendo persecuciones, secuestros y desapariciones. En 1979, dejaron de manifestarse debido a la represión. Continuaron haciéndolo a partir de 1980 cuando a principios de diciembre de ese año, realizaron la primera "marcha de la resistencia" que consistió en caminar alrededor de la plaza durante 24 horas.

Con la llegada de la democracia en 1983 continuaron con sus marchas y actos pidiendo condena a los militares que participaron durante la dictadura. Los jueves de cada semana de todo el año a las 15:30 hs., sin importar las condiciones climáticas, las Madres continúan realizando la ronda alrededor de la Pirámide de Mayo.

Mesa de Escrache Popular:

Organización abierta nacida en 1997 que convoca a otras agrupaciones civiles a participar de los *escraches*, una modalidad que solo incomodaba a los militares acusados de participar en la dictadura militar de 1976. En los últimos años estas protestas también se han dirigido a funcionarios, empresarios, eclesiásticos, y demás cómplices que tuvieron participación en aquella trágica época.

Montoneros:

Grupo subversivo surgido en Argentina a principios de los sesenta constituido por jóvenes católicos y de derecha, que luego se convirtió en el brazo armado de Perón cuando el general se encontraba en el exilio en Puerta de Hierro – Madrid- con el fin de desestabilizar a los gobiernos militares a partir de 1966 en Argentina. Su bautismo de fuego fue en 1970 con el secuestro y ajusticiamiento del general Aramburu, uno de los militares que había derrocado al general Perón en el golpe de Estado de 1955.

Piquete:

Forma de protesta en el espacio público donde un grupo de personas recorre las calles o se instalan en lugares estratégicos de una ciudad o camino para bloquear la libre circulación. En los inicios, los piquetes se constituían espontáneamente en lugares históricos como la Casa de Gobierno, la Legislatura Porteña, el Palacio de los Tribunales o Entidades Bancarias entre otros.

La finalidad de un piquete es la de concientizar a la sociedad y generar cambios ante una situación de desacuerdo, lucha social o económica. En algunas ocasiones la realización de un piquete abandona su categoría de convocatoria pacífica, y se convierte en una manifestación con actos de violencia.

Submarino:

Método de tortura aplicado para obtener información de los detenidos en centros de detención clandestinos. Tiene dos versiones: submarino “seco”, que consiste en colocarle una funda plástica en la cabeza al sujeto hasta que su propia respiración lo ahogue, y submarino “mojado”, que consiste en maniatar al recluso e introducirlo de cabeza en un tanque con agua u otro líquido, con las piernas suspendidas hacia arriba hasta que comience a ahogarse.

Triple A:

Alianza Anticomunista Argentina -AAA- organizada por José López Rega, fue un grupo parapolicial que ejerció terrorismo de Estado durante el último gobierno democrático de Perón (1973-1976) y la posterior dictadura cívico-militar.

La etapa del tercer peronismo estuvo signada por conflictos permanentes entre sectores de izquierda y de derecha; la Triple A persiguió a los militantes de izquierda. Amenazas, muertes, secuestros forzados de personas eran sus métodos de acción entre otros. Fue responsable de la desaparición y muerte de casi 700 personas antes de la dictadura denominada Proceso de Reorganización Nacional en 1976.

Fuentes

Archivos

Archivos del Instituto Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Bs. As., Argentina.
Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
Archivo Nacional de la Memoria. Buenos Aires, Argentina.
Carta. (2010 - 2013). Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
La Nación. (1973 - 2004). Archivos generales del periódico. Buenos Aires, Argentina.
Satiricón. (1972 - 1976). Colección personal completa de la revista: números 1 al 26. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Aurea / Editores Asociados.

Bibliotecas

Biblioteca del Congreso de la Nación. Buenos Aires, Argentina.
Biblioteca Eduardo Luis Duhalde. Colegio Mayor Argentino. Madrid, España.
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.
Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España.
Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina. Bs. As., Argentina.

Conversaciones

Las siguientes fueron realizadas en Buenos Aires, Argentina, entre 2014 y 2016.

Mario Mactas: *Satiricón*.

Julio Flores: *Siluetazo*.

Carolina "Charo" Golder: GAC. *Grupo de Arte Callejero*.

Fernando "Coco" Bedoya: *Siluetazo, Gastar y Capataco*.

Cristina Piffer: *Grupo Artistas Solidarios*.

Hugo Vidal: *Grupo Artistas Solidarios*.

Nota: todas las fotos de las páginas interiores publicadas por Satiricón: caricaturas, editoriales, reportajes y notas periodísticas fueron tomadas por la autora.

Bibliografía

Bibliografía general utilizada y/o consultada.

- ÁLVAREZ, A. y GAYOU, J. (2014). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México DF, México: Paidós.
- ARENDRT, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- AUGÉ, M. (2008). *Los No Lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- CARBONETTO, J. y HOYLE, M. (1988). *Sector Informal*. Lima: CEDEP.
- CARRILLO PRIETO, I. (2011). *El control social formal*. Buenos Aires: Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Recuperado el 16/2/15 de https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&es-rc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj5tW3-ZDLAhUC-C5AKHQ5LDhkQFgggMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.juridicas.unam.mx%2Fpublica%2Flibrev%2Frev%2Ffacdermx%2Fcont%2F209%2Fdtr%2Fdtr3.pdf&usg=AFQjCNFoPtrKdaKp0jUgUOEE8FZGGK6Ohg&sig2=_3WCck1USR-hnG7oHYauegA&bvm=bv.115277099.d.Y2I
- CLAUSEWITZ, C. (2004). *De la Guerra*. Buenos Aires, Argentina: Agebe.
- DERRIDA, J. (1997). *Fuerza de Ley: el fundamento místico de la Autoridad*. Madrid, España: Tecnos.
- DERRIDA, J. (2012). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, España: Trotta.
- FOUCAULT, M. (2014). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNANDEZ, C., y BAPTISTA, P. (2012). *Metodología de la investigación*. México DF, México: Trillas.
- HUNTINGTON, S. (1985). *El soldado y el Estado. Teoría y política de las relaciones cívico-militares*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Latinoamericano.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- JARMUSCH, J. (1951). Citado en Maffesoli, M. (2012). *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*, (p. 182). Buenos Aires, Argentina: Dedalus.
- JANOWITZ, M. (1967). *El soldado profesional. Retrato político y social*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Bibliográfica Argentina.
- KRUGMAN, P. y OBSTFELD M. (2006) *Economía internacional. Teoría y política*. Madrid, España: Pearson.

- MILES, A., y HUBERMAN, S. (2012). *¿Cómo analizar datos cualitativos?* México DF, México: Prince.
- MOSKOS, Ch. (1985), *La nueva organización militar: ¿institucional, ocupacional o plural?*. En Moskos, Ch. y Olmeda, J., *La institución militar en el Estado contemporáneo*. Madrid, España: Alianza Universidad.
- MOSKOS, Ch., SEGAL, J. y WILLIAMS, D. (2000). *The Postmodern Military*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- ROBIN, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires, Argentina: Waldhuter.
- RODRÍGUEZ, E. (2008). *El sector informal urbano y la cultura del trabajo*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudios Socioeconómicos y Sindicales.
- SABINO, C. (1986). *El proceso de Investigación*. Buenos Aires, Argentina: Humanitas.
- THOMPSON, P. (1988). *La voz del pasado, historia oral*. Valencia, España: Ediciones Alfons el Magnanim.
- TODOROV, T., (8 de diciembre de 2010). *Los riesgos de una memoria incompleta*. *La Nación*. Recuperado el 24/3/15 de <http://www.lanacion.com.ar/1331651-los-riesgos-de-una-memoria-incompleta>

Bibliografía específica sobre historia y política en Argentina.

- BLAUSTEIN, E. y ZUBIETA, M. (1998) *Decíamos ayer, la prensa durante el Proceso*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- BONASSO, M. (1997). *El Presidente que no fue, los archivos ocultos del peronismo*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- BUFANO, S. y TEIXIDÓ, L. (2015). *Perón y la Triple A, las 20 advertencias a Montoneros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- BURUCÚA, J. E. (1999). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomos I y II. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- CONADEP. (1984). *Nunca Más, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- DI MARCO, L. (2012). *La Cámpora, historia secreta de los herederos de Néstor y Cristina Kirchner*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- FELD, C. y FRANCO, M. (2015). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- FRANCO, M. (2012). Un enemigo para la Nación: orden interno, violencia y “subversión”. 1973, 1976. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- GAMBINI, H. (2014). *Historia del Peronismo, La violencia (1956-1983)*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones B de Bolsillo.
- GARCÍA, P. (1995). *El drama de la autonomía militar*. Madrid, España: Alianza.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2015). *Por la libre. Obra periodística, 4. (1974-1995)*. Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House.
- GILLESPIE, R. (1982). *Soldados de Perón, los Montoneros*. Buenos Aires, Argentina: Grijalbo.
- GIUSSANI, P. (1987). *¿Por qué, Doctor Alfonsín?* Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- GONZÁLEZ, G. (2011). *Noticias bajo fuego, sombras e intrigas del poder real*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- GORINI, U. (2006). *La rebelión de las madres, la historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- HALPERÍN DONGHI, T. (1985). *El ocaso de la Nación Argentina. El Peronismo bajo la lupa*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- HALPERÍN DONGHI, T. (1998) Una encrucijada decisiva y su herencia: Latinoamérica desde 1960. En *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, España: Alianza.

- HALPERÍN DONGHI, T. (2004). *La República Imposible; 1930-1945*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- HALPERÍN DONGHI, T. (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- HALPERÍN DONGHI, T. (2006). *Argentina en el callejón*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- HALPERÍN DONGHI, T., (2006). *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- JELÍN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- LARRAQUY, M. y CABALLERO, R. (2000). *Galimberti, de Perón a Susana, de Montoneros a la CIA*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- LARRAQUY, M. (2004). *López Rega, la biografía*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- LARRAQUY, M. (2006). *Fuimos soldados. Historia secreta de la contraofensiva montonera*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- LARRAQUY, M. (2007). *López Rega. El peronismo y la Triple A*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura.
- LARRAQUY, M. (2017). *Argentina. Un siglo de violencia política: 1890-1990. De Roca a Menem. La historia del país*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- LEJTMAN, R. (2012). *Perón Vuelve, intrigas en el exilio y traiciones en el regreso*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- LUNA, F. (1993). *Breve Historia de Los Argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- LYNCH, J., CORTÉS CONDE, R., GALLO, E., ROCK, D., TORRE, J.C., DE RIZ, L. (2002). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- MAJUL, L. (2009). *El Dueño, la historia secreta de Néstor Kirchner, el hombre que maneja los negocios públicos y privados de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- MERCADO, S. (2015). *El Relato Peronista: porque la única verdad no siempre es la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- MORALES SOLÁ, J. (1990). *Asalto a la Ilusión, historia secreta del poder desde 1983*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- MOCHKOFISKY, G. (2003). *Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- O'DONNELL, M. (2015). *Born, Montoneros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- PIGNA, F. (2005). *Lo pasado pensado, entrevistas con la historia argentina (1955-1983)*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

- REATO, C. (2008). *Operación Traviata: ¿Quién mató a Rucci? La verdadera historia*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- REATO, C. (2010). *Operación Primicia. El ataque de Montoneros que provocó el golpe de 1976*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- REATO, C. (2012). *Disposición final, la confesión de Videla sobre los desaparecidos*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- REATO, C. (2013). *¡Viva la Sangre! Córdoba antes del Golpe del 76*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- REATO, C. (2015). *Doce noches, 2001. El fracaso de la alianza. El golpe peronista y el origen del kirchnerismo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- ROBIN, M.M. (2005). *Escuadrones de la Muerte, la escuela francesa*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- RODRÍGUEZ, E. (2008) *El sector informal urbano y la cultura del trabajo*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudios Socioeconómicos y Sindicales.
- ROSAL H., SANTORO M., BARROETAVERÑA M., PARSON G. y ROMAN V. (2007) *Ideas, política, economía y sociedad en la Argentina (1880-1955)*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- SEOANE M. y MULEIRO, V. (2001). *El Dictador, la historia secreta y pública de Videla*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- SIGAL, S. (2006). *La Plaza de Mayo, una crónica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- VEZZETTI, H. (2009). *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- VEZZETTI, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- WALGER, S. (1994). *Pizza con Champán, Crónica de la fiesta menemista*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- WIÑAZKI, M y WIÑAZKI, N. (2013). *La Dueña, historia oculta de los negocios secretos, los vínculos personales y la salud de la mujer más poderosa, más amada y más odiada de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Margen Izquierdo.
- YOFRE, J. (2015). *1976, La conspiración*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Bibliografía específica sobre arte y activismo.

- ANTICH, X. (8 de Julio de 2009). *El Siluetazo. Arte y activismo. La Vanguardia*, (p. 2). Recuperado el 3/9/14 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/07/08/pagina-2/78438541/pdf.html>
- ARDENNE, P. (2006). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intrevención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- ARFUCH, L. (diciembre de 2004). *Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real. Revista Pensamiento de los Confines*, (15), (p. 114).
- ARNALDO, J., CHÉROUX, C. y DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- AROZAMENA, A. (ed.). (2014). *El arte no es la política / La política no es el arte*. Madrid, España: Brumaria.
- BARTHES, R. (1987). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós.
- BATTISTOZZI, A., (6 de junio de 1998). *El Di Tella, tal como fue. Reconstrucción del peligro. Clarín*. Recuperado el 5/6/16 de <http://www.clarin.com.ar/diario/98-06-06/e-7301d.htm>
- BENJAMIN, W. (1927). *Libro de los Pasajes*. Citado en Grigoriadou, E. *Walter Benjamin. La dialéctica de la imagen fotográfica*. (2010), (p. 151). Recuperado el 27/10/16 de http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2011/10/Eirini-Grigoriadou_Fuentes-Teoricas-de-la-Fotografia.pdf
- BERGER, J. (2013). *Mirar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2013). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- BLASCO, S. (ed.), (2013). *Investigación artística y universidad. Materiales para un debate*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- BLAUSTEIN, E. y ZUBIETA, M. (1998). *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- BOSSI, L., BOSSI, V., CARRIZO, F., CORRAL, M. y GOLDER, N. (2009). *GAC, Pensamientos, Prácticas y Acciones*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- BRODSKY, M. (ed.), (2005). *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- BRODSKY, M. (2006). *Buena memoria*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

- BUNTINX, G. (1993). *Desapariciones forzadas / resurrecciones míticas*. En *Arte y Poder*. Buenos Aires, Argentina: CAIA.
- BUREN, D. (1998). *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* París, Francia: Sens & Tonka.
- BURUCÚA, J.E. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- BURUCÚA, E. (19 de octubre de 2014). *La percepción estereotipada del otro es casi genética de la raza humana*. *La Nación*. Recuperado el 8/5/16 de <http://www.lanacion.com.ar/1736405-jose-emilio-burucua-la-percepcion-estereotipada-del-otro-es-casi-genetica-de-la-especie-humana>
- BURUCÚA, J. E., KWIATKOWSKI, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- CAMPOS, J., (22 de marzo de 2015). *Reírse en Dictadura. Último round*. Recuperado el 4/5/15 de <http://revistaultimoround.com.ar/reirse-en-dictadura/>
- CLARAMONTE ARRUFAT, J. (2011). *Arte de contexto*. San Sebastián, España: Nerea.
- COOMARASWAMY, R. (octubre, 1978). *Una voz del tercer mundo*. En *El correo de la UNESCO. Una ventana abierta al mundo*, (372), (pp. 20-22). Recuperado el 13/11/16 de <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000747/074795so.pdf#46229>
- DAVIS, F., PAZOS, L. (2012). *El Fabricante de modos de vida: acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Document-art.
- DE CERTEAU, M. (2000). *Andares de la ciudad*. En De Certeau, M. *La Invención de lo Cotidiano: I. Artes de hacer*, (pp.103-115). México DF, México: Universidad Iberoamericana.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, G. (7 de junio de 2014). En *Pensar con imágenes*. Seminario llevado a cabo en UNTREF Universidad tres de febrero, Buenos Aires, Argentina.

- DIDI-HUBERMAN, G. (31 de octubre de 2014). *Yo no sé qué es el arte*. *ADN Cultura*. Recuperado el 21/12/14 de <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- EXPÓSITO, M. (8 de Julio de 2009). *Contra la Dictadura, representación de lo Irrepresentable*. *La Vanguardia*, (p. 3). Recuperado el 3/9/14 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/07/08/pagina-3/78438551/pdf.html?search=siluetazo%20exp%C3%B3sito>
- FARINA, F. (1999, 9 de agosto). *Tucumán Arde, contexto y particularidades*. *RosariArte*. Recuperado el 13/3/15 de <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=2&pn=2>
- FAROCKI, H. (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Bs. As., Argentina: Caja Negra.
- FELSHIN, N. (1995). ¿Pero esto es arte? *El espíritu del arte como activismo*. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte J., y Expósito M., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (p. 2). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A., AZNAR ALMAZÁN, y LÓPEZ DÍAZ, J. (2015). *Prácticas Artísticas Contemporáneas*. Madrid, España: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2015). *Prácticas estéticas contemporáneas, Documenta X*. En Fernández Polanco, A., Aznar Almazán, y López Díaz, J., *Prácticas Artísticas Contemporáneas*, (p. 53). Madrid, España: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- FERRARI, L. (24 de mayo de 2005). En Longoni, A. y Bruzzone, G., En *El siluetazo*. (p. 43). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- FONTCUBERTA, J. (agosto 2013). *Fotografía de la naturaleza, naturaleza de la fotografía*. En Fontcuberta, J., *El autor y su obra*. Entrega de curso de fotografía llevado a cabo en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, España.
- GAFFOGLIO, L. (2 de diciembre de 2004). *La Iglesia advirtió que la muestra de Ferrari es una blasfemia*. *La Nación*. Recuperado el 10/1/16 de <http://www.lanacion.com.ar/659247-la-iglesia-advirtio-que-la-muestra-de-ferrari-es-una-blasfemia>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1973). *Vanguardias artísticas y cultura popular*. En *Enciclopedia Transformaciones*, (pp. 253-280). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2006). *Sociología de las transformaciones del proceso artístico*. En Palazón Mayoral, M. R., (compiladora). *Antología de la Estética en México, siglo XX*, (p. 245). México DF, México: UNAM.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2013). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- GIUNTA, A., (otoño 1998), *Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew*. En Razón y Revolución, 4. Buenos Aires, Argentina.
- GIUNTA, A. (1999). *Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo*. En Pacheco, M., Ramírez, M. C., Giunta, A. *Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Jack S. Blanton Museum of Art (The University of Texas at Austin). Fondo Nacional de las Artes.
- GIUNTA, A. (2001). *Chile y Argentina: Memorias en turbulencia*. En Richard, N. y Moreiras, A. (eds.), *Pensar en la postdictadura*. Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- GIUNTA, A. (2004). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- GIUNTA, A. (2013). *Activism*. En Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (editores), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, (pp. 234-244). Sussex, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- GIUNTA, A. (2015). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- GOMBRICH, E. (2014). *La evidencia de las imágenes*. Barcelona, España: Sans Soleil.
- GRIMSON, A. y VARELA, M. (1999). *Audiencias, cultura y poder*, Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- GROYS, B. (2008). *Obra de Arte Total Stalin. Topología del arte*. Valencia, España: Pre-Textos.
- GROYS, B. (2014). Google: el lenguaje más allá de la gramática. En GROYS, B. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, (pp.193-203 /193-194). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- GROYS, B. (16 de abril de 2014). *Las relaciones entre el arte y la política. Poder personal versus poder institucional*. En Boris Groys en diálogo con Claudio Ingerflom y Agustín Cosovschi. Ponencia llevada a cabo en la UNSAM. Buenos Aires, Argentina.
- GROYS, B. (6 de abril 2015). *El arte, ¿es un medio de verdad?*. *Revista Ñ*. Recuperado el 20/7/15 de http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Boris-Broys-arte-medio-verdad_0_1333066694.html

- GUMIER MAIER, J. (junio de 1989). Avatares del arte. *La Hoja del Rojas* (Centro Cultural Ricardo Rojas), (11). Recuperado el 5/11/16 de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768333/language/es-MX/Default.aspx>
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, España: Micromegas.
- HOLMES, B. (2005). *Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos en el Zapatismo*. Entrevista colectiva a Brian Holmes, *Ramona* (55), (pp. 7-22).
- HUFFSCHMID, A. y DURÁN, V. (2012). *Topografías Conflictivas. Memorias espacios y ciudades en disputa.*, Buenos Aires, Argentina: Nueva Trilce.
- IGAL, D. (2013). *Humor Registrado: nacimiento, auge y caída de la revista que superó apenas la mediocridad nacional*. Buenos Aires, Argentina: Marea.
- JELÍN, E. (2002). *El género de las memorias*. En Jelin, E. *Los trabajos de la Memoria*, (pp. 99-115). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- JARDÍ, E. (2014). *Pensar con imágenes*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- KATZENSTEIN, I. (ed.), (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Nueva York / Buenos Aires: The Museum of Modern Art / Fundación Espigas-Fundación Proa.
- LANDEA, R. (2011- 2012). *Mapas del silencio*. Argentina. Recuperado el 6/2/15 de <http://www.mapsofsilence.com/CASTELLANO/buenosaires.html>
- LEVÍN, F. (2013). *Humor político en tiempos de represión: Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- LONGONI, A. y BRUZZONE, G., (compiladores). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (8 de Julio de 2009). *Empujar el arte hacia la vida (y viceversa)*. *La Vanguardia*. Recuperado el 3/9/14 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2009/07/08/pagina-4/78438546/pdf.html>
- MAFFESOLI, M. (2012). *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires, Argentina: Dedalus.
- MALOSETTI COSTA, L. y GENÉ, M., (compiladoras). (2013). *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, (pp. 307-354). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- MARCHÁN FIZ, S. (1986). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, España: Akal.
- MOGUILLANSKY, C. (2010). *Decir lo Imposible*. Buenos Aires, Argentina: Teseo.

- MORET, Z. (2006). *Artistas de lo que queda: las escrituras de Escombros*. Madrid, España: Trama.
- NOY, F. (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires, Argentina: Reservoir Books.
- PÁRAMOS, R. (2001). *Historia de Revistas Argentinas*. Tomo IV. Buenos Aires, Argentina: AAER (Asociación Argentina de Editores de Revistas).
- PARREÑO, J. M. (2006). *Un arte descontento*. Murcia, España: CENDEAC.
- PUJOL, S. (2013). *Rock y Dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- QUINO. (1993). *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- RANCIÈRE, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- RICHARD, N. (2007). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- RICHARD, N. (2013). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- ROMERO, H. (2012). *Juan Carlos Romero: Tipo gráfico.*, Buenos Aires, Argentina: Arte-Blogarte.
- ROMERO, J.C. y LO PINTO, M. (17 de junio de 2004). *Tercer encuentro: El arte en cuestión. Experiencias limítrofes entre el arte y la política*. Recuperado el 6/3/16 de <http://seminario-arteypolitica.blogspot.com.ar/2007/02/3er-encuentro-el-arte-en-cuestin.html>
- RUSSO, P. (2008). *El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC*. Buenos Aires, Argentina: No retornable. Recuperado el 18/11/16 de <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0093.html>
- SCHULIAQUER, I. (2014). *Reconfiguraciones mediáticas en la sociedad globalizada*. Entrevista a Néstor García Canclini. En Schuliaquer, I., *El Poder de los Medios: seis intelectuales en busca de definiciones*, (p.123). Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- SENNETT, R. (1997). *Carne y Piedra*. Madrid, España: Ed Alianza.
- SENNETT, R. (2002). *El declive del hombre público*. Barcelona, España: Península.
- SONTAG, S., (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, España: Santillana.
- SONTAG, S. (2013). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Debolsillo.

SPIEKER, S. (2011). Citado en GUASCH, A. M. *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN. Dirección General de Cultura y Educación. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, (2006). *Arte y memoria: una mirada del pasado y del presente. 1976-2006*. Recuperado el 12/7/16 de http://servicios2.abc.gov.ar/recursoseducativos/editorial/catalogodepublicaciones/descargas/doc_trabajo/arteymemoria.pdf

ULANOVSKY, C. (1997). *Parén las Rotativas. Historia de los grandes diarios, revista y periodistas argentinos Investigación histórica*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.

USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Argentina Edhasa.

VALERY, P. (1939). *Poesía y pensamiento abstracto*. Oxford, Inglaterra: Universidad de Oxford.

VÁZQUEZ, L. (2010). *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

VIRNO, P. (2005). *Arte: La imaginación política radical*. Asociación cultural. Madrid, España: Brumaria.

WAIN, A. (2016). *Ferrari por León*. Buenos Aires, Argentina: Librería.

WECHSLER, D. (2010). *La (falsa) totalidad: exposiciones de arte latinoamericano*. En Larrañaga Altuna, J. (ed.), *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid, España: Editorial Complutense.

WECHSLER, D. (2014). *Pensar con imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Eduntref.

ZEIGER, C. (2015, 1 abril). *Agrandadito. Radar*. Recuperado el 7/9/16 de <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-04/01-04-15/nota5.htm>

Catálogos

ARTE BA, (23-26 mayo, 2014), Espacio Dixit Petrobras, edición 23. Buenos Aires, Argentina.

BEDOYA, F. (25 abril-10 agosto, 2014). *Fernando "Coco" Bedoya. Mitos, acciones iluminaciones*. MALI. Lima, Perú: Asociación Museo de Arte de Lima.

BOLTANSKI, C., (12 julio-16 diciembre, 2012), Hotel de Inmigrantes, MUNTREF. Buenos Aires, Argentina.

CAIXA FORUM, (19 junio-15 setiembre, 2013), *Seducidos por el arte. Pasado y presente de la Fotografía*. Madrid, España.

CENTRO DE ARTE DE CAJA DE BURGOS, (abril-junio, 2005), *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*, CAB Burgos. Burgos, España.

FUNDACIÓN OSDE, (25 julio-5 octubre, 2013), *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires, Argentina.

FUNDACIÓN PROA, (noviembre, 2003-febrero 2004), *Escenas de los '80. Los primeros años*. Buenos Aires, Argentina.

FUNDACIÓN PROA, (14 julio- setiembre, 2012), *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. Buenos Aires, Argentina.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES, (septiembre, 2016), *Verboamérica*. Buenos Aires, Argentina.

HATOUM, M. (28 marzo-14 junio, 2015), Fundación PROA. Buenos Aires, Argentina.

MEIRELLES, C., (23 mayo-29 setiembre, 2013), MNCARS. Madrid, España.

MUNTADAS, A., (8 junio-3 octubre, 2004), *Proyectos. On translation*. Laboratorio Arte Alameda. Ciudad de México, México.

MUNTADAS, A., (Junio-setiembre, 2007), Espacio Fundación Telefónica, Centro Cultural de España en Buenos Aires y Centro Cultural Recoleta. Bs. As., Argentina.

MUNTADAS, A., (22 noviembre, 2011-25 marzo, 2012), *Entre/Between*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, (26 octubre, 2012-11 marzo, 2013), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España.

MROUÉ, R., (27 setiembre, 2013-2 febrero, 2014), *Image(s), mon amour*. Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Madrid, España.

RAQS MEDIA COLLECTIVE, (26 setiembre-11 noviembre, 2015), *Es posible porque*

es posible. Museo Universitario de Arte contemporáneo de México, Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid y Fundación Proa. Bs. As., Argentina.

STEYERL, H., (11 noviembre, 2015-21 marzo, 2016), *Duty-Free Art*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España.

VIGO, E. A., (14 mayo-25 setiembre, 2016), *Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, Argentina.

ZABALA, H., (7 abril-20 junio, 2016), *La pureza está en la mezcla*. Colección Fortabat. Buenos Aires, Argentina.

MARÍA ALEJANDRA MÁRQUEZ FERVIENZA
SEPTIEMBRE, 2017