

**División de Ciencias Sociales y Humanidades
Doctorado en Ciencias Sociales**

Arte y Política

poéticas resistentes en el campo cultural argentino
de la segunda mitad del siglo XX

T E S I S

que para optar al Grado de Doctor en Ciencias Sociales,
con especialidad en Comunicación y Política

P R E S E N T A:

Emiliano García Canal

Director de tesis: Dr. Eduardo Andión Gamboa

Ciudad de México, junio de 2017

para:

Claudia y María

*porque me han dado luz
y aliento para reencauzar el camino*

Agradecimientos

El presente trabajo ha sido realizado en el programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la UAM Xochimilco, por tanto, agradezco a cada uno de los profesores con los que tuve oportunidad de discutir los avances y borradores de esta investigación, pero especialmente quiero agradecer al Dr. Eduardo Andi3n Gamboa por la tutoría realizada durante estos años. Sus consejos y recomendaciones, pero sobre todo su amistad, han sido fundamentales para poder concluir este proceso.

Asimismo, deseo agradecer al resto del sínodo compuesto por el Dr. Ricardo Yocelvezky, la Dra. Yissel Arce, la Dra. Dina Comisarenco, el Dr. José Luis Barrios, el Dr. Tarek ElHaik y el Dr. Mario Rufer, quienes se tomaron el tiempo para leer y criticar el borrador de este documento. Sus comentarios e indicaciones han sido muy importantes para apuntalar los argumentos expresados en esta tesis.

Igualmente, me es importante agradecer a los compañeros de generación con los que, durante estos años, entable amistad y con quienes intercambiamos ideas, reflexiones y posturas políticas. Sobremanera mi reconocimiento a Itza Varela por su ayuda y amistad, en las buenas como en las malas.

Quiero agradecer también las incansables lecturas, recomendaciones y el apoyo incondicional que la Dra. María Inés García Canal me ha ofrecido durante todos estos años de estudios de posgrado. Igualmente quiero reconocer al Dr. Carlos García Canal por la ayuda en la revisión del borrador final y por sus señalamientos.

Significativo mencionar la invaluable aportación que Ana Santos realizó mostrándome y acercándome a los confines y posibilidades de la disciplina histórica. Lamentablemente a ella no le alcanzó la vida más que para conocer la primera parte de esta investigación, pero creo que estaría muy contenta y satisfecha del desplazamiento disciplinar que aquí he realizado. Mi sincero agradecimiento, sin ella este trabajo sería otra cosa.

Por último quiero agradecer a la Casa de las Américas en la Habana Cuba, pero sobre todo al personal que labora en su archivo, pues durante una breve estancia de investigación me apoyaron incansablemente para buscar diversos materiales documentales. También quiero agradecer a la Biblioteca Di Tella por el material facilitado para la realización de esta investigación.

Índice

1. Introducción **11**
- 1.1. Problematización **11**
- 1.2. Planteamiento teórico metodológico **34**
- 1.2.1. El *corpus* y sus criterios de organización **63**
- 1.2.2. Hipótesis **70**
- 1.3. Capitulado **71**
- 1.4. Estado de la cuestión **79**
- 1.5. Imágenes **92**

2. Arte y revolución. La negación del arte como crítica y radicalización política **103**
- 2.1. Los años sesenta, los años de la internacionalización **103**
- 2.1.1. Violencia y revolución como signo de una época **116**
- 2.2. La vanguardia artística argentina, entre el campo artístico y el político **126**
- 2.2.1. *Tucumán Arde*, arte contra-informacional **134**
- 2.2.2. Crítica, problematización y procesos de subjetivación **148**
- 2.2.3. Cultura 68 **158**
- 2.2.4. No más arte **169**
- 2.3. Imágenes **175**

3. Arte y redención. El Siluetazo como *heterotopía* estético-política **193**
- 3.1. El golpe militar y su proyecto de aniquilamiento **193**
- 3.2. Las Madres de Plaza de Mayo **204**
- 3.2.1. Tercera Marcha de la Resistencia **212**
- 3.2.1.1. La propuesta artística como socialización de los medios de producción **218**

3.3.	<i>Heterotopía</i> , un espacio posible para la redención	232
3.4.	“Nuestros hijos nos parieron”	240
3.5.	Imágenes	246
4.	Arte y restitución. <i>Escrache</i> como poética de la existencia	257
4.1.	Historia e identidad	257
4.2.	Estado de impunidad	263
4.3.	Luchar contra la impunidad para conseguir justicia	270
4.3.1.	Reconstrucción de lazos solidarios	273
4.3.2.	Política de la alegría	277
4.4.	“Si no hay justicia, hay escrache”	280
4.4.1.	Genocida en el barrio	284
4.5.	Escrache y <i>parrhesía</i>	290
4.5.1.	Interpelar al barrio	298
4.5.2.	Escrache: escándalo de la verdad	303
4.5.3.	<i>Cuidado de sí</i> : fusión del arte y política	310
4.6.	Arte y <i>parrhesía</i> , táctica de resistencia	318
4.7.	Poética de la existencia	324
4.8.	Imágenes	329
5.	Conclusiones	343
6.	Bibliografía	361



Roberto Jacoby, Anti-afiche del Che Guevara, 1969.

1. Introducción

[...] pensamos cuando algo nos fuerza a pensar, fuerza que no hay que entender ni como presencia de una objetividad simplemente disponible [...] ni como imposición de una estructura conceptual [...] sino como la insistencia [...] de una pregunta [que nos persigue y nos interpela].¹

1.1. Problematicación

Preguntar por la relación entre arte y política implica interrogar sobre la función social que se le atribuye a una práctica especializada de producción simbólica, la cual se ha conformado e institucionalizado a lo largo de la historia de la modernidad, alcanzando su actual configuración y comprensión gracias a los cambios de paradigmas que impuso el pensamiento productivista en las nacientes sociedades nacionales. El siglo XIX parece ser el momento histórico en que se consolidan muchas de las ideas y prejuicios que han impuesto una *doxa* o sentido hegemónico común e ideológico sobre la noción de *arte* para la actualidad.

De la misma manera en la que el historicismo² propugna la idea de una historia lineal de desarrollos, por medio de la cual se comprende que las

¹ Mathieu Potte-Bonneville, *Michel Foucault, La Inquietud De La Historia*, traducido por Hilda H. García, 1era. ed. (Buenos Aires: Manantial, 2007), 239.

² Por historicismo entiendo una visión teórica sobre el fenómeno histórico que presupone que los hechos objetivos del devenir social pueden ser conocidos, registrados y predichos de un modo similar a como la ciencia física trabaja con sus propios objetos de estudio. Según Karl R. Popper, por historicismo habría que entender “[...] un punto de vista sobre las ciencias sociales que supone que la *predicción histórica* es el fin principal de éstas, y que supone que este fin es alcanzable por medio del descubrimiento de los «ritmos» o los «modelos», de las «leyes» o las «tendencias» que yacen bajo la evolución de la historia.” *La Miseria Del Historicismo*, traducido por Pedro Schwartz, 1era. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 17.

distintas Naciones se han venido desenvolviendo y superando en grados diferenciados, concibiéndose a algunas de esas sociedades como atrasadas, premodernas o subdesarrolladas en relación directa con su incapacidad para apropiarse e implementar el modelo de producción capitalista hegemónico; asimismo, se propaga la idea de que el arte responde al desarrollo y evolución natural de esa potencia intrínseca que posee el ser humano para expresar y manifestar lo más loable de su ser; es decir, la capacidad de transformación histórica, misma que le permite autocromprensión de no ser mera naturaleza. Bajo esta lógica ilustrada es que el arte africano puede ser caracterizado de primitivista o ciertas manifestaciones latinoamericanas han sido identificadas con el mote de mágicas.

Siguiendo esta lectura surgida a finales del siglo XVIII, el mingitorio de Duchamp (figura 1), la mierda de artista de Manzoni (figura 2) u otras manifestaciones artísticas más contemporáneas mantienen una supuesta correlación obvia y no problemática con las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira (figura 3 y 4), donde la idea de una linealidad temporal se equipara con una pretendida línea cultural evolutiva. Sus diferencias están en su grado de desarrollo, pero las manifestaciones antedichas son expresión de lo más humano en grados diferenciados. Así, desde este discurso conservador, la historia del arte termina respondiendo a un proyecto desarrollista en el que la capacidad expresiva, significativa y transformadora del ser humano responde a un modelo evolucionista de autoconciencia productiva que tiene como muestra a las sociedades europeas y su producción cultural.

Nicos Hadjinicolaou, en su famoso texto *Historia del arte y lucha de clases*³, plantea que la historia del arte se ha caracterizado por constituirse en uno de los campos académicos más reaccionarios, poco críticos y reproductores de la ideología burguesa dominante. Para él, el esquema básico de la ideología burguesa sobre el arte está compuesto por los siguientes aspectos: a) con la denominación “arte” se atiende únicamente a

³ Nicos Hadjinicolaou, *Historia Del Arte Y Lucha De Clases*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, 15va. reimpresión, 1era. ed. (México: Siglo XXI editores, 2015).

la producción simbólica valorada como “mayores”, mientras intencionalmente se ignoran las reconocidas como “menores”; b) para la concepción dominante, las “obras de arte” son productos de genios creadores y dichas obras representan el espíritu de una época, al tiempo que se constituyen en legado de la humanidad entera; c) la valoración estética del arte privilegia la forma, mientras que el contenido se percibe siempre como secundario o supeditado a la condición formal. Dice Hadjinicolaou: “Es como si viviéramos en plena expansión del periodo de “el arte por el arte”⁴ preconizado por la burguesía ascendente.”⁵ En su opinión, una investigación histórica sobre la producción artística con una real perspectiva materialista tiene que sortear tres concepciones ideológicas de cómo se ha entendido la práctica de la historia del arte, mismas que han obstaculizado la redefinición del objeto de estudio pertinente para ese campo académico.⁶

⁴ La idea de *arte por el arte* es una conocida enunciación surgida de la estética idealista alemana que se remonta teóricamente a las lecturas parciales de las tesis de Immanuel Kant sobre la *finalidad senfende* los fenómenos artísticos y del desinterés práctico que debe conducir al juicio estético cuando pretende universalidad. El principio de *arte por el arte* alcanza su máxima popularidad durante el siglo XIX y principios del XX, momentos en que se exige que la única finalidad del arte sea el arte mismo y que su disfrute se sustente en un goce puro y desvinculado de todo proceso social y práctico. Esto último quiere decir que, para esta perspectiva anti realista, al arte no debe atribuírsele un valor cognitivo, ideológico, educativo o práctico más allá del puro goce estético; y por el contrario, por medio de esta actitud ante el arte se pretendía afirmar la libertad del artista, al liberarlo de cualquier exigencia social.

⁵ Hadjinicolaou, 3.

⁶ Una historia del arte materialista y crítica tiene que asumir, según Hadjinicolaou, que la producción de artística es una práctica ideológica estética en la que se pone en juego la lucha ideológica de clases. Dicha lucha se produce de modo diferencial dependiendo de la especialidad en que se encuentra dividido en cada sociedad y en cada época el sistema de las artes (imágenes, música, artes escénicas, literatura, etc.) El objeto de estudio de una historia de las artes plásticas y visuales, según Hadjinicolaou, tendrían que concentrarse sobre los efectos que la lucha ideológica de clases produce y propaga por medio de imágenes en las distintas sociedades y épocas.

“[...] participar en la lucha ideológica no significa, como podría sugerírnoslo la palabra “lucha”, propagar, defender atacar o glorificar las idas políticas o sociales de una clase (esto no es más que un *aspecto* de la lucha y requiere cierta *conciencia de clase*), sino simplemente *afirmar* los “valores” de una clase, los cuales no tienen nada que ver con la política o la división de la sociedad en clases. Afirmar

Para Hadjinicolaou, el primer obstáculo tiene que ver con presuponer que la historia del arte debe ser una historia de los artistas. Si bien, el autor reconoce que esta concepción ya no está tan en boga en el ámbito académico, son todavía comunes las producciones biográficas en las que se intenta explicar la obra a partir de la experiencia psicológica de vida, así como del entorno familiar y social del artista. Esto tipos de producciones históricas, “[...] derivan de una ideología de clase que es la ideología burguesa del individuo creador. [...] Puede decirse que, según ella, el hombre, el individuo creador, es el centro del universo. Es su actividad (expresión a su vez de su individualidad) la que produce el mundo.”⁷

Un segundo obstáculo se encuentra en asumir a la historia del arte como representación privilegiada de la historia del espíritu, de la civilización y de la cultura. Según esta concepción, la historia del arte muestra la diferencia en grados civilizatorios de las diferentes sociedades. “[...] estas concepciones presentan la gran ventaja de poder disimular más fácilmente su carácter de clase que las diversas concepciones de la historia del arte como historia de los artistas, por el hecho de que no “aíslan” de la totalidad espiritual “el arte”, no deducen “el arte” de la personalidad del individuo-creador, sino que lo colocan “en la vida”, en la “realidad social y cultural”, etc.”⁸

El tercer obstáculo se relaciona a postular que la historia del arte tiene como único objeto de estudio a las propias obras de arte de forma aislada a cualquier circunstancia extra artística. Esta visión formalista desconoce y

la unidad del cuerpo social, hablar de las alegrías y de las desdichas de los “hombres”, representar el mundo positivamente, tal es el aspecto fundamental de la ideología.” Ibid., 14.

Una historia de la lucha ideológica en imágenes ofrecería la posibilidad de hacer ver, no de modo literal en la superficie de la materia trabajada artísticamente, la ideología dominante afirmada positiva y naturalmente o, en su caso contrario, criticada y resistida en alguno de sus aspectos. Esa historia de arte materialista tendría que mostrar la condiciones relacionales de la ideología en imágenes positiva con respecto a la ideología en imágenes críticas, y viceversa.

⁷ Ibid., 42-43.

⁸ Ibid., 58.

desatiende los procesos sociales y las luchas ideológica que las clases sociales disponen por medio de imágenes u otras formas simbólicas. “En cierto modo, estas concepciones [formalistas] son reencarnaciones del arte por el arte, disimuladas bajo brillantes y penetrantes análisis ‘de la forma’.”⁹

En ese sentido, el segundo modos de entender la disciplina histórica sobre el arte que plantea Hadjinicolaou, presupone que una sociedad moderna será aquella en la que, además de darse un amplio desarrollo económico, científico, tecnológico y político, se haga presente también un amplio desarrollo cultural y artístico que responda al modelo hegemónico eurocéntrico. De todas las formas de producción simbólicas y culturales, la actividad artística será comprendida por las sociedades burguesas como la más sublime y excelsa manifestación del espíritu, estableciéndose distinciones en el grado civilizatorio en función de, entre otras cosas, la calidad artística y la erudición cultural de cada pueblo. El paradigma de qué es arte y qué no, estará determinado por el régimen de verdad¹⁰ constituido en las potencias europeas y que será exportado a las colonias y a distintas áreas de hegemonía cultural desde las grandes metrópolis del siglo XIX¹¹.

⁹ Ibid., 69.

¹⁰ Michel Foucault plantea que cada momento histórico se define por aquello que es susceptible de ser visto y dicho según el régimen de verdad que determina la experiencia de realidad. Los cambios de época están siempre acompañados y relacionados con cambios paradigmáticos en dicho régimen. Para este autor, la verdad y la realidad dependen del *saber* de cada formación histórica; y dicho saber y sus regularidades pueden ser rastreados en periodos de larga, media o corta duración. Para Foucault, la periodización histórica no depende tanto de los acontecimientos humanos, como del saber que los hizo posibles, que les dio forma y materialización. Michel Foucault, *El Orden Del Discurso*, traducido por Alberto González Troyano (Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992); *La Arqueología Del Saber*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, 18va. ed. (México: Siglo XXI Editores, 1997).

¹¹ Si bien, la mirada sobre la historia del arte que aquí se expone hace eco a un modelo de producción académica conservador que domina en gran medida los modos en que se ejerce esa disciplina, también es cierto que existen, además de la de Hadjinicolaou, otras investigaciones históricas sobre la producción artística que ofrecen planteamientos sociales, críticos y materialistas sobre el devenir de esa actividad humana, y que permiten poner en duda la concepción hegemónica de la historia del arte como historia de los artistas; como apéndice a la historia de las

Es interesante apuntar que el pensamiento ilustrado, surgido a finales del siglo XVIII, identifica la esencia de lo humano con esa capacidad de la especie para transformarse y superar los límites de su propia condición natural. Indudablemente, la naturaleza que condiciona las capacidades y posibilidades corporales queda doblegada ante la potencia transformadora que se hace presente en la posibilidad de ir más allá de los límites que impone la misma Naturaleza y, por lo tanto, se hace presente como la fuerza que libera al ser humano de las ataduras de esa animalidad originaria. Ya en Immanuel Kant¹², la *Libertad* es la capacidad que otorga la razón para distanciarnos de la *Ley Natural* al ofrecernos leyes humanas; es decir, la Libertad no es otra cosa que darnos leyes a nosotros mismo, siempre y cuando dichas leyes respondan a la *Ley Racional*. Darnos las propias leyes, por más que éstas tengan que responder a la Ley, es un acto creativo a todas luces. Asimismo, para Friedrich von Shelling¹³, por poner otro ejemplo, el drama de la existencia y origen de la obra artística se ubica justamente en la tensión irresoluble que abre el hecho de ser por un lado naturaleza, y por el otro, constructores de nuestra propia historia, de nuestras propias leyes.

Secularizada la división platónica-cristiana entre cuerpo y alma, el siglo XIX reconocerá en el trabajo artístico la más sobresaliente manifestación de la capacidad de transformación histórica. Si bien, el *trabajo* será en Karl Marx¹⁴ el motor mismo de la historia, el trabajo estético y

civilizaciones; o como investigación formalista de los objetos simbólicos. En ese sentido se recomienda el texto: Arnold Hauser, *Historia Social De La Literatura Y El Arte*, traducido por A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, 21a. ed., 2 vols. (Barcelona: Editorial Labor, 1992).

¹² Immanuel Kant, *Crítica De La Razón Práctica*, traducido por Roberto R. Aramayo, 1era. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 2002). *¿Qué Es La Ilustración?*, traducido por Roberto R. Aramayo, 1era. reimpresión 1era. ed. (Madrid: Alianza Editorial, 2007).

¹³ Friedrich Wilhelm Joseph von Shelling, *Filosofía Del Arte*, traducido por Virginia López-Domguínguez, 1era. ed. (Madrid: Tecnos, 1999).

¹⁴ Karl Marx y Federic Engels, *La Ideología Alemana*, traducido por Wenceslao Roces, 5ta. ed. (Barcelona: Ediciones Pueblos Unidos, Grijalbo, 1974). Karl Marx, *El Manifiesto Comunista Y Otros Ensayos*, traducido por Ediciones Progreso, vol. 6, Los Grandes Pensadores (Madrid: Sarpe, 1983).

creativo sobre la materia permitirá la emancipación de los límites del humano en tanto especie, al lograr la desalienación del trabajo mismo. Desde el discurso marxista, el trabajo como potencia transformadora puede ser entendido como motor de la historia y mecanismo de emancipación de la especie, siempre y cuando logre escapar del destino de haberse convertido en la única mercancía que la mayoría de la humanidad posee para intercambiar como fuente de reproducción de la existencia. Por tanto, el trabajo creativo y lúdico ofrece en esta concepción filosófica la posibilidad de ser una manifestación liberadora y emancipadora de la realidad material alienante.

Para el marxismo en particular y para el pensamiento humanista decimonónico en general, es en la producción cultural, y principalmente en el arte erudito, donde se exterioriza de modo privilegiado la potencia creadora que permite eventualmente la identificación con alguna fuerza superior como la Razón, la Libertad o incluso Dios, al tiempo que ofrece una distinción de la mera y llana existencia natural. En ese sentido, es posible comprender por qué el pensamiento burgués atesorará a la cultura, y principalmente al arte, como su más grande bien y su más grande garante de superioridad. Aún cuando se pudiese reconocer inteligencia en otras especies, la capacidad artística seguirá ofreciendo la nota distintiva y definitiva que asegura el derecho del ser humano al dominio sobre la Naturaleza, tanto interna como externa; y, así también, legitima su condición de ser histórico.

Según la concepción moderna, de todas las notas que constituyen y caracterizan al ser humano, la potencia de creación estética, misma que se manifiesta privilegiadamente en la actividad artística, es la que más nos ofrece reconocimiento con la idea de lo trascendente. Trascender nuestros propios límites naturales se constituye en la condición de posibilidad de la libertad y de la superioridad y, por tanto, el arte se instaura como el bien

cultural de mayor jerarquía e importancia en la cultura burguesa decimonónica.¹⁵

Asimismo, en esa misma cultura burguesa ilustrada y humanista que alaba la producción artística por considerarla la manifestación más refinada de la libertad se presupone que si bien esa capacidad creativa llamada *genio*¹⁶ es propia de la especie, ésta se encuentra dispuesta en los

¹⁵ Herbert Marcuse, "Acerca Del Caracter Afirmativo De La Cultura," en *Cultura Y Sociedad* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1967).

¹⁶ La noción de *genio* es una idea bastante problemática en virtud de sus distintos usos y significados en el pensamiento moderno. Uno de sus principales exponentes fue Kant, quién utiliza esta categoría para dar cuenta del proceso epistémico que inicia en lo singular para volverse general; es decir, Kant busca dar cuenta del modo en que son posibles los juicios reflexionantes: juicios que asumen lo singular como regla potencial teleológica. El arte, bajo esta perspectiva, tiene que ser producto de *genio*, pues el *genio* da cuenta de un talento o capacidad, por medio del cual, ciertos individuos pueden hacer emerger relaciones de sentido no previstas bajo ninguna determinación conceptual. Dice Kant: [...] sostengo que este principio [el *genio*] es la capacidad de exhibición de *ideas estéticas*. Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, senque, senembargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento terminado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje. Se ve fácilmente que se trata de una réplica (*pedant*) de una *idea de la razón*, la cual es, a la inversa, un concepto para el que no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación)." Immanuel Kant, *Crítica Del Discernimiento*, traducido por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, 1era, ed. (Madrid: A. Machado Libros, 2003), B 192-93.

Ahora bien, el pensamiento decimonónico heredó la noción de *genio* del idealismo alemán en muchos casos obviando el hecho de que dicha capacidad funciona como condición de posibilidad para el juicio reflexionante; es decir, obviando la función epistémica por medio de la cual se posibilita pensar lo general a partir de lo particular. La lectura incompleta de Kant se centró en pasajes del texto en los cuales el *genio* se equipara con un talento innato con el que ciertos individuos son beneficiados por la naturaleza, y esto último, produjo una identificación entre el *genio* y el individuo que lo posé. Dice Kant: "*Genio* es el talento (don natural) que da la regla del arte. Puesto que en tanto que capacidad productiva innata del artista el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces, expresarse del siguiente modo: *genio* es la *innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte*." Ibid., B 181.

Según Kant, "[...] una habilidad semejante no puede comunicarse [es decir, no puede enseñarse], sino que la mano de la naturaleza se la confiere a cada cual inmediatamente. Así pues, muere con el *genio* hasta que la naturaleza vuelve de nuevo a dotar a otro del mismo modo [...]" *ibid.*, B 185.

Como puede verse en esta oración, la habilidad o talento que en otras partes del texto era identificados con el *genio*, aquí se expresan de modo diferenciado, mostrándose cierta ambigüedad discursiva. La habilidad o talento muere con el

individuos de manera totalmente diferenciada. Es más, no todos los seres humanos nacerían con ella. Si bien, ya en Kant se reconoce que el juicio estético necesario para conducir el genio debe ser formado y educado, también se hace hincapié en que dicha capacidad es escasa y se manifiesta de forma muy esporádica en la historia. En la mayoría de los casos aparece como mero ingenio, pero muy pocas veces como genio. Un ser humano ingenioso sería aquel que aprende a seguir y a reproducir la regla otorgada por el arte; es decir, por el genio. Pero seguir reglas no es lo mismo que trascenderlas para ofrecer nuevas.

Según Andrew Bowie:

La noción de «genio», tal como la utiliza Kant, posee un carácter ambiguo. Por una parte, apunta a un potencial constitutivo del ser como ser humano autónomo: la capacidad para expresarse de modos que no están prescritos de antemano o que no son reducibles a la manera de expresarse de otros. Por otra parte, también es la capacidad que se limita a unos cuantos individuos.¹⁷

La idea de que el genio es un bien escaso en el devenir histórico de la especie permitió afirmar, según el discurso romántico heredero del idealismo alemán, que los productos emanados de dicha capacidad son manifestaciones únicas e invaluables; es decir, que estos productos del genio, por sus condiciones ontológicas, trascienden el valor de uso de cualquier mercancía y adquieren, en el mercado de bienes simbólicos, un valor de cambio invaluable, pues serán comprendidos como

genio, esto podría querer decir que genio y talento no son exactamente lo mismo y, por lo tanto, es posible leer que el talento muere junto al sujeto genial que posee dicha habilidad. Aquí el genio termina equiparándose con el sujeto que posee la capacidad talentosa.

¹⁷ Andrew Bowie, *Estética Y Subjetividad, La Filosofía Alemana De Kant a Nietzsche Y La Teoría Estética Actual*, traducido por Eleanor Leonetti, 1era. ed. (Madrid: Visor, 1999), 44.

materializaciones de la Libertad misma. Esa ideología fue altamente difundida en el ámbito cultural del siglo XVIII y potenciada a lo largo de todo el siglo XIX. Hoy mismo persiste la discusión de si el artista nace o se hace. Para el humanismo decimonónico es sabido que el artista requiere principalmente de genio y posteriormente de un entramado sociocultural que lo forme en la tradición de su propia práctica institucionalizada, pero lo que queda claro para este régimen de verdad es que sin genio no hay artista.

El discurso sobre esa condición de excepcionalidad con la que nacen algunos individuos permitió, según Pierre Bourdieu¹⁸, empoderar y otorgar una relativa autonomía al campo de producción artística¹⁹. El análisis sociológico que este autor realiza sobre la conformación y consolidación del campo artístico, en especial el campo literario en Francia durante el siglo XIX, ofrece luz explicativa al proceso por el cual dicho campo logra cierta autonomía de las exigencias del campo religioso y del político. Si otrora la supervivencia económica del campo artístico dependía en gran medida de los requerimientos y solicitudes de la iglesia y de la corte, una vez consolidada plenamente la burguesía como clase social, se abre un nuevo mercado ávido por adquirir productos simbólicos de alto reconocimiento cultural que les otorgue estatus por vía de la acumulación de capital cultural, posibilitando un mayor control como clase dominante.

En esta coyuntura, el campo restringido de productores de arte — aquel conformado no sólo por artistas que han alcanzado reconocimiento social, sino también por artistas en vía de consagración y por artistas

¹⁸ Pierre Bourdieu, *El Sentido Social Del Gusto. Elementos Para Una Sociología De La Cultura*, traducido por Alicia Gutiérrez, 1era ed., Biblioteca Clasica De Siglo Veintiuno (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010).

¹⁹ Una explicación más detallada de los mecanismos de conformación del campo artístico, como la realizada para la esfera literaria por Bourdieu en *Las Reglas del Arte*, me obligaría a una diferenciación plena y puntual entre las diferentes esferas productivas que el concepto de campo del arte engloba —literaria, musical, escénica, plástica, visual, etc. Cada una de estas esferas o subcampos del arte se configuraron y consolidaron su autonomía relativa utilizando estrategias distintas, pero a grandes rasgos, todos esos subcampos hicieron uso de la excepcionalidad creativa como discurso legitimador y normalizador.

emergentes— logra diversificar su cartera de clientes, al grado de que el poder político y el religioso tendrán cada vez menos capacidad de imponer sus gustos y sus deseos en materia de forma, técnica, estilo y temática. Según Bourdieu, se suscita un cambio importante en las reglas del arte en ese siglo, pues, al ampliarse ese nuevo mercado pujante y ávido de acumulación cultural, los consumidores de dicho mercado estuvieron dispuestos a adquirir mercancías simbólicas que fueran reconocidas como artísticas por los mismos miembros del campo restringido, otorgando así una relativa, pero nada desdeñable, autonomía en los procesos productivos.

Es en este punto que se potencia la idea que sobre arte los únicos que pueden normar y dar reglas de valoración son los mismos artistas. Las ideas ampliamente difundidas y ya comentadas de que el artista nace y de que el arte es manifestación concreta de la Libertad aseguraron el derecho de pertenencia a un círculo muy exclusivo —campo restringido del arte— que, en la búsqueda de evitar que el nuevo poder económico burgués impusiera su propio gusto como norma, el antedicho círculo procederá a establecer que el arte se produce exclusivamente para el propio mundo del arte. En ese sentido, la legitimidad de pertenencia al campo restringido de productores se otorga por ese mismo campo que serán los primeros y más importantes consumidores, aún cuando se requiera que exista un intercambio comercial con un mercado ampliado de compradores: el gran público. La idea que plantea Bourdieu es que paulatinamente el campo restringido literario, así como el campo restringido de algunas otras esferas de producción artísticas, lograron para sí mismos las condiciones de autolegitimación. Para mediados del siglo XIX, la pertenencia a algún campo exclusivo, en el que se otorga reconocimiento artístico, dependerá de los propios artistas previamente consolidados y a las luchas simbólicas internas, pero no de fuerzas exógenas al campo mismo. A partir de ese momento, ni el campo político, ni el religioso, ni el económico tendrán suficiente peso para normar en asuntos de arte.

Empero, en el seno de ese campo restringido, no sin conflictos y batallas intestinas por el control y por la definición del significado artístico, se conformará un sistema cerrado de intercambio simbólico por medio del cual la mercancía artística será producida a partir de los paradigmas y reglas que resulten de dichas batallas internas al campo mismo. Nunca antes en la historia de la práctica artística existió tanta autonomía para que los artistas produjeran en función de las propias necesidades y criterios. El surgimiento de la idea del *arte por el arte* tiene una clara concordancia con el pensamiento ilustrado, moderno y burgués y, asimismo, es resultado del propio modelo productivo capitalista. La noción de *arte por el arte* se vincula, por tanto, a un complejo entramado de ideas y procesos sociales, entre los cuales, la emergencia de ese nuevo mercado de bienes simbólicos tiene una gran importancia. En dicho mercado, los consumidores buscaban formar su propio gusto para legitimar su posición económica y social de clase burguesa por medio de, entre otras estrategias, la adquisición y posesión de mercancías que le otorgaran legitimidad cultural y acumulación de capital simbólico. Adquirir y consumir arte comenzará a ser una práctica de distinción y reproducción de estatus, aún cuando al interior de la propia clase burguesa no todos sus miembros contarán con los códigos históricos de desciframiento y de apreciación necesarios para un disfrute estético puro.

Si el consumo adecuado de la obra de arte está predispuesto a cumplir una función social de distinción, es porque la aptitud para realizar el ideal histórico de la percepción “pura”, al precio de una ruptura con la percepción cotidiana, es producto de un tipo particular de condiciones sociales. La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como condición [natural] de apropiación simbólica de las obras de arte

ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo.²⁰

Para el pensamiento burgués, el arte acontecerá como manifestación excelsa de la cultura y del espíritu humano y su existencia en esos términos legitima no sólo la existencia del campo restringido del arte, sino incluso las diferencias sociales y la división de clases como tales. En las sociedades de los nuevos Estados Nación, la organización política y económica sustentada en la idea productivista y de libre competencia, requerirá de todo un entramado ideológico sustentado en un *darwinismo social*²¹, por medio del cual podrán justificarse y asegurarse las diferencias económicas, políticas, raciales y de género sobre la base de diferencias ontológicas o metafísicas. En la lucha por la sobrevivencia del más apto, el don del genio, entre otros dones y capacidades entregados “naturalmente” a los miembros de una sociedad de manera no democrática ni equitativa, es muestra clara y distinta de que no somos todos iguales y de que estamos obligados a un destino manifiesto diferente que trasciende nuestros deseos de igualdad y equidad. Bajo esta lógica, no tiene mayor sentido que los individuos accedan a educación y formación especializada en el arte o en cualquier otro campo productivo, si en dichos sujetos no se manifiestan de forma innata las fuerzas y las potencias concretas necesarias para su adecuado desempeño. En ese mismo sentido, la experiencia estética, misma que se produce principalmente ante el fenómeno artístico, se sobreentiende como una experiencia privilegiada en la que los individuos acceden a la autocomprensión de su condición de seres sensibles fuera de la llana cotidianidad. Por tanto, no sólo

²⁰ Bourdieu, 80.

²¹ El *darwinismo social* es una teoría propuesta por Herbert Spencer, por medio de la cual se actualiza la teoría de la selección natural y la supervivencia del más apto para comprender el proceder social humano. Según esta teoría altamente aceptada y desarrollada en la Europa decimonónica imperialista, la evolución social dependerá de la adecuada adaptación al medio económico, circunstancia que ayudó a legitimar la diferenciación de clases, de género y de razas.

la capacidad de producir arte, sino incluso su disfrute y apreciación se encontrarán distribuidos en la sociedad moderna de manera desigual y no equitativa.

Si el arte se comprende como la más sobresaliente manifestación cultural que permite experimentar el aquí y el ahora de lo realmente humano —de su espíritu—, la incapacidad para apreciar y experimentarlo será también un rasgo categórico de inferioridad y de atraso histórico, tanto para los pueblos de ultramar como para los miembros de las clases y grupos desfavorecidos; mientras que por el contrario, el disfrute del arte y de la experiencia estética permite reconocer en el individuo la capacidad cultural plena para el aprecio de lo verdaderamente humano, haciéndose todavía más humano y, por tanto, legitimándose su propia condición de élite, en tanto miembro de la clase dominante; asegurándose así el *statu quo*.

[...] la frecuentación prolongada de la obra de arte, produce no solamente la interiorización inconsciente de las reglas de producción de las obras, sino también el sentimiento de familiaridad que nace del olvido del trabajo de familiarización; los hombres cultivados, nativos de la cultura erudita, tienen a considerar como natural, es decir, como evidente y fundada por naturaleza, una manera de percibir que apenas es una entre otras y, al mismo tiempo, a ignorar que la “comprensión” inmediata de las representaciones del mundo de la experiencia práctica supone incluso un acuerdo (al menos parcial) entre el artista y el espectador sobre las reglas que definen la configuración de lo “real” que una sociedad histórica considera “realista”, precisamente porque obedece a esas reglas.²²

Como relata Bourdieu, el campo del arte consolidará en el siglo XIX una autonomía relativa —y expresamente afirma su relatividad, pues ningún campo de producción material o simbólico es en la sociedad capitalista plena

²² Bourdieu, 80.

y totalmente autónomo— de gran trascendencia, al grado de lograr que el régimen de *saber*²³ y del hacer sobre el arte pertenezca, en primera instancia y con notable prioridad, a los artistas que constituyen el campo reducido de producción y, en segundo lugar, a los miembros del campo ampliado; es decir, especialistas de las distintas actividades necesarias para el mercado de la producción de bienes simbólicos —la difusión, reproducción, divulgación, conservación y consumo de los productos realizados en ese campo reducido. El gran público, el cual ajeno al campo ampliado y con sus distintos grados de formación y capacidad para apreciar el arte y experimentar estéticamente la vida, así como con capacidades económicas variadas para adquirir dichos bienes simbólicos como mercancías, ejerce una presión muy reducida sobre el saber del campo de arte y, por lo tanto, sus miembros se vuelven consumidores cuasi pasivos en su propia búsqueda consciente o inconsciente de reconocimiento y distinción.

La idea del *arte por el arte* se hace presente como un dispositivo²⁴ mucho más complejo que la simple afirmación de decir que la única función social del arte es producir arte como manifestación pura de la Libertad. Como

²³ “Cuando empleo la palabra «saber» [dice Foucault] lo hago para distinguirla del término «conocimiento». «Saber» es el proceso mediante el cual el sujeto es modificado por lo que conoce o, más bien, en el transcurso del trabajo que realiza para conocer. Es lo que permite modificar al sujeto y construir el objeto. «Conocimiento» es, en cambio, el proceso que posibilita que se multipliquen los objetos cognoscibles, que se desarrolle su inteligibilidad, que [se] comprenda su racionalidad, manteniendo siempre fijo al sujeto que indaga.” Duccio Trombadori, *Conversaciones Con Foucault.*, traducido por Carlos R. Molinari Maratto, 1era. ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 2010), 75.

²⁴ Por dispositivo habría que entender un complejo entramado de discursos y prácticas que se entrelazan y constituyen cierta regularidad, cierta organicidad y cierta finalidad, delimitando las posibilidades del acontecer social. La familia, la escuela, la religión, la prisión, la medicina, la ciencia, la heterosexualidad son ejemplos de dispositivos. En todos ellos se implican formas discursivas y formas descriptivas del saber que se disponen en relaciones de fuerza concretas, deviniendo formas moduladas del ejercicio de poder: focos de poder. En ese sentido, la concepción de *arte por el arte* como categoría genérica de un acontecer artístico formalizante, en el cual se correlacionan muchos más fenómenos discursivos y no discursivos que el puro artefacto reconocido como *obra*, es pensado aquí como dispositivo. Para mayor referencia checar: Gilles Deleuze, “¿Qué Es Un Dispositivo?,” en *Michel Foucault, Filósofo* (Barcelona: Gedisa, 1990).

se ha intentado mostrar, el entramado discursivo del *arte por el arte* que, por un lado limita cualquier exigencia de campos exógenos al arte mismo en la conformación de las reglas internas de producción y comprensión de lo artístico y estético; y, por el otro, también ayuda a reproducir y reafirmar una idea muy propia de la sociedad de libre mercado: que los seres humanos poseemos ontológicamente o metafísicamente capacidades desiguales, diferencias que justifican el estatus social alcanzado en la libre lucha por el ascenso social, en el cual la sobrevivencia dependerá de la mejor adaptación al medio económico —la base de todo medio social.

Al interior del campo del arte, desde el siglo XIX, si bien se ha defendido y potenciado la idea del *arte por el arte*, también han existido visiones y prácticas artísticas que, influenciadas por discursos de índole históricos y materiales como el marxismo, han pugnado y resistido al interior del mismo campo por retornar y exigir una función social al arte, intentando reducir el umbral²⁵ que separa el campo político del artístico. En ese sentido, un arte político será aquel que presuponga que esa capacidad de trabajo lúdico y creativo tiene una función mucho más importante en lo social que la producción de estatus y distinción, misma que implica trascender el plano de lo meramente estético para buscar impactar en el plano político y cultural: en la superestructura²⁶.

²⁵ Winfried Menninghaus, *Saber De Los Umbrales: Walter Benjamin Y El Pasaje Del Mito*, traducido por Mariela Vargas y Martín Simesen de Bielke, 1era. ed. (Buenos Aires: Biblos, 2013).

²⁶ El hecho de que mi explicación se centre en la existencia de proyectos artísticos que enfrentaron la concepción del *arte por el arte* planteando la necesidad de asegurar y explicitar una función social de la producción artística vinculándose con pensamientos de izquierda, puede producir la idea de que todo arte político tiene necesaria filiación al pensamiento de las izquierdas críticas y eso no es así. El Futurismo, por ejemplo, pugnó por una función social del arte y lejos estaba dicha vanguardia y sus propuestas de los postulados básicos de un pensamiento crítico. Lo mismo vale para la estética Nazi, la cual sólo pudo ser posible si se comprende el uso político que el arte, y su capacidad de afectar sensiblemente, adquirió en los procesos de control y disciplinamiento propagandísticos en aquella sociedad autoritaria. Éric Michaud, *La Estética Nazi. Un Arte De La Eternidad*, traducido por Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012).

En ese sentido, todo discurso crítico de izquierda sobre el arte asume que éste, al ser la más loable manifestación humana de la Libertad, debe cumplir un papel ético y político determinante en las transformaciones culturales de la superestructura. Sin embargo, dependiendo de la tendencia filosófica específica, los planteamientos críticos sobre la función social del arte han tenido que lidiar con la categoría de genio, incluso antes de resolver si puede existir un programa predefinido sobre qué es un arte social y cuál debe ser su función particular en una sociedad específica.

Por un lado, si el genio es históricamente una capacidad escasa en el ser humano, entonces el artista que lo posea reafirma su estatus y distinción como ser especial. La extrañeza de ese sujeto capacitado para manifestar libremente la relación entre imaginación y entendimiento²⁷, lo obligará a un posicionamiento ético y a una definición política específica: o trabaja para las élites económicas y políticas, otorgando, por medio de su producción, distinción cultural para sí mismo y para aquellos que pueden consumirla; o asume éticamente que su condición de diferencia lo obliga a actuar posicionándose como vanguardia de la transformación estética y cultural. Como puede verse, el segundo caso reivindica la idea de vanguardia en su sentido político, pues plantea una obligación ética a aquellos individuos que no realizan trabajo manual, sino que se especializan en el trabajo intelectual y artístico y, por tanto, estarían exigidos a velar por el pueblo, aluzando el camino de la revolución. Toda idea de vanguardia política o artística resignifica el uso militar de la palabra: los que van al frente abriendo brecha y marcando el camino.

Por otro lado, para la relación entre el genio y la revolución también se han ofrecido interpretaciones más radicales como las expresadas por Walter Benjamin en su famoso texto: *La obra de arte en la época de la*

²⁷ “Así pues, la imaginación y el entendimiento son las capacidades del ánimo cuya unificación (bajo ciertas relaciones) constituye al *genio*. [...] en el propósito estético, la imaginación, por encima de esta concordancia con los conceptos, es libre para proporcionar al entendimiento abundante materia no desarrollada [...]” Kant, *Crítica Del Discernimiento*, B 198.

reproductividad técnica.²⁸ Para este autor, el problema se encuentra no en la condición ética del artista, sino en la necesaria desarticulación de cualquier idea decimonónica que ratifique esa diferencia originaria que garantiza la distinción social, tanto en la sociedad de mercado, como en la lucha por una sociedad sin clases. El genio reafirma el derecho ontológico o metafísico a la dirigencia sustentado en la diferencia, tanto en el modelo del *arte por el arte*, como en el modelo de vanguardia revolucionaria. Es decir, se reafirma a la *intelligentsia* como producto de una fuerza que trasciende las condiciones y las determinaciones sociales. Mientras el trabajo intelectual sea exclusivo del genio, sin importar que se use para la revolución política, dicho trabajo y sus productos reafirmarán el valor de culto a la univocidad auriática que equipara la experiencia estética con la experiencia religiosa y al artista con un elegido, lo que hace de dicha experiencia sensible una experiencia de iniciados a la que se accede únicamente por vía del ritual de culto burgués al arte.

Para Benjamin, la posibilidad de una función social del arte estaría vinculada al valor de exhibición inaugurado por las nuevas técnicas productivas y experimentado en proyectos de vanguardia como el dadaísmo, que en su afán herético ponen en duda ideas tradicionales tales como aura o genio, ayudando a una democratización de la potencia creativa y de la experiencia estética, al tiempo que imposibilitan que los “[...] conceptos heredados —como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”— cuyo empleo acrítico [...] lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista”²⁹, puedan ser usados para afirmar la destrucción y el aniquilamiento como goce estético.

Como bien diagnosticó en su momento la Escuela de Frankfurt³⁰, el fascismo no es un modelo social diferente al capitalismo, más bien es su más

²⁸ Walter Benjamin, *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*, traducido por Andrés E. Weikert, 1era. ed. (México: ITACA, 2003).

²⁹ Ibid., 38.

³⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica De La Ilustración. Fragmentos Filosóficos*, traducido por Juan José Sánchez, 8va. ed. (Madrid: Editorial Trotta, 2006).

alto grado de perfeccionamiento. En esto que sería un paso superior del capitalismo, la sociedad en su conjunto suspende la lucha de clases, no la elimina, y se organiza en un sistema corporativo y orgánico en el que cada individuo debe asumir su destino y adecuado lugar en el entramado social. El sacrificio de los deseos, anhelos y aspiraciones personales se constituye en la condición necesaria para el apropiado crecimiento y desarrollo del cuerpo social en su totalidad. Asumir el propio lugar que por destino manifiesto se nos ha asignado, es suponer que los individuos somos diferentes en capacidades, no por las condiciones socioeconómicas en las que nos hemos formado y desarrollado, sino por condiciones metafísicas u ontológicas, como el genio entre otras, con las que hemos sido beneficiados por naturaleza. En las sociedades fascistas, en las que se aspira a un control y a un encausamiento total de las fuerzas productivas para asegurar el pleno desarrollo de la Nación y la reproducción y protección de las élites políticas, económicas y culturales, cualquier disidencia al orden de normalidad es considerado un peligro y una afrenta a la organicidad total de la sociedad. Por tanto, dicha disidencia debe ser combatida y exterminada al modo de cualquier enfermedad que ataca y debilita al cuerpo.

Es por esto que para Benjamin³¹, e incluso para otros discursos filosóficos con preocupaciones cercanas³², es de suma importancia democratizar la experiencia creativa y estética. Para este pensamiento, la única vía real para alcanzar una sociedad sin clases en la que el trabajo pueda desenajenarse, sería trastocando el régimen de verdad en el que se inscribe el genio como nota natural distintiva de lo más humano y reconociendo que la capacidad creativa y estética es un atributo de toda la humanidad que no le pertenece privilegiadamente a unos cuantos. Asimismo, esa capacidad productiva debe poderse poner al servicio de la emancipación

³¹ Walter Benjamin, *El Autor Como Productor*, traducido por Bolívar Echeverría, 1 era. ed. (México: ITACA, 2004).

³² Roland Barthes, "La Muerte Del Autor," en *El Susurro Del Lenguaje. Más Allá De La Palabra Y La Escritura* (Barcelona: Paidós, 1994).

sin presuponer que cierto sector social, moralmente comprometido con la revolución y la transformación de la existencia, posea por naturaleza una condición favorecida de liderazgo y emancipación.

Lo que se intenta apuntar hasta el momento es la existencia de un intersticio problemático consolidado en el siglo XIX y que refiere a la relación entre la práctica política y la artística, mediada por la idea de libertad. La práctica artística como hoy la conocemos, en la cual la obra es producto manifiesto de la Libertad, es decir, del espíritu humano, y el artista el representante por excelencia de los atributos más excelsos humanidad, esa idea surge con el advenimiento del capitalismo. Antes de la modernidad y de la sociedades de libre mercado, el arte, o lo que hoy puede equipararse con la idea moderna de arte, cumplía una función social diametralmente distinta. Manifestaciones como la arquitectura, la danza, la música, las plásticas o el teatro, cumplirán una función ritual, religiosa, política y estética muy diversa según el lugar y el tiempo³³.

El arribo de la sociedad mercantilista, propiciará una distinción entre órdenes sociales —político, económico, religioso y cultural— y, por tanto, entre las funciones de sus productos. El ámbito religioso, el político, el económico y el artístico cultural tenderán a dislocarse y a distinguirse jerárquicamente. Los ámbitos político y económico se consolidarán en los entramados que organicen la vida material y cotidiana. Lo que en Marx se llama estructura social y se reserva para el análisis de la economía política. Por su parte, la religión y las prácticas artísticas y culturales se consolidarán y dominarán el territorio de lo espiritual, de lo extramundano, de aquel entramado que afecta y ayuda a mantener el orden estructural y material de la existencia capitalista; es decir, de aquello que supuestamente está más allá de lo material y se manifiesta de forma misteriosa e inexplicable como efecto de una fuerza trascendente y metafísica. Para ese ámbito superestructural el marxismo reserva el análisis ideológico.

³³ John Dewey, *El Arte Como Experiencia*, traducido por Jordi Claramonte, 1era. ed., Paidós Estética (Barcelona: Paidós, 2008).

Como puede verse, el pensamiento romántico de finales del siglo XIX, tanto en Marx como en otros intelectuales de la época, consolida una visión de mundo de tipo platónico cristiano que reproduce, hasta la fecha, en el plano de lo social la distinción entre cuerpo y alma; entre lo mundano y lo espiritual. La cultura y sobre todo el arte serán manifestaciones de ese plano extraterrenal y su producción exclusiva conformará, más que meros bienes de uso, experiencias espirituales y estéticas, síntesis manifiesta de la potencia creadora y transformadora de la existencia. La obra artística entonces adquirirá un valor de cambio no por su uso, sino por la experiencia estética que propicie, experiencia que sólo puede ser consumida por aquellos que han adquirido un saber hacer que los legitima y los distingue socialmente, por más que dicha adquisición sea reconocida como un don natural innato.

Como ya se había indicado, los efectos de esa distinción, como uno de los mecanismos estratégicos de mantenimiento del *estatus quo*, será puesto en cuestión por artistas e intelectuales comprometidos con una función social para el arte. Entre los proyectos de vanguardia artística que surgen hacia finales del XIX y principios del XX, el más interesante en mi perspectiva fue Dadá. A diferencia de otras propuestas que buscan entablar una ruptura directa con lo que consideraban la concepción anquilosada y estabilizada de lo artístico de su época, misma que solía coincidir con el gusto neoclásico que enarbolará cierto sector hegemónico burgués, Dadá no pretende autopoicionarse como representante legítimo de un devenir social. Dadá no presumía ni asumía su condición de vanguardia, más bien experimentaba desde las aporías³⁴ y desde el absurdo de la existencia

³⁴ En el conocido texto *Autoridad y familia*, Horkheimer plantea con mucha claridad que la cultura burguesa y sus manifestaciones como el arte, surgida del proyecto liberal ilustrado del siglo XVIII, se encuentran atravesadas por una contradicción constitutiva: una tensión irresoluble entre la libertad creadora y autodeterminante de la razón humana y su irracional sumisión instrumental a las fuerzas exógenas del mercado capitalista. Max Horkheimer, *Teoría Crítica*, traducido por Edgardo Albizu y Carlos Luis, 4ta. reimpresión 1era. ed., Biblioteca De Filosofía (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008).

buscando y potenciando que la experiencia estética reuniera arte y vida cotidiana en un mismo plano de significación. Dadá apostaba por un antiarte; forma creativa que eliminará la escisión y fragmentación del mundo entre los aspectos materiales y los espirituales de la existencia, y esa apuesta los llevaba a cuestionar no sólo el modelo de gusto burgués, sino a cuestionar también la comprensión decimonónica de lo artístico y a reflexionar sobre el plano político que se encuentra siempre implicado en toda experiencia estética.

Cierto es que el realismo social de finales del XIX también cuestionó la función social y política del arte; sin embargo, este cuestionamiento apuntaba principalmente hacia la posición moral del artista y del intelectual que, pudiendo ver la realidad de forma más clara e informada, no disponía su trabajo para la concientización social. Por el contrario, Dadá no pretendía ser guía de nada ni de nadie. Dadá ponía en duda el propio modelo espiritual y trascendente del arte que, sobre las concepciones decimonónicas, aseguraba un control hegemónico de la experiencia estética y de la potencia artística.

El cuestionamiento de lo artístico y de su relación con lo político trabajado por las vanguardias históricas y principalmente por Dadá, así como por pensamientos de la izquierda crítica tomarán rutas diversas y dejarán un legado problemático no resuelto. Al día de hoy, la relación entre arte y política sigue siendo una llaga abierta donde la discusión sobre la función social del arte se sigue dando en los territorios de la lucha entre la concepción del *arte por el arte* y la concepción moral de la función concientizadora. Sin embargo, pareciera que el cuestionamiento que se pone en juego y que sintetiza el proyecto de antiarte e incluso de antivanguardia de Dadá se actualizará, por lo menos en el campo artístico y cultural latinoamericano, a partir de la experiencia que suscitó la Revolución cubana en 1959. Interesa destacar que Dadá funciona aquí, en este trabajo, como un síntoma social, y no como un paradigma histórico; es decir, lo que se intenta perseguir en esta investigación es el cuestionamiento mismo sobre la

relación entre arte y política propuesto por Dadá, y no cómo se actualiza el dadaísmo en Latinoamérica.

Lo verdaderamente interesante es que los cuestionamientos no resueltos sobre la relación entre arte y política que la historia del arte atribuye a las vanguardias históricas europeas encuentra nuevas rutas problemáticas en nuestro subcontinente. Insisto, lo que interesa es la problematización y el modo en que encuentra cauces concretos en los campos artísticos y culturales latinoamericanos. Por obvias razones, estudiar dichos cauces y sus complejidades implicó centrar el análisis y la mirada sobre un territorio específico. La elección que se ha realizado sobre Argentina tiene que ver con la propia historia personal —ser hijo del exilio argentino de los años setenta ha tenido un peso decisivo en la selección del objeto de estudio—, pero también con la curiosidad que suscitó en mí descubrir con beneplácito que la problemática entre arte y política dejó en ese campo cultural, no sólo acciones y manifestaciones artísticas concretas, sino también profundas reflexiones teóricas —material discursivo— sobre la antedicha tensión entre ambos campos productivos.

Me parece también importante indicar que en este trabajo se centra la mirada sobre la producción estética que se realizó en el subcampo cultural argentino de las artes plásticas y visuales en la segunda mitad del siglo XX. No fue posible, por limitaciones de tiempo y capacidad, realizar un análisis que incluyera a las artes escénicas, musicales, literarias u otras. De hecho, como se explicará más adelante, la investigación apuesta por concentrar la mirada únicamente sobre tres acontecimientos, en los cuales se usó el saber artístico con intenciones políticas para promover una reconstrucción del tejido social diezmado por distintas y coyunturales políticas de Estado; acontecimientos en los que se utilizó el recurso estético de apelación a los sentidos para provocar la emergencia de espacios de posibilidad para la crítica, sin que con eso dichos espacios críticos estuvieran libre de riesgos en el ejercicio artístico de decir y hacer ver un decir franco y resistente.

1.2. Planteamiento teórico metodológico

Reflexionar sobre la compleja relación entre arte y política en el contexto argentino de la segunda mitad del siglo XX, implica retornar a las preguntas desarrolladas por las vanguardias históricas a finales del XIX y principios del XX, las cuales según Peter Bürger³⁵, fracasaron en su intento de conjugar arte y vida cotidiana. Para este mismo autor, la producción experimental que prosiguió años después, denominada postvanguardia e inscrita en la segunda mitad del siglo XX, se caracteriza por el dislocamiento y el abandono tácito del plano político social propio de la vanguardia histórica y por un paulatino retorno a la defensa de la autonomía del arte y de la experimentación formal bajo el principio de *arte por el arte* constituido en el siglo XIX.

Si bien esa lectura ha sido cuestionada por autores como Hall Foster³⁶ o Andreas Huyssen³⁷, es evidente que dichas críticas ponen también el acento sobre las producciones artísticas vinculadas a los centros y a las metrópolis hegemónicas. En ese sentido, cobra gran significatividad repasar sobre la impronta de la relación entre arte y política en un país latinoamericano, cuya historia social es de suyo compleja. El devenir histórico del campo artístico argentino en la segunda mitad del siglo XX ofrece variados ejemplos de artistas y grupos que se han preocupado y se han preguntado, por medio de acciones estéticas, artísticas y teóricas concretas, por la correlación entre arte y política; entre arte y vida cotidiana; entre arte y revolución; entre arte y redención; entre arte y la posibilidad de transformación de la realidad.

³⁵ Peter Bürger, *Teoría De La Vanguardia*, traducido por Tomás Bartoletti, 1er. ed., vol. 11, Mitma (Buenos Aires: Las Carenta, 2010).

³⁶ Hal Foster, *El Retorno De Lo Real. La Vanguardia a Finales Del Siglo*, ed. Anna Maria Guasch, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, vol. 8, Arte Contemporáneo (Madrid: Akal, 2001; repr., 1999).

³⁷ Andreas Huyssen, *Después De La Gran División*, traducido por Pablo Gianera, 2da ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006).

Preguntas que en muchos casos permiten observar cómo diagnosticaron el tenso, e incluso aporético, vínculo entre el arte y el mercado; el arte y la alta cultura; el arte y la reproducción del *statu quo* por las élites culturales. Preguntas que en su momento intentaron ser la base para una *acción artística directa* que ofreciera otras posibilidades políticas y culturales, y que al mismo tiempo no pudiera ser reappropriada por el mercado y la institución artística como mercancía estética.

Por tanto, más que pasar revista a múltiples artistas y a grupos diversos, así como a sus producciones prácticas y teóricas, en las próximas páginas se enfocará la mirada sobre tres acontecimientos artísticos-políticos disruptivos específicos que, en los últimos años han cobrado gran importancia para el campo cultural y académico argentino. Tanto la producción experimental del llamado grupo de Vanguardia argentina que en el crepúsculo de los años sesenta se asocia con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA), la sindical peronista más combativa del momento, y termina negando al arte mismo en su afán de radicalización política; así como la escenificación visual que acompañará la lucha incansable por el reconocimiento de los 30 mil desaparecidos que llevan acabo la Asociación de Madres de Plaza de Mayo y que encuentra su síntesis principal en los Siluetazos realizados durante la transición democrática a partir del año 83; o así también, las provocaciones creativas sobre el campo político que implementa la agrupación H.I.J.O.S.³⁸ para producir, por medio de los escraches, una justicia alternativa que trastocara de raíz el estado de impunidad con el que gozaban torturadores y genocidas hacia finales del siglo XX y principios del XXI en la Argentina “democrática”;

³⁸ La asociación Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) es una asociación de derechos humanos surgida a finales de los años noventa en Argentina y que se organiza en unidades regionales con plena autonomía de gestión y de acción. El principal objetivo de H.I.J.O.S., desde 1996 que se funda a la fecha, ha sido la visualización de la impunidad, el trabajo constante para lograr juzgar a los culpables de crímenes cometidos durante la última dictadura y la búsqueda de aproximadamente 500 bebés recién nacidos secuestrados en aquellos años, a los que se les reconoce como hermanos de una misma historia.

acontecimientos todos estos que, por sus propias características y diferencias, pueden ser comprendidos como actos paradigmáticos y pragmáticos de sentido; acontecimientos en los cuales es susceptible reconocer la *acción* como el trabajo de síntesis de las concepciones individuales o de grupo sobre el saber y hacer del arte y la política, en función de las condiciones de emergencia de la experiencia posible. Como bien plantea Ángel Manuel Faerna, "... *estar en posesión de una teoría* —de un sistema de conceptos con los que [sea posible] atrapar cognitivamente la realidad— *es estar en posesión de una práctica* —de una conexión de acciones potenciales [...], conexión inteligente y, por tanto, mediada simbólicamente— *con respecto al campo de experiencia que la teoría cubre.*"³⁹

Por tanto, lo importante no es intentar explicar cuáles fueron los fines ni cuál era el significado o sentido de aquellas prácticas artístico-política vinculadas a estos tres casos, sino reconocer en esos acontecimientos muy específicos la posibilidad de recorrer el complejo entramado discursivo y no discursivo⁴⁰ de lo artístico y lo político que toma forma en la emergencia práctica que el discurso históricamente situado posibilita. Hay que recordar que teoría y práctica no son ámbitos incididos de la experiencia humana, sino que conforman, junto con el plano de lo sensible, las condiciones de la acción como experiencia posible.⁴¹

En el proyecto denominado *Historia crítica del pensamiento*, Michel Foucault⁴² propone la realización de un estudio, no sobre la historia de las mentalidades y los comportamientos como podría ser el caso de la *Escuela de los Annales*, sino sobre las condiciones de posibilidad del pensar y del

³⁹ Ángel Manuel Faerna, *Introducción a La Teoría Praxmatista Del Conocimiento*, 1era. ed. (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996), 18.

⁴⁰ Foucault, *La Arqueología Del Saber*.

⁴¹ Dewey.

⁴² Michel Foucault, *Estética, Ética Y Hermenéutica*, traducido por Ángel Gabilondo, vol. III, Obras Completas (Barcelona: Paidós, 1999).

hacer en una época determinada. Como puede verse, el acercamiento es filosófico antes que histórico. Para este autor, el trabajo histórico desde una mirada filosófica debe elevarse a las condiciones por las cuales ha sido posible, en una época dada o periodo de tiempo determinado, el agenciamiento de lo visible y lo enunciable que constituye todo dispositivo⁴³. Entonces, estudiar el dispositivo artístico implica, desde la perspectiva arqueológica⁴⁴, dar cuenta de las condiciones de posibilidad que en cierto estrato o formación histórica constituyeron los modos de hacer ver y hacer hablar lo artístico.

En el presente trabajo se indaga sobre el acontecer del arte desde una perspectiva que permita ubicar lo artístico más allá de la materialización objetivada de aquello que puede ser reconocido como *obra* de arte. Este desplazamiento del artefacto hacia el ámbito de lo social, político y económico tiene el claro objetivo de ubicar y reconocer lo artístico como un complejo entramado de fuerzas, no exento de tensiones, que puede ser comprendido bajo la categoría foucaultiana de *dispositivo*. Todo dispositivo es el agenciamiento de lo visible y lo enunciable y, por lo tanto, dispone la regularización reproductiva —institucional— de las relaciones de fuerza implicadas entre las singularidades regularizadas. El dispositivo artístico contribuye de diferentes maneras en los procesos de subjetivación⁴⁵ estética: produciendo e incorporando, normando y sancionando en relación a lo que es susceptible de ser concebido y vivenciado como estético; en este punto, se hace patente que los mecanismos de naturalización que históricamente se

⁴³ Gilles Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*, traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente, 1era ed. (Buenos Aires: Cactus, 2013), 33.

⁴⁴ El método arqueológico en Michel Foucault implica dar cuenta de las condiciones del saber de una época histórica. Para este autor, el saber se sedimenta y estratifica en el devenir histórico, por eso todo historiador del pensamiento realiza un trabajo análogo al del arqueólogo.

⁴⁵ “La cuestión es determinar lo que debe ser el sujeto, a qué condición está sometido, qué estatuto debe tener, qué posición ha de ocupar en lo real o en lo imaginario, para llegar a ser sujeto legítimo de tal o cual conocimiento; en pocas palabras, se trata de determinar su modo de «subjetivación» [...]” Foucault, *Estética, Ética Y Hermenéutica*, III, 364.

han hecho presentes en dicho dispositivo, han postulado y jerarquizado un orden en el que se establece que la objetivación artística es la vía privilegiada para el acontecer de la experiencia estética, produciéndose así la idea de que la vida para ser vivenciada de manera estética debe conformarse según la normalización objetivada históricamente en el arte.

Por tanto, lo que se intenta poner en juego en esta investigación es la problematización que suscita la relación entre arte y política. Relación que a lo largo de la modernidad ha encontrado diferentes modos de actualización, pero que hacia finales del siglo XIX y principios del XX devendrá en una intensa pugna por el estatuto de lo artístico como potencia transformadora de lo social, problematizándose, por un lado, la idea del *arte por el arte* y las categorías como *autor*, *obra*, *genialidad*, *originalidad*, *trascendencia*, etc., que fundamentan esta concepción artística; y por el otro, problematizándose también la relación que guarda la producción creativa con la institución del arte y la mercantilización de la primera. Disputa que, como he intentado apuntar anteriormente, da origen a las preguntas dadaístas por la búsqueda de relacionar arte y vida cotidiana en un mismo plano de existencia. Relación que constituye en sí misma un acto político.

Hacer un estudio arqueológico del devenir histórico del dispositivo artístico-político implica reconocer que la arqueología es la disciplina de los archivos⁴⁶ y que todo archivo es la recopilación audiovisual de una época, de una formación histórica. Para Foucault, el archivo como recopilación audiovisual inmensurable integra las condiciones del hablar y el hacer ver en

⁴⁶ Cuando Foucault piensa en *el archivo*, piensa en una imagen metafórica. Todo el saber de una época se organiza y resguarda en diferentes archivos. Cada archivo corresponde a una institución específica que requiere organizar y resguardar la información que le parece prioritaria y que le otorga sentido a sus propias prácticas según principios inmanentes a la institución misma. Investigar sobre el saber de una época en torno a alguna problemática, implica realizar un *corpus* de documentos que, resguardados en uno o varios archivos, sean recopilados por el investigador según la problematización investigada. Senembargo, *el archivo* como imagen metafórica es usada para pensar la reunión imposible de todo ese material humano reunido en diferentes archivos físicos. Es por eso que el saber de una formación histórica está contenido en *el archivo*.

un espacio tiempo determinado. Las condiciones que persigue la arqueología, *el saber* de una época, son siempre condiciones dinámicas e históricas; son condiciones que funcionan como si fueran *a priori* de cierta formación. Por tanto, estas condiciones dinámicas habrán de ser pensadas como *a priori históricos* que determinan el modo de los agenciamientos prácticos del saber en un periodo temporal o estrato determinado.

El saber es un agenciamiento práctico, un «dispositivo» de enunciados y visualidades. Nada hay, pues, bajo el saber [...] Lo que equivale a decir que el saber sólo existe en función de «umbrales» muy variados, que señalan otras tantas láminas, separaciones y orientaciones en el estrato considerado [...] el saber es la unidad de estrato que se distribuye en los diferentes umbrales, mientras que el estrato sólo existe como acumulación de esos umbrales bajo diversas orientaciones y la ciencia sólo es una de ellas.⁴⁷

Hay que entender que una formación histórica y su periodicidad —su historicidad— están directamente determinada por la regularidad que pueda ser reconocida en la investigación y conformada, por medio del archivo, entre las condiciones de lo enunciable y lo visible en un periodo concreto. Entonces, reconocer por medio del archivo las regularidades y las discontinuidades de dichas condiciones, permite dar cuenta de estratos arqueológicos diferenciables: formaciones históricas distintas.

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas las cosas

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, traducido por José Vázquez Pérez, 1 era. ed. (Barcelona: Paidós, 1987), 79.

dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa [...] sino que se agrupen en figuras distintas [...] se mantengan o se esfumen según regularidades específicas.⁴⁸

Una época o formación histórica se define por su saber, y todo saber es el modo en que lo visible y lo enunciable establecen relaciones⁴⁹ específicas por medio de los agenciamientos diversos que constituyen dispositivos. El saber en cada formación histórica, sólo conocible por medio de su archivo, hace ver lo que es susceptible de ser visto y hace hablar en los límites de lo decible.

Al seguir la lectura que hace Miguel Morey⁵⁰ sobre la noción de archivo en Foucault, se establece que el archivo surge como posibilidad ante la ruina de la biblioteca. Si en antaño la biblioteca se erigía como el espacio en el que se guardaba ordenadamente el saber que conformaba la tradición; es decir, el saber que ofrece sentido, verdad y legitimidad a nuestro presente y a nuestra historia de progresos, el archivo acontece como síntoma, e incluso como causa, de la constatación del fin del historicismo y de su pretensión acumulativa y de neutralidad positivista.

La organización del conocimiento bajo el principio bibliotecario aseguraba, por un lado, la idea que el *Cogito* era el principio fundante del pensamiento; y, por otro, suponía una historia progresista del saber, en la

⁴⁸ Michel Foucault, *La Arqueología Del Saber*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, 18va ed. (México: Siglo XXI editores, 1997), 219 y 220.

⁴⁹ Según Deleuze, la relación entre el ver y el hablar es una relación problemática, toda vez que dichas formas —lo visible y lo enunciable— son de naturaleza distinta y, por lo tanto, heterogéneas. En su curso sobre Foucault, plantea que estas dos formas, al ser heterogéneas, no pueden conformarse una en la otra: lo que se ve y lo que se dice son formas del saber diametralmente distintas en las que no cabe la posibilidad de ningún tipo de isomorfismo. Esta heterogeneidad implica una *no-relación*, toda vez que ambas formas se requieren y se presuponen para conformar el *saber* de una época; senembargo, la no-relación es sólo posible por medio de un tercero que les es común a ambas formas y que en sí mismo es informal y, por tanto, produce una suerte de relación entre lo visible y lo enunciable: este tercero es el *poder*. Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*.

⁵⁰ Miguel Morey, *Escritos Sobre Foucault*, 1era. ed. (México: Sexto Piso, 2014).

cual el pasado y sus modos de comprender y experimentar lo real eran reconocidos siempre como formas inferiores e erróneas de una verdad sólo alcanzable en el presente. El gesto del archivista no pretende la evaluación del saber pasado para reafirmar y legitimar nuestra superioridad, sobre todo porque al archivista le interesa el modo en que se experimentó lo real en otra formación histórica, no si se experimentó correctamente. Para él es claro que lo importante del saber de una época no se determina en función de quién lo dijo, principio bibliotecológico básico: el autor; ni tampoco presupone la existencia de una realidad en sí misma que pueda ser utilizada como principio referencial de organización del saber y de sus errores representativos. Para el archivista sólo importa lo que es susceptible de haber sido dicho y de haber sido visto. El saber de un época está siempre resguardado en el archivo audiovisual, mismo que presupone una organización de sentido, la cual depende de la formación histórica particular, del régimen del saber en cuestión; es decir, dicho orden de sentido perseguido por el archivista que realiza un análisis arqueológico del saber, es un orden inmanente al propio archivo.

En el proyecto foucaulteano, el saber está siempre asociado a otra categoría muy importante: el poder. Para Foucault, saber y poder constituyen un entramado indisoluble por medio del cual acontece el devenir social. Cuando se habla de poder en este pensamiento, se hace referencia siempre a la relación diferencial que establecen dos polos o fuerzas opuestas. El poder nunca es una materialidad o una entidad susceptible de forma que pueda ser poseída. El poder es siempre una relación y el esquema básico de las sociedades disciplinarias⁵¹ implica un ejercicio por medio del cual una

⁵¹ Cada sociedad puede ser analizada por vía de comprender las condiciones básicas en que se relacionan las fuerzas singulares en el entramado social, es decir, cómo se presenta el diagrama básico de las relaciones de poder en cada ámbito histórico social. Para Foucault, las sociedades de Soberanía, aquellas en las que una potencia estaba posibilitada para decidir sobre la muerte de otras, asegurando la sustracción de la fuerza en todo sentido, dan paso en los albores del siglo XVIII, a las sociedades disciplinarias, aquellas que surgidas del capitalismo tienen por esquema básico potenciar las fuerzas productivas y disminuir las fuerzas políticas,

potencia busca controlar las acciones presentes o futuras de otra potencia. En este tipo de sociedades, todo ejercicio de poder es la producción de condiciones estratégicas para que una instancia individual o colectiva pueda, por medios muy diversos y no necesariamente coercitivos, conducir y controlar la acción actual o potencial de otra instancia individual o colectiva.

En sí mismo, el ejercicio de poder no es una violencia a veces oculta; tampoco es un consenso que, implícitamente, se prorroga. Es un conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad [biopolítica] o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes [anatomopolítica]: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones.⁵²

Por tanto, hablar de poder en las sociedades disciplinarias implica siempre hablar de una acción o serie de acciones que tienen como finalidad general conducir las acciones, más allá de los fines y de los medios. Toda fuerza, al entablar relación con otra fuerza constituye una diferencia o desbalance, por medio de la cual alguna de ellas produce un *afecto*⁵³ sobre la otra. Sin

por medio de conducir y controlar la acción de los cuerpos individuales y colectivos, así como de administrar probabilísticamente la vida y la existencia de la reunión masificada de esos sujetos disciplinados: la población. El problema ha dejado de ser la sustracción de la fuerza y la decisión sobre la muerte del súbdito. En la sociedades disciplinarias lo importante es potenciar la fuerza y administrar la vida. Michel Foucault, *Vigilar Y Castigar. Nacimiento De La Prisión.*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, 23va ed. (México: Siglo XXI editores, 1995).

⁵² "El Sujeto Y El Poder," *Revista Mexicana de Sociología*, jul.-sep. 1988, 15.

⁵³ Afecto y afección son dos conceptos que Deleuze retoma de Spinoza. Por afecto hay que entender una variación de la potencia de actuar de un cuerpo producida por el encuentro relacional y azaroso con otro cuerpo que lo afecta. Es el paso o pasaje de un estado de cosa a otro. Mientras que afección se comprende como la instantánea imagen de cosa que se produce cuando mi cuerpo entra en acción

diferencia no hay afección, pero la diferencia no se encuentra predeterminada al encuentro de las dos fuerzas, más bien se suscita de manera inmanente en dicho encuentro. Las relaciones de fuerza siempre son multidimensionales y multidireccionales; es decir, la diferencia necesaria para el acontecer de toda afección depende de la relación misma y de las condiciones históricas de su emergencia. Ejercer el poder implica disponer las condiciones estratégicas necesarias para constituir una diferencia afectiva de disminución de la potencia de actuar que permita conducir la acción de los otros según fines y objetivos históricos e institucionalmente determinados. La relación de poder sobre alguien requiere forzosamente de un entramado histórico que permita la formalización y actualización de la relación de fuerzas en una relación entre instancias históricas, es decir, requiere de un saber que permita el agenciamiento. Nunca hay ejercicio del poder fuera de una formación histórica, fuera del saber de una época, pues es ese saber lo que permite dar una forma histórica y brindar un emplazamiento a las instancias implicadas, al tiempo que posibilita reconocer los fines perseguidos. Conducir la conducta entraña necesariamente el reconocimiento de quién, el para qué, por medio de qué y sobre quién se

relacional con otro cuerpo. Toda acción implica relación entre cuerpos distintos y algunas relaciones provocan la disminución de mi potencia de actuar, mientras que otras aumentan esa potencia. El afecto es siempre un aumento o disminución vivido de la potencia de actuar. Los afectos se dividen en dos clases o tonalidades afectivas: los de tristeza y los de alegría. Los afectos de tristeza disminuyen la potencia de actuar de un cuerpo provocado por la relación con otro cuerpo. Por ejemplo, la temperatura baja del ambiente que se relaciona con mi piel provoca una disminución de mi potencia de actuar. Entre más baja esté la temperatura de las partículas del ambiente más comprometida mi potencia. El afecto siempre está envuelto por una afección; es decir, por la imagen de cosa que me causa tristeza o alegría dependiendo del tipo de relación que se establezca entre los cuerpos: de disminución o de aumento de la potencia de actuar. El ambiente frío me afecta de tristeza en tanto que trastoca negativamente la relación entre los cuerpos; dicho frío no se compone con mis relaciones corporales por tanto las disminuye. El afecto en este caso sería la disminución de mi potencia de actuar, mientras que la afección sería la imagen de cosa que me afecta de tristeza por la descomposición la relación entre los cuerpos. Gilles Deleuze, *En Medio De Spinoza*, traducido por Equipo Editorial Cactus, 2da. ed. (Buenos Aires: Cactus, 2008). *Spinoza: Filosofía Práctica*, traducido por Antonio Escohotado, 1era reimpresión 1era. ed. (Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006).

ejerce la conducción. Sólo en un entramado discursivo, es decir en un régimen del saber, el ejercicio de poder puede formalizarse y actualizarse plenamente. De lo contrario es mera abstracción de relación de fuerzas: una acción sobre acciones.

Concretamente nunca tengo más que relaciones de fuerzas actualizadas. Lo que me permite distinguir el poder y el saber es una distinción de razón, es decir, por abstracción. Una vez más, lo concreto sólo me presenta mixtos de poder-saber. Esto no impide que pueda distinguir [...] el puro diagrama [del poder] y las formaciones estratificadas [del saber], y decir que las formaciones estratificadas actualizan, integran y diferencian —las tres a la vez— las relaciones de fuerzas que nos presentaba el diagrama.⁵⁴

En el pensamiento foucaulteano, las relaciones de poder no son ni buenas ni malas, más bien son productivas; producen algo. Un profesor educa a un estudiante, es un ejemplo en el cual una instancia individual emplazada cobra formalización y actualización histórica —profesor— y ejerce una acción —educar— sobre las acciones presentes y futuras de otra instancia emplazada —estudiante, la cual, dicho sea de paso, es también otra formalización histórica—, con el fin de que se produzca algo, por ejemplo, ciudadanía. Es claro que para producir ciudadanos, el Estado utiliza muchos más dispositivos además del educativo, pero la educación ha sido desde el siglo XIX uno de los pilares fundamentales para incorporar y conducir la ciudadanía y el nacionalismo en los individuos. Es decir, para subjetivarlos como miembros de determinada comunidad imaginada⁵⁵.

⁵⁴ *El Poder: Curso Sobre Foucault 2*, traducido por Pablo Ariel Ires, 1ra. ed. (Buenos Aires: Catus, 2014), 160.

⁵⁵ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones Sobre El Origen De La Difusión Del Nacionalismo*, traducido por Eduardo L. Suárez, 1ra. ed. (México: FCE, 1993).

Cuando se define el ejercicio del poder como un modo de acción sobre acciones de los otros, cuando se caracterizan éstas acciones por el “gobierno” de los hombres, de los unos por los otros —en el sentido más amplio del término— se incluye un elemento importante: la libertad. El poder se ejerce únicamente sobre “sujetos libres” y sólo en la medida en que son “libres”. Por esto queremos decir sujetos individuales o colectivos, enfrentados con un campo de posibilidades, donde pueden tener lugar diversas conductas, diversas reacciones y diversos comportamientos.⁵⁶

Todo ejercicio de poder presupone a la libertad como condición necesaria, pues aquel o aquellos, sobre los que el poder busca conducir acciones presentes o futuras, deben inscribirse en la relación de fuerzas reconociéndoles su condición de individuos libres; es decir, reconocerles su potencial para resistir contra las pretensiones de dicha conducción.

Como bien apunta Foucault, en la relación entre un amo y un esclavo no existe relación de poder, sino de dominación pura, pues en esta relación no se concibe la posibilidad de que el esclavo se revele o se resista. Si fuera el caso dejaría de ser esclavo, dejaría de ser una relación de esclavitud; entraría en otro régimen de verdad. El individuo subjetivado como esclavo puede resistirse para alcanzar su libertad, sólo a condición de que reconfigure su subjetivación desde otro saber; es decir, sólo a condición de que deje de ser esclavo resistiéndose no sólo al poder, sino también al régimen de verdad que lo constituye e identifica con la forma esclavo. La resistencia se enfrenta al entramado saber/poder que emplaza y actualiza singularidades. Un esclavo que se resiste y lucha, aún cuando no haya alcanzado su libertad jurídica, ha dejado de ser esclavo por el simple hecho de ejercer su voluntad para emplazarse de otro modo, para actualizar y estilizar la relación de fuerzas por medio de otro régimen de verdad.

⁵⁶ Foucault, "El Sujeto Y El Poder," 15.

Sólo cuando media la voluntad de la libertad existe relación de poder. El poder disciplinario no somete, conduce. Cuando se ejerce el poder se dispone una racionalidad que busca minimizar y controlar, de forma estratégica, las posibles resistencias para potenciar las fuerzas productivas, pero es justamente la posibilidad de la resistencia lo que distingue a una relación de poder de una de dominación, aún cuando en ambas pueda usarse la violencia como medio instrumental. Sólo donde hay libertad hay resistencia. Sólo donde hay resistencia posible hay relación de poder.

En el corazón mismo de la relación de poder, y “provocándola” de manera constante, se encuentra la obstinación de la voluntad y la intransitividad de la libertad. Más que hablar de un “antagonismo” esencial, sería preferible hablar de un “agonismo” —de una relación que es al mismo tiempo de incitación recíproca y de lucha; no tanto una relación de oposición frente a frente que paraliza ambos lados, como de provocación permanente.⁵⁷

Es importante apuntar que las relaciones de poder requieren ser actualizadas sobre el entramado de un régimen de verdad; es decir, sobre el saber de una época o formación histórica. Fuera del saber no hay modo de que el poder se instituya. Saber y poder conforman un armazón indisoluble, pues el saber da forma a la relación de fuerzas que se denomina poder. La relación de poder, fuera del régimen discursivo es informe, puro afecto sin afección. Es el saber el que otorga comprensión y límite, el que efectúa y actualiza la relación de alguna manera. Asimismo, en toda relación de poder dicho límite puede ser resistido y desplazado, lo que constituye los mecanismos de adquisición o ampliación del saber mismo. La relación de poder, la cual requiere del saber para efectuarse, no debe ser confundida con el saber. El saber no produce la relación de fuerza entre dos o más instancias singulares, sólo las formaliza

⁵⁷ Ibid., 16.

instituyendo ciertas coordenadas, cierto régimen de verdad. La existencia actual o potencial de la resistencia, “la obstinación de la voluntad”, “la intransitividad de la libertad” obliga al poder, en su plena pretensión de control y conducción, a disponer nuevas estrategias y racionalidades, nuevas modalidades instrumentales, nuevas formas institucionales, nuevos objetivos y finalidades, así como nuevos sistemas de diferenciaciones; es decir, a reconfigurar los dispositivos existentes, por medio de los cuales se pretende la reconducción actual o potencial de la acción de los otros. Todas estas novedades se inscriben en el régimen del saber como conocimientos adquiridos en los procesos de conducción y administración de la vida y de las fuerzas productivas. Por eso dice Foucault que más que un antagonismo entre poder y resistencia existe un agonismo. La resistencia hay que entenderla como una potencialidad que se niega o escapa a la conducción plena y que el poder siempre presupone en la implementación de sus propios ejercicios. Preexiste al ejercicio mismo, determinado de alguna manera la acción que busca conducir acciones. Es en ese sentido que, para analizar el poder, Foucault propone:

Este nuevo modo de investigación consiste en tomar como punto de partida las formas de resistencias contra los diferentes tipos de poder [formalizados]. O, para utilizar otra metáfora, consiste en utilizar esta resistencia como catalizador químico que permita poner en evidencia las relaciones de poder, ver dónde se inscriben, descubrir sus puntos de aplicación y los métodos que utilizan. En lugar de analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, se trata de analizar las relaciones de poder a través del enfrentamiento de las estrategias.⁵⁸

⁵⁸ Ibid., 5.

A partir de la serie de cursos impartidos por Gilles Deleuze⁵⁹ sobre el pensamiento foucaultiano, el primer asunto que hay que tomar en cuenta como condición metodológica del estudio arqueológico del saber, es que en el proyecto foucaultiano existe una diferencia tácita ente archivo y *corpus*. El primero está directamente relacionado con el saber mismo de una época, saber que sólo puede ser estudiado y evaluado por medio de los regímenes de lo visible y de lo enunciable; es decir, por la reunión de enunciados y visibilidades que han quedado resguardados en el archivo, por ese discurrir inagotable del hablar y del ver. Mientras que el segundo, el *corpus*, implica, por un lado, la recolección de frases, proposiciones y palabras concretamente dichas y, por el otro, la recopilación de objetos, estados de cosas y de cualidades sensibles que hayan sido concretamente realizadas⁶⁰.

Toda investigación arqueológica requiere limitar lo inconmensurable del archivo en parcelas mesurables de sentido, en *corpus* organizados según ciertos focos de poder o de resistencia⁶¹; es decir, recopilar lo que positivamente se haya dicho o hecho al interior de distintos dispositivos seleccionados según la problemática de investigación. Es otras palabras, hay que reunir de forma exhaustiva aquello que se ha dicho sobre algo y que se ha materializado en frases, proposiciones o palabras concretas. Asimismo, hay que identificar objetos, *estados de cosas*⁶² y cualidades sensibles que se

⁵⁹ Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault; El Poder: Curso Sobre Foucault 2; La Subjetivación: Curso Sobre Foucault 3*, traducido por Pablo Ariel Ires y Sebastián Puente, 1era. ed. (Buenos Aires: Cactus, 2015).

⁶⁰ *El Saber: Curso Sobre Foucault*, 96.

⁶¹ Toda formalización del saber/poder se realiza emplazando singularidades al interior de un complejo entramado institucional o dispositivo que posibilita la actualización y formalización histórica de dichas singularidades de algún modo. Todo dispositivo disciplinario o sus resistencias producen sus propios enunciados y visibilidades específicas, por tanto, pueden ser comprendidos como focos de emanación de lo decible y de lo visible.

⁶² Por *estado de cosas* Deleuze, siguiendo la lectura estoica, entiende las respectivas relaciones y mezclas que establecen los cuerpos y sus cualidades. Toda mezcla entre cuerpos, ya sean animados o inanimados, y la mezcla entre las pasiones, tensiones, cualidades físicas, acciones y pasiones de esos mismos cuerpos que se relacionan determinan estados de cosas concretos. Gilles Deleuze,

hayan producido al interior de complejas máquinas, también llamadas dispositivos, las cuales hacen ver: evidencian y sacan a la luz de un modo particular las singularidades materializándolas en cosas.

Durante el siglo XIX existió un discurso sobre la *genialidad* como capacidad diferencial de lo humano y condición exclusiva de unos cuantos llamados artistas. Pero también, al interior del dispositivo artístico acontecía la *obra*, maquinaria compleja que más que *hablar* de dicha capacidad, evidenciaba su residuo aureático, lo hacía tangible y perceptible ante la experiencia empírica. El hecho que a casi un siglo de la aparición del texto de Benjamin⁶³ sobre la obra de arte y su reproductibilidad técnica se siga problematizando las nociones de *obra*, *aura*, *genialidad*, *autenticidad*, entre otras, y que no se den por descontado el uso explicativo de dichos conceptos, muestra con claridad que las condiciones de enunciación y de visibilidad que condicionaron la regularización artística de aquella formación histórica no han cambiado radicalmente, no por lo menos para la *doxa* y el sentido común. Pareciera que los proyectos de postvanguardia críticos de ese saber, desarrollados desde mediados del siglo XX, sólo marcan el indicio de una resistencia que induce hacia un umbral otro, en el cual el arte se constituye en otra cosa y de otro modo.

Existe una importante diferencia entre archivo y *corpus*. El segundo es intrínsecamente necesario para alcanzar al primero, ya que sólo por medio de lo explícitamente dicho y hecho en una época determinada es posible

Lógica Del Sentido, traducido por cedida por Paidós, 1era. ed. (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994).

Por tanto, ante la indicación de que un *corpus* del estado audiovisual de una formación histórica requiere reunir del archivo que compone dicha formación objetos, cualidades sensibles y estados de cosas, lo que se pide es una recolección documental, pudiera ser fotográfica o de otra índole, que permita conocer los fenómenos corporales y sus mezclas relacionales; es decir, para esta investigación es importante no sólo dar cuenta de los objetos artísticos *per se*, sino de cómo fueron accionados en el ámbito cotidiano produciendo un estado de cosas, en el cual ciertas cualidades sensibles específicas tuvieron un peso mayor en la potenciación de la eficacia política. (figuras 7-11)

⁶³ Benjamin, *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*.

alcanzar a dar cuenta de las condiciones del decir y del ver —de las reglas enunciativas y de acción—, es decir, del saber de esa formación histórica. Asimismo, existe una diferencia tácita entre el hablar y el ver. Para Foucault, los enunciados y las visibilidades conforman dos ámbitos bien diferenciados del saber, ámbitos que se presuponen recíprocamente, pero que no pueden ser reducidos uno al otro, aún cuando el enunciado ejerza una primacía sobre la visibilidad. El hecho de que entre lo discursivo y lo no discursivo exista siempre una relación discursiva no implica que lo no discursivo —las visibilidades— pueda ser reducido a un enunciado. Hablar no es ver. “Hablar y ver, o más bien los enunciados y las visibilidades son Elementos puros, condiciones a priori [*a priori* histórico] bajo las cuales todas las ideas se formulan y los comportamientos se manifiestan en un momento determinado.”⁶⁴

Como se ha dicho, para realizar un *corpus* que permita un acercamiento sobre el saber de una época hay que empezar por reunir materialidades concretamente enunciadas. En el método foucaulteano es muy importante no confundir el concepto de *enunciado*⁶⁵ con la noción de palabras, frases, preposiciones o acto de habla⁶⁶. El enunciado es condición de posibilidad del hacer hablar, del decir; y dichas condiciones implican

⁶⁴ Deleuze, *Foucault*, 88.

⁶⁵ La categoría de *enunciado* fue utilizada por Foucault de manera prioritaria en su texto *La arqueología del saber*. En la lección inaugural dictada en el Colegio de Francia el 2 de diciembre de 1970, también conocida como *El orden del discurso*, el autor piensa el mismo problema de la enunciación, pero utiliza la categoría de *discurso* y explica que todo discurso produce materialidades de cosas pronunciadas o escritas: palabras, frases o proposiciones. Hay entonces un uso complementario de enunciado y discurso, ya que ambos conceptos refieren a las condiciones de posibilidad de las cosas pronunciadas o escritas; se refieren a las reglas de organización que determinan lo positivamente dicho; positividades que conforman el archivo de una formación histórica y que pueden ser reunidas en un *corpus* de investigación sobre el saber de una época. Foucault, *La Arqueología Del Saber. El Orden Del Discurso*.

⁶⁶ John L. Austin, *Cómo Hacer Cosas Con Palabras*, traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, 1ra ed., Paidós Studio (Barcelona 1991).

reglas de enunciación que están supeditadas al saber de la época y, por tanto, hacen posible la emergencia misma de frases y palabras.

Cuando consideramos de un texto la materialidad de lo que se dice y sólo la materialidad de lo que se dice, sin presuponer que detrás de eso que se dice hay un sujeto que lo enuncia, por un lado, y sin presuponer tampoco que frente a eso que se dice hay un mundo de objetos al que se refiere. Cuando consideramos el enunciado desde ese punto de vista, estamos empezando a movernos en un espacio que es el del archivo y no el de la biblioteca.⁶⁷

Asimismo, también será necesario conformar un *corpus* de acciones, de estados de cosas, de objetos o de cualidades sensibles que ayuden a comprender el régimen de las visibilidades. Estas últimas son las condiciones de posibilidad del ver y hacer ver en una época determinada. Según Deleuze:

Las visibilidades no son cosas entre las demás cosas, y las visiones, las evidencias, no son acciones entre las otras, sino que son la condición bajo la cual surge toda acción, toda pasión, etc. Todo lo que se hace en una época sólo puede hacerse si sale a la luz. El hacer y el padecer de una época suponen un régimen de luz. Y del mismo modo, todo lo que se piensa en una época, todas las ideas de una época suponen su régimen de enunciados.⁶⁸

Para conocer el saber de una época no es suficiente con reunir un *corpus*, por más amplio que éste pueda llegar a ser. El *corpus* nunca será el archivo. El *corpus* siempre es condición metodológica de la investigación

⁶⁷ Morey, 195.

⁶⁸ Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*, 26.

arqueológica, por tanto, es muy importante explicitar los criterios de su organización, para esto, dichos criterios no pueden ser exógenos al *corpus* mismo. Tiene que surgir en el reconocimiento inferencial de las regularidades que acontecen en esa fracción de archivo controlado y estudiado; es decir, hay que enfrentar dicho *corpus* contra el *se habla*⁶⁹, contra el murmullo incesante del lenguaje históricamente situado, de tal manera que, a partir de reconocer las regularidades de lo que *se habla* puedan ser inferidas las reglas de organización de ese *corpus* y, por tanto, las reglas que permiten la emergencia de los enunciados de una época.

Si lo que importa al archivista no es lo que refieren los textos ni quién los pronuncia, entonces estamos ante condiciones de verdad radicalmente distintas. Para el modelo cartesiano el acto de pensar funcionaba como garantía de la existencia y, dicha existencia terminaba constituyéndose en origen del pensamiento. Ante este modelo, el sujeto podía entonces comprenderse como principio fundante del conocimiento. El *yo pienso* que constituye la base del humanismo será transformado por el *se habla* como fundamento del conocimiento. Bajo este nuevo modelo, ningún sujeto es origen del saber, más bien todo sujeto se encuentra atravesado por el murmullo incansable del lenguaje. Asimismo, tampoco importa si el enunciado hace referencia a un objeto en sí, a una realidad positiva, anterior y originaria en relación al saber mismo. En el modelo foucaulteano lo que importa no es ni el sujeto ni el objeto, sino la relación recíproca entre esas dos figuras que se establece por vía de entramado saber/poder. El *se habla* se constituye en principio epistemológico. El sujeto tomará lugar en el pensamiento, se emplazará en el murmullo del lenguaje, pero nunca será su fundamento. Más bien acontecerá como caja de resonancia siempre iterable

⁶⁹ “Foucault parte de que nuestra conciencia contemporánea del lenguaje ya no está ubicada en el viejo lugar del *pienso* que inaugura Descartes: soy un sujeto porque pienso, y este lugar del pienso da un estatuto a lo que soy, a la vez que me pone en relación con algo llamado verdad... Nuestra experiencia del lenguaje ya no estaría tutelada por ese momento mayor, ese centro compacto del *pienso* sino que estaría abierta a una dispersión que es propia del *hablo*.” Morey, 201.

del *se habla*. Pensar ya nunca más será un acto fundador propio del *yo*, más bien acontecerá como derivación y actualización de ese murmullo incesante que el archivo registra y el *corpus* ordena para captar su regularidades según problemáticas concretas. El saber de una época está constituido por todo aquello de lo que *se habla* y que se problematiza en el ámbito social, quedando registrado en el archivo de cierta formación histórica con algún orden de regularización.

[...] a diferencia de la biblioteca, no hay en el archivo un criterio de selección que diga que hay textos que merecen estar en él y otros que no tienen la dignidad suficiente como para estar ahí. Porque estar en el archivo no implica ni exige ningún marchamo de nobleza. Y sin embargo la experiencia del saber de una época sólo la podremos restituir si sacamos a la luz todo lo que esta época ha producido bajo el régimen del *hablo*.⁷⁰

De manera análoga, dice Deleuze⁷¹, hay que inferir las reglas del hacer ver —las visibilidades— de aquellos explícitamente realizado en una formación histórica al enfrentarlo con la luz de dicha formación. Con el *hay luz*.

Lo explícitamente dicho en frases, proposiciones, actos de habla o palabras no son equiparables a los enunciados —a las reglas enunciativas—, a las condiciones de posibilidad del decir mismo. El enunciado en Foucault es una categoría que da cuenta de aquello que configura los límites del hablar, en tanto que ofrece regularidad formal a las singularidades y a sus propias dinámicas de fuerza: a sus relaciones de poder⁷²; pero en sí, un

⁷⁰ Ibid., 203.

⁷¹ Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*.

⁷² “Las relaciones de poder son relaciones diferenciales que determinan singularidades (afectos). La actualización que las estabiliza, que las estratifica, es una integración: operación que consiste en trazar «una línea de fuerza general», conectar las singularidades, alinearlas, homogeneizarlas, serializarlas, hacer que converjan. Pero la integración total no se produce inmediatamente. Más bien se

enunciado no es una frase o una proposición ni un acto de habla. Estas últimas sólo existen como manifestación concreta de las posibilidades múltiples que las reglas enunciativas abren, en tanto que el enunciado implica el modo en que una época constituye los límites de su propio decir.

El análisis enunciativo no puede jamás ejercerse sino sobre cosas dichas, sobre frases que han sido realmente pronunciadas o escritas, sobre elementos significantes que han sido trazados o articulados, y más precisamente sobre esa singularidad que hace existir, [que] los ofrece a la mirada, a la lectura, a una reactivación eventual, a mil usos o transformaciones posibles [...] El análisis enunciativo es, pues, un análisis histórico, pero que se desarrolla fuera de toda interpretación [hermenéutica]: a las cosas dichas, no [se] les pregunta lo que ocultan, lo que se había dicho [verdaderamente] en ellas y a pesar de ellas, lo no dicho que encubren, el bullir de pensamientos, de imágenes o de fantasmas que las habitan, sino, por el contrario, sobre qué modo existen, lo que es para ellas haber dejado rastro y quizá permanecer ahí, para una reutilización eventual; [...] ⁷³

Por tanto, en la metodología arqueológica, para realizar una revisión y análisis del archivo que permita conocer los enunciados de una formación histórica, primero hay que realizar, por un lado, un *corpus* de lo efectivamente dicho, de lo efectivamente proferido, de lo efectivamente escrito en un espacio/tiempo determinado; y, por el otro, un *corpus* de los estados de cosas que esas maquinarias complejas hacen ver a partir de cierto régimen de visualidad, de cierto agrupamiento de las visualidades. “[...] las visualidades no se definen en primer lugar ni como actos del sujeto que

producen una multiplicidad de integraciones locales, parciales, cada una con afinidades con tales relaciones, tales puntos singulares. Los factores integrantes, agentes de estratificación, constituyen instituciones: el Estado, pero también la familia, la Religión, la Producción, el Mercado, incluso el Arte, la Moral...” Foucault, 104.

⁷³ Foucault, *La Arqueología Del Saber*, 184.

ve, ni como datos de un órgano visual. Sobre todo no son cualidades, ni estados de cosas.”⁷⁴ Las visualidades son el tipo de agrupamiento que el se ve posibilita en cada formación histórica. No se limitan a lo óptico en forma literal, sino más bien a la experiencia perceptiva y empírica. La *obra* como máquina de percepción que hace posible la experiencia aureática en el siglo XIX puede acontecer por medio de cualidades sonoras, bidimensionales o tridimensionales: una pieza musical, un cuadro o una escultura son acontecimientos maquinales muy diferentes, pero pueden ser agrupados por un mismo tipo de régimen de visualidad.

Según Deleuze, para saber “[...] qué es una visibilidad, también es preciso partir de un corpus. No será el mismo. Esta vez ya no será un corpus de palabras, de frases, y de proposiciones, será un corpus de objetos, estados de cosas y de cualidades sensibles.”⁷⁵ Y continúa diciendo:

[...] las visualidades sólo secundariamente están relacionadas con la vista, no están relacionadas con ella sin serlo también con los demás sentidos, con el tacto, con el oído, etc. De modo que las visibilidades, lejos de ser datos del órgano visual, son complejos multisensoriales, ópticos, auditivos, táctiles... De hecho, son complejos de acciones y reacciones, complejos multisensoriales de acciones y de reacciones, de acciones y de pasiones [...] dichos complejos sólo existen en la medida en que salen a la luz.⁷⁶

Por tanto, el *corpus audiovisual* debe estar siempre delimitado por la mediación de una problemática concreta que permita identificar los focos de poder y los focos de resistencia desde donde las singularidades formalizadas emanan; es decir, los dispositivos en torno a los cuales se organizan las

⁷⁴ Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*, 99.

⁷⁵ *Ibid.*, 96.

⁷⁶ *Ibid.*, 99-100.

frases, las proposiciones y las palabras o los estados de cosas y los objetos.⁷⁷ Los criterios constitutivos de un *corpus* necesariamente tienen que referirse al problema de investigación que se indaga, por tanto, el *corpus* no es la mera recopilación de acontecimientos enunciativos o de visualidad aisladas, sino la selección cuidadosa de aquellos que gravitan en torno a un campo de fuerza, a lo que se denomina foco de poder o de resistencia y de los que pueden ser extraídos sus regularidades, sus reglas inmanentes de organización: su régimen.⁷⁸

Poder y saber conforman un entramado indisociable, por tanto, el análisis arqueológico, el trabajo sobre un *corpus* para descubrir las regularidades, y por ende las discontinuidades o resistencias, sobre lo que se dice o se ve en una formación histórica determinada debe estar acompañado por una acercamiento *genealógico*, es decir, por una análisis de cómo ese saber situado, ese poder formalizado, se puso efectivamente en práctica, por medio de qué estrategias, utilizando qué dispositivos institucionales y contra qué formas de resistencia se vinculó.

La investigación genealógica prioriza observar la resistencia como método de análisis, con el afán de evitar que el estudio de la racionalidad institucional se confunda con el análisis de las relaciones de poder. Si bien las relaciones de poder producen dispositivos e institucionalizaciones históricas de los mismos dispositivos, el análisis de dichas relaciones nunca debe limitarse a buscar la regularización, sino investigar sobre la búsqueda constante del poder por imponer dicha regularización por vía de la disminución estratégica de la potencia de actuar de la resistencia. En ese sentido, estudiar las formas de resistencia permite comprender las racionalidades estratégicas y los modos de institucionalización de las mismas. Para Foucault, las luchas contra el poder cobran importancia cuando puede observarse en ellas efectos críticos contra los procesos de

⁷⁷ Ibid., 74.

⁷⁸ Ibid., 93.

individuación que potencian la ruptura de los lazos solidarios con los otros y fomentan una pérdida de la vida comunitaria; así también, cuando dichas luchas cuestionan el régimen del saber vigente, poniendo en duda los privilegios que este régimen otorga a algunos individuos sobre otros; asimismo, es de suma importancia apuntar sobre aquellas luchas que ponen el blanco sobre la pregunta de ¿quiénes somos?, aspirando a producir la subjetivación desde otros paradigmas, desde otros regímenes de verdad y por vía de otros dispositivos. Luchas en las que su principal prioridad es conducir los procesos de subjetivación de otro modo; es decir, luchas que, por ejemplo, buscan reinventar el modo en que históricamente se han constituido la identidad de género y su condición diferencial entre varones y mujeres como el feminismo. Luchas que, en otro ejemplo, promueven formas de entender y de actuar la institución familiar que no reproduzca, o por lo menos no de forma tan obvia, el saber heteronormativo que adjudica roles históricos. Luchas que, como las que se investigan en este trabajo, intentan poner en duda cierto saber del campo artístico para volver a pensar la función social del arte en la sociedad contemporánea. “En suma, el objetivo principal de estas luchas no es tanto atacar tal o cual institución de poder, o grupo, o élite, o clase, sino más bien una técnica, una forma de poder.”⁷⁹

Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que califica a los individuos en categorías, los designa por su propia individualidad, los ata a su propia identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos. Hay dos significados de la palabra *sujeto*: [a] sometido a otro a través del control y la dependencia, y [b] sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.⁸⁰

⁷⁹ Foucault, "El Sujeto Y El Poder," 7.

⁸⁰ Ibid.

En el texto “El sujeto y el poder”, Michel Foucault propone analizar las instituciones a partir de las relaciones de poder que emergen en su seno. Si bien, la institucionalidad tiene que ver con la materialización y cristalización de las prácticas de subjetivación que buscan su autoconservación, no hay que olvidar que no existe relación de poder sin resistencia; es decir, sin la posibilidad de que la propia relación de poder pueda modularse de múltiples modos dentro de un campo dinámico de respuestas, de luchas; modulaciones que siempre buscan la conducción de la acción de otros.

Cada relación de poder es única, pues la voluntad y la libertad de la resistencia son condiciones necesarias de la gobernabilidad. En ese sentido, la institucionalidad de las prácticas sociales debe estudiarse siempre a partir de las relaciones de poder acontecidas y de los efectos que dicha relación suscita. Nunca al revés. Pretender estudiar las relaciones de poder a partir de las razones institucionales es confundir las relaciones de poder con la de dominación, pues se oblitera el campo necesario de las respuestas estratégicas para el ejercicio de todo poder.

[...] vivir en una sociedad es vivir de un modo tal que es posible que unos actúen sobre la acción de los otros. Una sociedad “sin relaciones de poder” sólo puede ser una abstracción. Lo cual, dicho sea de paso, hace políticamente mucho más necesario el análisis de lo que dichas relaciones son en una sociedad dada, de su formación histórica [régimen del saber], de los que las vuelve sólidas o frágiles, de las condiciones necesarias para transformar unas, para abolir otras.⁸¹

El análisis de las relaciones de poder, por la naturalización de sus prácticas y de sus saberes en el campo social, debe realizarse a partir de la ubicación de sus resistencias; del abanico de las resistencias posibles. Las de mayor

⁸¹ Ibid., 17.

interés político se ubican en aquellas luchas que intentan abolir o transformar los mecanismos y dispositivos que consolidan ciertos modos de la individuación y de la subjetivación. Luchas que se desplazan, en torno a la cuestión de ¿quiénes somos y de quiénes podríamos ser?

Foucault propone que en el análisis de cualquier relación de poder se tiene que ubicar los siguientes aspectos:

- 1) El sistema de las diferenciaciones que permite actuar sobre la acción de los otros. Todo ejercicio de conducción de la acción de los otros y toda resistencia a los efectos de dicha conducción se inscribe en un campo de producción y constitución de diferencias. Es decir, sin diferencia no hay posibilidad de relación de poder. La diferencia es condición y efecto de la relación de poder. ¿Qué saberes y que prácticas se ponen en juego para producir la diferencia?
- 2) Los objetivos que persiguen como efectos materiales aquellos que ejercen el poder sobre la acción de los otros. ¿Qué pretende el ejercicio de poder? ¿Qué se busca producir? ¿Qué acción se busca modular y para qué?
- 3) Las modalidades instrumentales. Todo ejercicio de poder requieren formas instrumentales de conducción. ¿Por medio de qué estrategias y qué herramientas se efectúa o se busca efectuar la conducción de la acción de los otros?
- 4) Las formas de institucionalización de las relaciones de poder. Toda relación de poder tiende a cristalizarse y a solidificar sus modalidades instrumentales al interior de complejos dispositivos disciplinarios y biopolíticos. Dichos dispositivos son la condición necesaria de toda

institución. ¿Cuáles son las características, las normas y las reglas que constituye al dispositivo analizado?

- 5) Los grados de racionalización. Todo ejercicio de poder tiene claridad que su acción sobre la acción de los otros se encuentra enmarcada en un campo de respuestas posibles y reconoce que la eficacia de dicha acción está directamente asociada a la capacidad que se tenga para predecir la resistencia del otro. En ese sentido, no se busca eliminar la resistencia, sino conducirla; y es posible analizar, según cada dispositivo, el grado de racionalización en la búsqueda de esa eficacia. ¿De qué manera toma en cuenta el ejercicio de poder al otro y a sus posibles resistencias?

Como puede observarse, el problema que más salta a la vista en relación a las luchas de resistencia para Foucault, tiene que ver con el problema de la subjetivación. Estudiar el saber y el poder encuentra pleno sentido cuando podemos entender qué efecto tiene el saber/poder, la acción de conducir las acciones de otros efectuada históricamente, en la conformación de una corporeidad subjetivada. El sujeto entonces deja de ser comprendido como una entidad autosuficiente y fundamente, para producirse como un producto del saber de una época, el cual necesariamente se emplaza al interior de dispositivos que determinan históricamente relaciones de poder para negociar y adecuarse o resistir e intentar transformar los emplazamientos, así como los fines que la conducción y el control presupone de forma institucional.

Tres dimensiones de análisis son reconocidas en la obra de Foucault bajo los nombres de *arqueología del saber*, *genealogía del poder* e *historia de los procesos de subjetivación o del cuidado de sí*. Estas tres dimensiones son parte medular de la historia crítica del pensamiento y tendrán que acompañar la presente investigación como ámbitos correlativos y

complementarios. Para esto, tres consideraciones de método de suma importancia que son propias del enfoque crítico propuesto por el autor:

- a. En primer lugar hay que establecer una actitud escéptica sobre los universales, pero principalmente sobre los antropológicos. La idea es analizar con pleno cuidado cualquier postulado sobre la naturaleza humana o cualquier categoría aplicable al sujeto que se presuman universalmente válidas. Esto no quiere decir que se les rechace de antemano, sino que no hay que admitir consideraciones universalistas sin un riguroso análisis previo.
- b. Hay que desechar cualquier idea que presuponga un sujeto constituyente como condición de conocimiento de los objetos. Desplazamiento del plano cartesiano que presupone una conciencia originaria —un *yo* pienso trascendente o transcendental— como condición de todo conocimiento posible, hacia el plano de las prácticas concretas donde sujeto y objeto se forman y se transforman. Poner en duda al sujeto constituyente no es igual a decir que el sujeto ha dejado de existir en favor de una objetividad pura y real, sino más bien, es reconocer que tanto sujeto como objeto se correlacionan y se modifican mutuamente en el plano de la experiencia. Es reconocer que la objetivación y la subjetivación son el resultado de una mutua relación de poder, donde no se debe presuponer ni a un sujeto fundante ni a un objeto referencial anteriores a la misma relación.
- c. El enfoque de análisis debe, entonces, apuntarse sobre las prácticas —entendidas como el modo de obrar y de pensar— para priorizar las consecuencias de aquello que se hace. Las consecuencias prácticas permiten comprender las complejas relaciones de poder y sus resistencias. Por tanto, se vuelve indispensable estudiar las maneras

más o menos reguladas, más o menos reflexionadas y más o menos dirigidas a cierta finalidad, para analizar cómo se materializa, en las prácticas concretas, el discurso verdadero que constituye el plano de lo real. Lo importante entonces, es “...estudiar los procedimientos y técnicas que se utilizan en diferentes contextos institucionales para actuar sobre el comportamiento de los individuos [...] para formar, dirigir o modificar su manera de conducirse, para imponer fines a su actividad...”⁸² En otras palabras, hay que estudiar cómo se produce la subjetivación, la cual se caracteriza por el modo en que los individuos son gobernados o aceptan ser gobernados unos por otros.

En relación a lo anterior, pensar el acontecer artístico exige comprender cómo las nociones de arte, de artista, de autor, de público, de obra, de crítica, de forma, de técnica, de belleza, de estética, de museo, de colección, de genialidad, de originalidad, de transgresión, entre otras, conforman el entramado de lo históricamente enunciado y objetivado que constituye el saber de una época sobre el arte; ámbito discursivo en el que se sustentan y fundamentan una serie de prácticas concretas que permiten la materialización de lo artístico.

Preguntar por el arte y la política implica preguntar no por aquello que es verdadera y esencialmente la cosa artística o la cosa política —*la cosa en sí*—, sino por cómo dicho acontecer es comprendido, enunciado y practicado en un momento histórico y en una región geográfica particular. En ese sentido, el acercamiento histórico sobre el dispositivo artístico y su vínculo con una función social tiene por objeto comprender, por un lado, el saber que fundamenta las prácticas de resistencia contra la función del *arte por el arte*; y por el otro, estudiar cómo dichas prácticas concretas presuponen y se justifican en saberes otros que buscan formas de subjetivación estéticas y políticas diferentes.

⁸² *Estética, Ética Y Hermenéutica*, III, 367.

1.2.1. El *corpus* y sus criterios de organización

En todo trabajo de investigación en el que se implique un *corpus*, es indispensable determinar los criterios de su conformación. En este caso se requieren criterios que permitan delimitar los claros analíticos del amplio y denso bosque que conforma el campo artístico y cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX. Para esto, lo primero es reconocer que la apuesta por investigar la producción artístico-política realizada en el campo del arte argentino a partir de los años sesenta es una apuesta inconmensurable e imposible de articular coherentemente en un objeto de estudio total, no sólo por su gran amplitud, cuestión ya complicada para el trabajo de corte histórico-filosófico que se pretende, sino principalmente por su gran heterogeneidad. Por lo tanto, se propone que dicho *corpus* esté articulado a partir de los ya comentados acontecimientos artístico/políticos que funcionarán como focos problemáticos o polos de resistencia:

- a) *La Vanguardia argentina y su itinerario crítico político.* Hacia finales de la década del sesenta, un grupo de artistas, tendientes a la experimentación y la desmaterialización del arte, iniciaron un proceso paulatino de distanciamiento de todas las instituciones de consagración artística y empezaron a vincularse con la CGAT de los argentinos, sindical peronista muy importante de la época y en declarada resistencia a la dictadura de Onganía. Dicha vinculación los llevó a realizar la pieza cumbre *Tucumán Arde*. Los acontecimientos políticos de 1968 y 1969 producirá un cisma en las reflexiones y en las prácticas de los integrantes de la llamada Vanguardia, al grado de enunciar que la única obra verdadera será la revolución misma, y negando la producción artística como una herramienta para la construcción de las condiciones superestructurales de la transformación social y cultural, ya que diagnosticaron que el arte y la cultura sirven en la sociedad capitalista principalmente para reproducir el *statu quo*.

- b) *La escenificación y visualización de los desaparecidos.* Las Madres de Plaza de Mayo inician, desde los primeros años de la dictadura autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)*, una ardua lucha para exigir a la Junta militar la aparición con vida de los 30 mil detenidos desaparecidos. Desde muy temprano su lucha se articula con elementos simbólicos visuales que, utilizando potencias estéticas, permitirán integrar formas de afección al plano político. Uno de los acontecimientos más importantes que se vincula a la resistencia de las Madres será el llamado Siluetazo. Esta estrategia de lucha, que fue utilizada por primera vez en 1983 aún bajo gobierno militar, consistió en producir 30 mil siluetas que representaran a los detenidos desaparecidos y utilizarlas para empapelar el micro centro de la ciudad de Buenos Aires. Lo interesante de este fenómeno estético fue que el saber del campo artístico se puso al servicio de una finalidad política, problematizando todas las concepciones decimonónicas alrededor del saber sobre el arte.
- c) *La Mesa de Escrache Popular* fue una experiencia de lucha contra la impunidad y resistencia al silencio y al olvido que implementó la organización de derechos humanos llamada H.I.J.O.S. junto con grupos de arte político hacia finales del siglo XX. Entre 1998 y 2003 la Mesa trabajó ardua y creativamente para lograr una forma de justicia paralela a la que el Estado podía ofrecer en esos años. La organización H.I.J.O.S. logra visualizar cómo los culpables de distintos crímenes cometidos en tiempos de dictadura vivían al amparo de una serie de leyes y decretos que les garantizaban impunidad e inmunidad. Para H.I.J.O.S. y para la Mesa, el hecho que estos sujetos no hubieran sido juzgados por el Estado no impedía que fueran juzgados, señalados y visibilizados, usando

múltiples estrategias artísticas y estéticas, por el *Barrio*, entidad semianónima que garantizaba y justificaba el ejercicio de una justicia popular.

Estos tres acontecimientos tienen la singularidad de que en ellos se problematizaron los límites de sus propios campos de acción, posibilitando un desplazamiento al territorio del arte o de lo político con mucha efectividad y viceversa; es decir, han de ser entendidos como propuestas políticas que, al intentar ser accionadas desde la potencia estética como posibilidad de eficacia diferente, alcanzan un desplazamiento que cuestiona su pertenencia a un campo u otro. Ese estar en el umbral o intersticio entre dos campos de acción posible, dificulta una explicación binaria y dialéctica del tipo: estética politizada o politización de la estética.⁸³

Las tres situaciones aludidas tienen la peculiaridad de que, al volver sobre la problemática referida a la relación entre arte y vida cotidiana, terminan cuestionando el estatuto de ambos campos: el artístico y el político. Si bien, un análisis pormenorizado y genealógico de los tres acontecimientos antedichos mostrará importantes diferencias entre ellos, en términos del *saber*, cabe preguntar cómo los individuos y los grupos involucrados comprendieron, cuestionaron y negociaron la relación entre arte y política, así como también será importante indagar bajo qué supuestos y en torno a qué contextos es posible leer a estas tres situaciones singulares como parte de una misma formación discursiva de la historia del arte político argentino. Formación discursiva que, si bien no inicia ni acaba con estos acontecimientos, sí los considera, sobre todo a partir de los trabajos históricos más recientes⁸⁴ y de la recepción y autocomprensión que artistas y

⁸³ Jean Baudrillard, *La Transparencia Del Mal*, traducido por Joaquín Jorda, 1era. ed. (Barcelona: Anagrama, 1990).

⁸⁴ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 1era. reimp. 1era. ed. (Buenos Aires: EUDEBA-UBA, 2010). Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone (Comp.), *El Siluetazo*, 1era. ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); Andrea Giunta,

grupos de arte político contemporáneos tienen de sí mismos, como sucesos paradigmáticos en el devenir histórico de ese modo de producción.

Es importante señalar también que, la selección de estos acontecimientos se realiza en virtud de que en estos tres ejemplos aludidos pueden encontrarse estrategias de producción y formas de reflexión sobre lo artístico que pusieron en duda la condición material, unívoca y orgánica contenida en la idea de *obra*, ya que en los acontecimientos referidos, por medio de diferentes soluciones y pretensiones, se buscó *escenificar* la denuncia social y hacer de esa escenificación un mecanismo de visualización de lo obliterado; asimismo, en estos ejemplos de análisis propuestos, son reconocibles diversos intentos de subsumir la condición autoral a la voz de un *nosotros* más amplio y heterogéneo, a una comunidad. Por tanto, las nociones de *obra* y *autoría*, pero también las de *originalidad*, *genio* y de *transcendencia* fueron constantemente puestas a una tensa discusión y negociación, en el intento de conformar un espacio intermedio estético, un intersticio o umbral, entre lo político y lo artístico.

El retorno a la pregunta sobre la vanguardia, en estos tres acontecimientos, también habrá de ser entendida como una forma de regularización discursiva que, entre otras cosas, cuestionó, y sigue cuestionando en la actualidad, el estatuto de mercancía que adquiere la producción artística en los límites de la institución artística capitalista. Estatuto altamente problemático, toda vez que dicha mercancía entra, por la propia comprensión de su ser mercancía, en una relación de *valor de cambio* respecto a otras mercancías y, sin embargo, en virtud de ser ésta, según el discurso decimonónico todavía hegemónico⁸⁵, producto del *genio*, es invaluable. Este mecanismo de mercantilización fue diagnosticado y

Vanguardia, Internacionalismo Y Política. Arte Argentino En Los Años Sesenta, 1era ed. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008; repr., 2008); *Poscrisis. Arte Argentino Después De 2001*, 1era. ed., Arte Y Pensamiento (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2009).

⁸⁵ Marc Angenot, *El Discurso Social*, ed. Carlos Altamirano, traducido por Hilda H. García, 1er. ed., Metamorfosis (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010).

reconocido en los acontecimientos seleccionados; en los tres casos sus participantes reflexionaron sobre las implicaciones de ese *valor de cambio* como forma de legitimación de las élites culturales, y se buscaron diferentes estrategias de *desmaterialización*⁸⁶ que pudieran evitar la reincorporación de la potencia estética y del gesto artístico a la condición de *obra*. Este examen retorna sobre las preocupaciones y análisis que Walter Benjamin exponía en 1934:

Estamos, en efecto, ante el hecho —del cual hubo pruebas en abundancia durante el pasado decenio en Alemania— de que el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad.⁸⁷

La preocupación de Benjamin por el aparato burgués —artístico y cultural— permite reconocer que el intento de evitar la mercantilización de la obra ha sido uno de los problemas recurrentes en la producción artística del siglo XX; sin embargo, aludiendo a los acontecimientos de análisis de este trabajo, dicha preocupación también se inscribe en señalar que esos fenómenos lograron una potencia estético-política suficiente para cuestionar, en su momento, su propio estatuto como *obras* de arte y, por tanto, su propia integración al campo artístico.⁸⁸ En los tres casos, han sido los posteriores aportes de investigaciones históricas e historiográficas, así como antropológicas y sociológicas, entre otras, parte de las condiciones que han

⁸⁶ Oscar Masotta, *Conciencia Y Estructura*, 1era ed. (Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2010).

⁸⁷ Benjamin, *El Autor Como Productor*, 39.

⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario*, traducido por Thomas Kauf, 4ta. ed. (Barcelona: Anagrama, 2005).

permitido recuperar dichas potencias estético-políticas como acontecimientos propios de la historia del Arte.

Los tres casos pueden ser entendidos como modos de acción política, en los cuales la potencia de actuar está aumentada por el recurso de fuerzas estéticas que se despliegan con objetivos extraartísticos; es decir, en los tres se ponen en juego recursos afectivos de carácter estético para provocar la crítica como mecanismo de sublimación del trauma social vivido y como potencia de reconstrucción del tejido social diezmado por las políticas represivas del Estado.

Es así que, con respecto al *corpus* concreto de este trabajo, a continuación se explicitan seis criterios o ejes problematizadores que permitirán reunir, en un mismo campo de visibilidad y de discurso, los tres acontecimientos artístico-políticos singulares:

- a) Investigar de qué modo la pregunta por la posibilidad de relacionar arte y vida cotidiana en un mismo plano de existencia ejerció una impronta política, por parte de los artistas o grupos, en los acontecimientos de análisis.
- b) Vincular la pregunta anterior a la necesidad de los artistas de potenciar sus prácticas estéticas por medio de mecanismos colaborativos y de organización grupal y social, donde la autoría individual fuera susceptible de hacerse invisible y desaparecer.
- c) Reconocer los mecanismos por los cuáles estos grupos y artistas pusieron en duda, de manera práctica y teórica, lo noción de *obra* como unidad orgánica autocontenida, intentando producir actos no mercantilizables.

- d) Los acontecimientos artístico-políticos a analizar permiten problematizar la tensa relación histórica entre el campo artístico y el campo político, y preguntar por el *habitus*⁸⁹ que posibilita las subjetivaciones⁹⁰ del hacerse artista o hacerse militante en cada uno de estos territorios de acción.
- e) Cabe preguntar por los modos en que los grupos en general y los artistas en particular han comprendido, cuestionado, argumentado y negociado el estatuto de mercancía y la relación con las élites culturales en el devenir histórico de los acontecimientos de análisis.
- f) Comentar y analizar, en los tres casos, las tácticas artísticas específicas utilizadas para potenciar la crítica, desde el recurso de la apelación a los sentido; posibilitar la emergencia de un espacio y un tiempo para la reconstrucción del tejido social; y permitir la elaboración del trauma colectivo al decir verdad sobre las políticas de Estado.

⁸⁹ "Producto de la historia, el *habitus* es lo social incorporado —estructura estructurada— que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza socialmente constituida. El *habitus* no es propiamente "un estado del alma", es "un estado del cuerpo", es un estado especial que adoptan las condiciones objetiva incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza." Alicia Gutiérrez, "A Modo De Introducción. Los Conceptos Centrales En La Sociología de La Cultura De Pierre Bourdieu," en *El Sentido Social Del Gusto. Elementos Para Una Sociología De La Cultura*, ed. Pierre Bourdieu (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 15; Bourdieu; *Razones Prácticas. Sobre La Teoría De La Acción*, ed. Colección Argumentos, traducido por Thomas Kauf, 2da ed. (Barcelona: Anagrama, 1999).

⁹⁰ Foucault, *Estética, Ética Y Hermenéutica*, III.

A partir de estos seis ejes de trabajo, se pretende recolectar un amplio corpus de lo efectivamente enunciado y realizado, a fin de establecer las relaciones de similitud y regularidad, entre los tres acontecimientos, sin que por lo anterior se obvien las explícitas diferencias, con el objeto de realizar un acercamiento histórico-filosófico de lo que llamo poéticas resistentes en el campo cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX.

Con la noción de poéticas resistentes hago referencia a procesos de producción simbólica que, como en el caso de los acontecimientos analizados, no necesariamente utilizan el medio lingüístico como mecanismo estético de apelación a los sentidos para un fin político. Es decir, por poéticas resistentes debería entenderse el implemento creativo de recursos estéticos y de conocimientos artísticos para lograr potenciar las acciones que se despliegan en el campo político. En ese sentido, las poéticas resistentes tendrían siempre por fin aumentar la potencia del accionar en el campo político, aún cuando su configuración estética pudiera hacerlas parecer como pertenecientes al campo del arte.

1.2.2. Hipótesis

Una investigación analítica, comparativa e históricamente situada de estos tres acontecimientos permitirá poner a prueba la hipótesis general de este trabajo:

La pregunta vanguardista por conjugar arte y vida cotidiana en un mismo plano de significación ha implicado, de diversas maneras, una batalla simbólica por desarticular los fundamentos espirituales y suprahumanos, por medio de los cuales son comprendidos y experimentados, desde el discurso decimonónico y por medio de la *doxa* del sentido común contemporáneo, los fenómenos del arte y la cultura. Dicha desarticulación ha posibilitado la utilización del

saber y el saber hacer del campo artístico como tácticas creativas —fuerzas estéticas— para potenciar la eficacia de la acción en el campo político; es decir, posibilitando algún tipo de reconfiguración y actualización de las reglas propias de ese campo de acción social.

Es posible, entonces, realizar una genealogía de la producción plástica y visual con intenciones políticas en el campo cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, se propone vincular analítica e históricamente tres acontecimientos de ese campo cultural que utilizando los recursos y los capitales simbólicos del campo del arte potenciaron la crítica y produjeron un espacio y un tiempo para el ejercicio de la enunciación franca como acción poética y política resistente.

1.3. Capitulado

La investigación está organizada en tres grandes apartados que coinciden con los tres fenómenos artístico/políticos indicados más arriba, mismos que son muy relevantes para comprender el campo artístico y cultural argentino de la segunda mitad del siglo XX y su vínculo con el campo político:

- 1966-69 La Vanguardia argentina y su itinerario crítico político
- 1977-90 La escenificación y visualización de los desaparecidos
- 1996-2003 H.I.J.O.S. y la Mesa de Escrache Popular

Para el análisis de estos tres acontecimientos se ha decidido utilizar las siguientes categorías trabajadas en distintos textos por Michel Foucault:⁹¹

⁹¹ *Sobre La Ilustración*, traducido por Eduardo Bello y Antonio Campillo Javier de la Higuera, 1er. ed. (Madrid: Tecnos, 2003); *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*,

- *Crítica* como virtud
- *Heterotopía* como resistencia
- *Parrhesía* como técnica de subjetivación

Cada una de éstas constituye la base teórica de acercamiento a cada uno de los sucesos, componiendo así tres ejes teóricos problematizadores. Entonces, la idea de *virtud crítica* que expone Foucault en su texto *¿Qué es la Crítica?*⁹² servirá para pensar y reflexionar en torno al fenómeno de la experimentación realizada por la Vanguardia argentina y su pieza clave: Tucumán Arde⁹³. Los integrantes de dicho grupo se ponen en juego en los límites de la política de la verdad, del régimen del saber de su propia comprensión de realidad, para intentar producirse como sujetos de una accionar distinto que pudiera desplazar las formas habituales de ejercerse el lugar del artista y del militante, y así experimentar en acción la idea vanguardista de unificar arte y vida cotidiana.

Asimismo, al trabajar las formas de escenificar y visualizar a los desaparecidos realizadas desde el amparo de Madres de Plaza de Mayo y, poniendo énfasis en El Siluetazo⁹⁴, se plantea que éste puede ser entendido como una *heterotopía*⁹⁵, una utopía realmente acontecida y materializada en los límites de las condiciones de comprensión y ejercicio de lo cotidiano, en el que se transfiguró el espacio político desde una poética estética. Es decir,

traducido por Fernando Fuentes Megías, 1era. ed. (Buenos Aires: Paidós, 2004); *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983)*, traducido por Horacio Pons, 1era. ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2009); *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*, traducido por Horacio Pons, 1era. ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2010); *El Cuerpo Utópico. Heterotopías*, traducido por Victor Goldstein, 1era. ed., Claves (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010).

⁹² *Sobre La Ilustración*.

⁹³ Longoni y Mestman.

⁹⁴ Longoni y Bruzzone (Comp.).

⁹⁵ Foucault, *El Cuerpo Utópico. Heterotopías*.

se explicará cómo la potencia creativa puesta en acción en ese proceso político ofreció la posibilidad de un dislocamiento estético de la cotidianeidad que, por un cierto lapso de tiempo, permitió a los desaparecidos resistir al ejercicio de su propia desaparición, resistir al silencio y el olvido al que se les había condenado. Esa resistencia que surge de la escenificación y la intervención urbana transforma no sólo el lugar, sino que también modifica a los individuos congregados en la plaza; individuos que ponen el cuerpo para hacer aparecer a los desaparecidos y de alguna forma constituir al cuerpo mismo en una *heterotopía* que permita dislocar y desplazar los procesos de sujeción y corporalización impuestos por los dispositivos disciplinarios del terrorismo de Estado.

Poner el cuerpo implica siempre un riesgo, lo que abre paso a la noción de *parrhesía*⁹⁶; el decir franco que se configura como posibilidad de interpelación, incluso interpelación insolente, para que el individuo pueda conocerse a sí mismo y que asuma la obligación ética de autocriticar su conducta, su actuar respecto al proceso de impunidad con el que gozaban los genocidas y respecto al silencio y olvido en el que se habían sumergido los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura. Por medio de la noción de *parrhesía* se buscará analizar el accionar político de los escraches⁹⁷ acontecidos a partir de mediados de los años noventa como intento de producción de una justicia paralela ante la impunidad reinante.

Estas tres categorías apuntan, en la obra de Foucault, a una relación intrínseca entre ética, estética y política. Asumir un posicionamiento ante el mundo, una política desde la cual desplegar la resistencia y la crítica sobre "[...] cómo no ser gobernado *de esa forma*, por ése, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no

⁹⁶ *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983); El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984); Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia.*

⁹⁷ Situaciones y Mesa de escrache, "Conversación Con La Mesa De Escrache," *Situaciones* octubre 2002.

de esa forma, no para eso, no por ellos [...]”⁹⁸ es producto, según el autor, del accionar *parrhesiástico* que increpa y obliga a la autocrítica. En ese sentido, la postura política sólo puede ser resultado de un trabajo sobre uno mismo, de la autoreflexión crítica sobre los *habitus* que posibilitan y delimitan las conductas al interior de un campo social específico, resultado sobre el accionar que dialoga y negocia con la vida cotidiana; conductas que deben desplegarse reinventando su estilística como estética de la existencia⁹⁹, como apuesta vanguardista por unir arte y vida cotidiana¹⁰⁰. En ese sentido, preguntarse por medio de Foucault por la conducta adecuada, por la ética, es preguntarse por una estética y por sus potencias poéticas y desujetadoras; es preguntarse por la búsqueda crítica de una vida bella como ideal utópico, que sólo puede acontecer en el plano político como *heterotopía*, es decir, como gesto creativo capaz de desestabilizar las lógicas propias del campo del arte y del campo político obligando a ambos a una reconfiguración.

A partir de estos tres acontecimientos señalados y del análisis de los mismos puesto en juego a través de las tres categorías comentadas, se han organizado los siguientes tres capítulos:

- **Arte y revolución. La negación del arte como crítica y como radicalización política**

Este apartado se inscribe en la discusión alrededor de la relación entre arte y revolución; problema abiertamente discutido por las vanguardias históricas. Este ámbito problemático incorpora una serie de discursos sobre el estatus específico de la obra de arte en el acontecer social: intento específico de matizar o modular el principio organizador del *arte por el arte*, por un proyecto que permita hacer de la potencia estético/creativa un arma de

⁹⁸ Foucault, *Sobre La Ilustración*, 8.

⁹⁹ *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*.

¹⁰⁰ Bürger, 11.

transformación social al buscar una integración entre el arte y la vida cotidiana.

En el contexto latinoamericano, esta problemática inaugurada por las vanguardias históricas, cobrará un matiz muy especial a partir del triunfo de la Revolución cubana en 1959. El caso argentino no será la excepción. Se encuentran artistas allí de la talla de Ricardo Carpani¹⁰¹ (figura 5), quien viajará a Cuba y mantendrá contacto de trabajo político y artístico con la Casa de las Américas. Junto con él, otros artistas conocidos como la Vanguardia argentina asumirán, hacia finales de los años sesenta y en plena dictadura, el compromiso de pensar al arte como una herramienta de concientización capaz de ofrecer condiciones para la acción revolucionaria. Es este el grupo artístico que se analiza, y se trabajará la reflexión a partir de su proyecto más importante: *Tucumán Arde* (figura 6 y 7). Dicho proyecto es probablemente hoy, el proyecto más paradigmático de arte político argentino de esa década. Contó con la participación de varios artistas rosarinos y bonaerenses vinculados en mayor o menor medida al Instituto Di Tella, el más importante centro cultural de proyección internacional de la época. Entre los artistas a tomar en cuenta, me interesa destacar la participación de León Ferrari, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Pablo Suárez, Juan Carlos Romero, Juan Pablo Renzi, así como de los teóricos Oscar Masotta y Nicolás Rosa.

Durante la década del sesenta, varios de estos artistas estaban trabajando en torno a lo que Masotta definió como *el arte de los medios de comunicación*, mismo que implicaba una desmaterialización de la obra y una

¹⁰¹ Ricardo Carpani fue un pintor y muralista muy importante para el campo cultural y político en Argentina. Su trabajo estuvo siempre vinculado con su participación y militancia sindical. Desde esta perspectiva es reconocido como el más importante artista político del siglo XX en aquel país. Además de su trabajo pictórico y de diseño de carteles y panfletos, aportó importantes reflexiones sobre el papel que debe jugar el artista y el arte en los procesos revolucionarios en América Latina. Véase: Ricardo Carpani, *Arte Y Revolución En América Latina*, 1era. ed. (Buenos Aires: Continente, 2011); *La Política En El Arte*, 1era. ed. (Buenos Aires: Continente, 2011); *Arte Y Militancia*, 1era ed. (Buenos Aires: Continente, 2010).

proyección mucho más conceptual y social de la comprensión artística. *Tucumán Arde* es posiblemente el fenómeno político/artístico más acabado de esta corriente de producción que llevó al extremo la idea de pensar al arte como una suerte de algarada o máquina de guerra, máquina crítica y de contra-información. Los resultados de dicho proyecto en términos artísticos hoy son muy conocidos y revalorados como parteaguas de la producción artístico conceptual latinoamericana; sin embargo, en términos políticos, en su propio momento fueron muy escasos. La escasez de los efectos políticos del proyecto *Tucumán Arde*, así como el incremento de la tensión social, la cual desembocará en el año de 1969 en las insurrecciones civiles conocidas como el *Cordobazo* y el *Rosarioazo*, harán que el grupo de artistas vinculado a la Vanguardia se pregunte, a finales del año de 1968, por la pertinencia de usar al arte como arma de transformación social y por la necesidad de abandonar esa forma de lucha estética.

En ese sentido, interesa dar cuenta de cómo la relación arte y política encuentra desde esos años una profunda tensión contradictoria para los propios agentes del campo artístico argentino. Será esa tensión la que permita visualizar un discurso poco prometedor en torno a la relación del arte y la revolución, pero sobre todo un discurso que reconoce la intencionalidad con la que las élites culturales y políticas utilizan al campo del arte como sistema de su propia legitimación y consagración y, ante las cuales estos artistas intentan resistir desde una clara posición crítica.

- **Arte y redención. El Siluetazo como *heterotopía* estético-política**

Este apartado se centra en las prácticas simbólicas y visuales que inauguran las Madres de Plaza de Mayo para escenificar y visualizar a los desaparecidos, pero se pone mayor énfasis en un fenómeno de arte político reconocido hoy como prioritario en el campo del arte argentino. Se trata de *El Siluetazo* (figura 8). Hacia el final de la dictadura autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983), se realiza en el contexto de la

Tercera Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, un evento estético que no había tenido parangón en años anteriores. Los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel promueven conformar un taller de producción que buscó realizar, durante las 24 horas del evento, 30 mil siluetas para ser colocadas en los alrededores de la Plaza de Mayo y en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires. Las siluetas representaban a los desaparecidos como acto de protesta dirigido contra el gobierno de facto. Si bien, parece que no se alcanzó el número deseado, el impacto visual y estético que produjo el empapelado de la ciudad con siluetas de tamaño natural, las cuales representaban hombres, mujeres, embarazadas y niños, todas víctimas del proceso dictatorial, produjo que la potencia estética deviniera en acontecimiento político. Aquellos que no estaban ni muertos ni vivos, sino desaparecidos (eufemismo del discurso dictatorial), reaparecían exigiendo justicia y reconocimiento por medio de su propia condición de ausentes.

Gracias al Siluetazo se logró visualizar la ignominia. La potencia estética que se produjo, por medio de la magnificación sublime de la ausencia hecha presencia, permitió la emergencia de un acontecimiento político, mas que uno artístico. Al sociabilizarse el concepto, el método y las técnicas se diluyó la *autoría*, pero al mismo tiempo, la propia sociabilización y apropiación cooperativa del Siluetazo produjo una pérdida de la condición de *obra*. El Siluetazo permite repensar varios de los problemas acaecidos en la historia del campo del arte argentino y ya trabajados en el fenómeno de *Tucumán Arde* sobre la relación entre arte y política. En ese sentido, ambos fenómenos funcionan como focos de análisis y contraste del saber del arte y de las voluntades de verdad que hacen discurso y norma en el campo del arte ya referido. En ambos ejemplos se hacen presentes problematizaciones críticas sobre el lugar que debe ocupar el autor, el público y la obra para producir efectos políticos desde el campo del arte. Las apuestas y los resultados son disímiles, pero ambos casos ya han sido aprehendidos por la

historia del Arte como ejemplos paradigmáticos de la producción político/artística de la mitad del siglo XX.

En ese sentido, comprender al Siluetazo como una *heterotopía* posibilita analizar la puesta en materialización de la poética estética que disloca el campo del arte y el campo político mientras ofrece la posibilidad de cierta desujeción del sujeto que pone el cuerpo como acto de resistencia a no ser gobernado de ese modo y bajo esos principios.

- **Arte y restitución. Escrache como poética de la existencia**

En este apartado se trabaja otro fenómeno de difícil delimitación en relación a su campo de pertenencia según las condiciones artísticas, estéticas o políticas que lo caracterizan. Visualizar al escrache (figura 9 y 10) como un fenómeno propio del mundo del arte no es tan fácil, sobre todo por su amplio alcance político. Sin embargo, sería completamente incomprensible el acontecer del escrache, realizado en Argentina a mediados de la década del noventa y principios de la década del dos mil, sin las aportaciones artísticas que el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (grupo de teatro-*performance*) realizaron para fortalecer el proyecto político de H.I.J.O.S. En este sentido, el escrache constituyó una táctica ofensiva de denuncia social que, para evitar el sentido cristalizado propio de las prácticas militantes y partidistas, utilizó siempre recursos técnicos, metodológicos, formales y conceptuales propios del campo del arte.

En este sentido, el arte vuelve a ser usado como una herramienta de lucha. Sin embargo, aquí lo importante no es la producción de una *obra comunicativa*, sino la puesta en acción de una suerte de asonada para que los culpables del genocidio vivido durante la última dictadura encontraran castigo social. “Si no hay justicia, hay escrache” es la frase que define con toda claridad el principio político que articuló los procesos de visualización y estigmatización hacia los victimarios.

Este capítulo se ha trabajado desde la perspectiva teórica de la *parrhesía* y, a partir de ahí, se ha podido reflexionar sobre la idea del decir franco como una forma de increpar e interpelar desde el escándalo no al genocida o al Estado, sino al barrio y a sus habitantes para obligarlos a asumir una posición ética y, por lo tanto, política sobre el olvido y el silencio que han constituido la existencia del pasado reciente y han permitido el ejercicio de impunidad sobre el terrorismo de Estado. Ese decir franco, en el caso de los escraches, se hace posible en el vínculo estrecho de la ética y la estética que reconfiguran la política.

1.4. Estado de la cuestión

En diciembre de 1968, León Ferrari leía las siguientes palabras como parte de una ponencia que expuso en un encuentro —Cultura 68— de artistas e intelectuales preocupados por la intensificación de la crisis social durante el *Onganiato* y el posible papel que podía o no jugar el arte en ese contexto. Como puede constatarse a continuación, Ferrari tenía una posición pesimista sobre el uso del arte como un recurso de acción política:

El triunfo de las obras significó el fracaso de las intenciones. La denuncia fue ignorada y el arte fue aplaudido: el arte se convirtió en el enemigo del denunciante, en el apaciguador de sus rencores, en el tranquilizador de sus ideas. Frente a esos cuadros políticos casi nadie hablaba de política, todos hablaban de arte. La denuncia es comprada por el denunciado y usada no sólo como señalador de prestigio cultural, sino también como señalador de esa tolerancia, esas libertades que, como la libertad de expresión y de prensa, constituyen otro de los mitos que maneja con eficacia la elite del dinero.¹⁰²

¹⁰² León Ferrari, "Cultura," en *Prosa Política* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005).

Cuando leí por primera vez estas palabras me sorprendieron sobre manera. Me encontraba revisando el archivo en línea: *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del *International Center for the Arts of the Americas* del Museo de Bellas Artes de Houston. En ese entonces poco sabía sobre la obra de León Ferrari y no tenía ni idea sobre la densidad de su pensamiento político y estético. Estaba enterado a muy grandes rasgos de la gran controversia que la exposición retrospectiva de su obra, organizada en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires y curada por Andrea Giunta, había causado en el campo cultural, político, jurídico y religioso de esa urbe a mediados de los años noventa.¹⁰³

Además de lo anterior, de algunas referencias y reproducciones de grabados que aparecen en *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini¹⁰⁴ y de haber visto reproducida la pieza de “La civilización occidental y cristiana” (figura 11) —misma que se detalla en el capítulo 2 de este trabajo— desconocía bastante quién había sido este artista y qué pensaba sobre la función social del arte. Como ya mencioné, las palabras arriba citadas son un fragmento de la ponencia que Ferrari presentó en el evento titulado *Cultura 68* a finales de 1968 ante un grupo amplio de artistas e intelectuales preocupados por el devenir del arte como instrumento que, al apelar los sentidos, pudiera provocar la crítica y potenciar la revolución. Como se verá en el siguiente capítulo, para Ferrari, y para varios otros artistas también, la producción artística, por más crítica que pudiera intentar ser, terminaba siendo reabsorbida por la élite del dinero como mecanismo de legitimación cultural y política. En ese sentido, Ferrari diagnosticaba un panorama muy sombrío para la producción artística con pretensiones sociales y revolucionarias de izquierda; y básicamente proponía que la única solución a

¹⁰³ Para un análisis detallado de lo que significó para el entramado social de la ciudad de Buenos Aires la exposición retrospectiva de León Ferrari revisar: Andrea Giunta, *El Caso Ferrari. Arte, Censura Y Libertad De Expresión En La Retrospectiva De León Ferrari En El Centro Cultural Recoleta 2004-2005*, 1era. ed. (Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008), Copilación.

¹⁰⁴ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*, 16a. reimpresión, 1era. ed. (México: Grijalbo, 1989), 312-15.

este problema se encontraba en el abandono total del entramado institucional que albergaba, difundía y sostenía la producción artística en aquellos años. La solución en esos años para Ferrari fue abandonar el campo del arte por completo y con él la producción estética con intenciones artísticas.

Observar que un artista plástico ofrezca, no sólo en este documento sino incluso en otros¹⁰⁵, reflexiones claras y argumentos válidos y potentes sobre la necesidad de abandonar la producción artística en el intento de evitar que el arte pudiera servir como mecanismo legitimador de las élites me pareció realmente interesante. Es decir, lo llamativo de este acontecer discursivo implica el poder visibilizar la tensión y el drama vivido por un sujeto que ha construido su identificación al interior del campo del arte y que está dispuesto a poner en duda su propio *habitus* con tal de que sus prácticas simbólicas y materiales no puedan ser resignificadas por las élites para el mantenimiento del *estatus quo*.

En mis pesquisas documentales en el archivo ya indicado encontré también la ponencia que Margarita Paksa, organizadora principal del encuentro referido, presentó ante el mismo público. Mi asombro creció cuando descubrí que las ideas de Ferrari encontraban eco en las palabras de Paksa. Era evidente una problemática común. Ambos apuntaban sobre la idea de que el arte, tal cual era conocido y practicado hasta el momento, aun cuando se hiciera con pretensiones de denuncia y crítica, terminaba potenciando y distinguiendo culturalmente a las élites económicas y políticas. La idea expresada por ambos artistas argüía que: el arte político entendido como arte de denuncia mostraba paso a paso su incapacidad e ineficacia para ayudar a modificar la realidad y, por el contrario, ayudaba a sostener la ideología burguesa dominante.

Lo que me sorprendía no era solamente la presencia de argumentos sobre la condición aporética de un ejercicio de denuncia que terminaba

¹⁰⁵ León Ferrari, *Prosa Política* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005).

sustentando al denunciante, sino que dichos argumentos estuvieran esbozados con tanta claridad y capacidad reflexiva por sujetos pertenecientes al campo productivo de las artes plásticas y visuales. Era evidente mi prejuicio: los artistas plásticos, por lo menos en mi experiencia, suelen tener dificultad para hilar argumentos, incluso cuando se les solicita que dialoguen sobre sus propios procesos creativos o sus políticas de existencia.

Mi interés se focalizó en intentar descubrir si las enunciaciones de Ferrari y Paksa constituían una modulación discursiva que apuntaran sobre regularidades y, por tanto, se pudiera estar ante una emanación del discurso o saber de una formación histórica; o por el contrario, dichas modulaciones simplemente habían sido un acontecer enunciativo resistente, pero aislado y solitario. Una cosa quedaba clara, el campo cultural argentino había posibilitado la emergencia de por lo menos dos sujetos constituidos disciplinariamente en la producción plástica y visual capaces de presentar argumentos teóricos de amplia complejidad. Eso ya reafirmaba otro prejuicio con el que me había formado en México: el campo cultural argentino de los sesenta, incluso desde antes, sustentaba su prestigio en una muy buena y ampliada formación escolar de sus integrantes. Bajo esa lógica me parecía que las enunciaciones de Ferrari y Paksa no podían ser casos aislados, sino eslabones concretos de un discurso resistente y radical sobre el arte y su uso social y revolucionario.

Rápidamente me encontré con un texto muy importante para esta investigación; el libro de Andrea Giunta titulado *Vanguardia, Internacionalismo y Política*¹⁰⁶ me permitió constatar una primera idea. La Vanguardia argentina de los años sesenta, a la que pertenecieron los dos artistas nombrados, se caracterizó por una radicalización de sus prácticas y discursos al grado de llegar a negar al arte mismo como parte de su apuesta política. Ferrari y Paksa no estaban solos. Más bien pertenecieron a un grupo

¹⁰⁶ Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo Y Política. Arte Argentino En Los Años Sesenta*.

heterogéneo de artistas que se autodenominó la Vanguardia argentina y que buscaron vincular arte y política como apuesta crítica de transformación social ante el sentir revolucionario que se vivía en aquellos años.

Según Andrea Giunta:

Para aquellos artistas que buscaron insertar su obra en el prometedor torbellino del cambio revolucionario, la voluntad de politización consistió en comprometer sus obras e incluso sus propia vida. El grado de disolución al que llegaron los colocó frente al hecho doloroso de ver cómo el arte se les escurría entre los dedos, en tanto la ilusión de la revolución era devorada por una realidad que, al tiempo que se transformaba, día a día era ocupada por las pruebas de la derrota.¹⁰⁷

El texto de Giunta también me permitió conocer y comprender con mayor precisión acerca el campo cultural argentino, sobre todo en relación al proyecto Estatal¹⁰⁸ de internacionalización artística que se puso en juego entonces. Si bien, la autora concluye que dicho proyecto de modernización e internacionalización fracasó debido principalmente a la agudización de la crisis social y económica a finales de los años sesenta durante la dictadura militar conocida como *Revolución Argentina* (1966-1973), también plantea que dicho proyecto posibilitó la consolidación y fortalecimiento de importantes instituciones artísticas como el Instituto Di Tella¹⁰⁹, el Museo de Arte Moderno o el Museo Nacional de Bellas Artes que, a la postre, serían el

¹⁰⁷ Ibid., 301.

¹⁰⁸ Entiéndase por proyecto Estatal no únicamente el ejercicio político y la administración presupuestal que el gobierno en esos años pudo haber dispuesto, sino un complejo aparato de fuerzas sociales múltiples que apostaban por posicionar a Buenos Aires como capital cultural, no sólo en el ámbito de las artes plásticas y visuales, sino incluso en el campo musical y teatral, entre otros.

¹⁰⁹ Específicamente sobre el Instituto Di Tella existe un texto clásico que también revisé para hacerme una mejor imagen del campo cultural argentino en esos años: John King, *El Di Tella Y El Desarrollo Cultural Argentino En La Década Del Sesenta*, traducido por Carlos Gardini, 1era. ed. (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985).

blanco perfecto para las acciones artísticas y políticas que puso en juego la Vanguardia argentina en su intento de desinstitucionalizar sus prácticas estéticas. Según la autora, una de las condiciones de posibilidad para la radicalización política de la Vanguardia artística argentina a finales de los sesenta fue la existencia de un consolidado marco institucional nacional propio del campo artístico contra el cual distanciarse y ejercer su crítica.

El texto de Giunta muestra con claridad la relación que guardaban los artistas de Vanguardia con el Instituto Di Tella; sin embargo, en el intento comprender mejor las razones que llevan a Ferrari, Paksa, Suárez, Jacoby, Renzi y a los otros miembros del grupo a radicalizar su actividad política al grado de negar la práctica artística como recurso, me encontré con otro texto de suma importancia: *Del Di Tella a "Tucumán Arde"* escrito por Ana Longoni y Mariano Mestman¹¹⁰. Esta importante investigación centra su análisis histórico sobre ese proceso de radicalización que vivió el grupo a lo largo de todo el año de 1968 hasta desintegrarse completamente, previo acuerdo de que sus miembros no volverían a participar al interior de las instituciones del campo artístico.

Para Longoni y Mestman este proceso de radicalización, al cual denominan *Itinerario 68*, muestra un paulatino desplazamiento del arte de experimentación formalista hacia la búsqueda de una nueva estética sustentada en la violencia y la acción directa como recurso políticos eficaces para apuntalar la revolución socialista desde el campo del arte. La ruptura con las instituciones del arte y su acercamiento a la central sindical — CGTA— los va posicionando ante la idea de que una verdadera vanguardia artística siempre debe ser también una vanguardia política. Longoni y Mestman dan cuenta con mucha contundencia que este grupo no homogéneo de artistas rosarinos y bonaerenses, aun en sus encuentros y desencuentros internos, defendieron por principio la unificación de arte y

¹¹⁰ Longoni y Mestman.

política; unificación que se ponen en juego de forma plena y patente durante su proyecto cumbre y más singular denominado *Tucumán Arde*.

Según los autores:

La confluencia de arte y política que postula el itinerario del '68 plantea un cuestionamiento extremo de las convenciones de la institución arte, las prácticas estéticas consagradas y también la puesta en límite de la experimentación vanguardista. Y al mismo tiempo, un modo de intervenir políticamente en la situación histórica que va más allá de (y contra) el lugar asignado a los artistas por la fuerza política, que tienden a concebir la relación en términos instrumentales.¹¹¹

Esta investigación indicada está acompañada de un amplio anexo de entrevistas a los artistas que participaron durante el *Itinerario 68*. El trabajo interpretativo que realicé sobre el material documental incluido en dicho anexo, me permitió ir rastreando las enunciaciones discursivas de los implicados sobre la tensión existente y no resoluble entre arte y política. Si bien, las entrevistas hacen ver posible puntos de confluencia entre esos dos campos productivos, lo característico del discurso enunciado en ese material es que muestra con mucha contundencia que ante la incapacidad de lograr una fusión eficazmente revolucionaria es preferible, por lo menos así lo determinaron varios integrantes de la Vanguardia argentina en el contexto de la crisis social que se vivía a finales de los años sesenta, abandonar la producción artística y asumir la militancia política o guerrillera como única alternativa.

En la reimpresión realizada en 2010 de libro de Longoni y Mestman, los autores incluyen un epílogo, mismo epílogo que será ampliado por Ana Longoni y presentado en un libro colectivo publicado por la Universidad

¹¹¹ Ibid., 312.

Autónoma de la Ciudad de México¹¹²; en dicho epílogo y en su ampliación se propone que las prácticas artísticas de la Vanguardia argentina pueden ser entendidas como la base de una genealogía del arte político en ese país; genealogía que ubica a la Vanguardia y a su propuesta *Tucumán Arde*¹¹³ como un antecedente indiscutible de lo que estos investigadores llaman “arte activista”. Para ellos la categoría de “arte activista” remite a la producción simbólica de los grupos de arte que, trabajando en el espacio público y fuera de la institución artística, se vincularon con los nuevos movimientos sociales de protesta que emergieron en Argentina desde mediados de los años noventa. Longoni y Mestman comentan que dos coyunturas son cruciales en la aparición de lo que ellos llaman “arte activista”: la primera, implica el surgimiento de H.I.J.O.S. y de los escraches; y la segunda, la revuelta popular acontecida los días 19 y 20 de diciembre de 2001 que produjo un cisma político de gran trascendencia y la emergencia de múltiples propuestas de acción colectiva en la que se buscó vincular al arte y a la política de diversas maneras. Según los autores, ambas coyunturas fueron acompañadas de procesos de producción simbólica que hacen posible la reflexión en torno al “arte activistas” y a su vínculo genealógico con la Vanguardia artística de los años sesenta.

De las dos coyunturas propuestas, para el presente trabajo escogí trabajar la emergencia de H.I.J.O.S. y de la Mesa de Escrache Popular a la que se vinculaban de forma activa y permanente dos grupos de “arte

¹¹² Ana Longoni, “¿Tucumán Sigue Ardiendo?,” en *De Gente Común. Prácticas Estéticas Y Rebelión Social*, ed. Lorena Méndez, Brian Whitener, y Fernando Fuentes (México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Fundación/Colección Júmex, 2013).

¹¹³ Importante indicar que la Vanguardia argentina por vía de su obra cumbre, *Tucumán arde*, se encuentra reconocida como parte importante de la producción conceptual y política latinoamericana y ese reconocimiento la ha llevado a ser incluida en por lo menos los siguientes textos producidos en inglés: Peter Osborne, *Conceptual Art*, 1era. ed. (London: Phaidon, 2002), 150. Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, 1era. ed. (Austin: University of Texas Press, 2001), 276.

activista”: el Grupo de Arte Callejero (GAC)¹¹⁴ y el grupo Etcétera...¹¹⁵ La selección por la primera coyuntura respondió a que creo, pero faltaría probarlo teórica e históricamente, que la Mesa de Escrache Popular ayudó a construir un sentir social, por medio de prácticas artísticas no convencionales, que potenció la diseminación del “arte activista” como estrategia de lucha y resistencia después de las jornadas de protesta del 19 y 20 de diciembre.

Para mi beneplácito, las tres instancia sociales que conformaron la Mesa de Escrache Popular —H.I.J.O.S., el GAC y Etcétera...— junto al Grupo Situaciones, grupo de investigación social activista surgido a partir de la segunda coyuntura planteada por Longoni y Mestman, produjeron un extenso material reflexivo sobre el escrache como práctica material y simbólica de creación de justicia y condena social. En ese sentido, gracias a eso materiales fue posible rastrear las condiciones genealógicas entre *Tucumán Arde* y los escraches no sólo en términos del análisis e interpretación de las prácticas concretas que desplegaron, sino a partir de la comparación del propio discurso enunciado por los participantes. Me interesó entonces intentar comprender por medio de lo efectivamente dicho por los implicados, no sólo cómo ellos pudieron reconocerse como herederos de la Vanguardia, sino principalmente cómo diagnosticaron su propia tensión entre arte y política. Se empezaba a dibujar la posibilidad de reconocer regularidades discursivas no sólo sincrónicamente —finales de los años sesenta o mediados de los años noventa—, sino incluso diacrónicamente —la idea de arte y política que se expresa en el saber de la formación histórica investigada; es decir, el saber que acompañó las prácticas discursivas y no

¹¹⁴ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 1era. ed. (Buenos Aires: Tina Limón, 2009). "Espacios De Reconocimiento Y Legitimación," en *De Gente Común. Prácticas Estéticas Y Rebeldía Social*, ed. Lorena Méndez, Brian Whitener, y Fernando Fuentes (México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Fundación/Colección Júmex, 2013).

¹¹⁵ Colectivo Etcétera... "Colectivo Etcétera..." Ibid.

discursivas tanto de la Vanguardia argentina como de la Mesa de Escrache Popular.

En 2009 aparece un libro de Andrea Giunta titulado, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*¹¹⁶. Si bien, como la misma autora comenta, dicho libro no pretende ser un relato coherente ni una historia del arte, sino la reunión de una serie de textos dispersos en los que la autora ensaya explicaciones de aquellas expresiones artísticas vinculadas a movimientos o a problemáticas sociales, es interesante apuntar que uno de estos textos está dedicado a pensar en la actualidad de la vanguardia como proyecto de transformación y, por tanto, el personaje principal del texto es la Vanguardia argentina. Importante apuntar que si bien Giunta no se compromete claramente con una genealogía que va desde la Vanguardia argentina a un arte de la poscrisis, como si lo hace Longoni y Mestman, si la insinúa.

Esa insinuación junto con la afirmación que por su parte hacen Longoni y Mestman me permitió asumir que la ruta de rastreo de regularidades discursivas sobre la relación entre arte y política era posible. Dos eslabones estaban definidos: por un lado, la Vanguardia argentina; por el otro, la Mesa de Escrache Popular. Sin embargo, para completar una genealogía del arte político argentino, aunque fuera limitada e incipiente, requería de por lo menos un eslabón intermedio. Lo poco que ya conocía sobre El Siluetazo me convenció sobre la necesidad de investigar dicho acontecimiento en el intento de lograr coherencia para mis propios planteamientos teóricos e históricos.

Grata fue mi sorpresa al descubrir que en 2008 Ana Longoni y Gustavo Bruzzone publicaron la más importante compilación de textos claves para comprender el fenómeno conocido como Siluetazo. En la introducción escrita por ello, se hace explícito la idea de que existe una vinculación genealógica de aquel evento gráfico realizado en torno a la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo en los albores del fin de la

¹¹⁶ Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino Después De 2001*.

dictadora con, por un lado, los escraches y otras formas de arte activista y; por el otro, con la Vanguardia argentina de los sesenta.

Según Longoni y Bruzzone:

Siluetas y escraches comparten no sólo su acción contra la impunidad. Al instalarse en la calle, transforman radicalmente el espacio público. Tienen en común también la modalidad de producción colectiva y anónima, la reinención de la acción política, la indefinición acerca de su condición artística. Los límites para definir si las nuevas prácticas callejeras son arte o no se vuelven —de nuevo— nebulosos.¹¹⁷

Asimismo, los autores de la compilación también plantean la siguiente idea:

[...] se puede inscribir el Siluetazo dentro de cierta genealogía de prácticas artísticas contrahegemónicas que cuestionan la carencia de función social en el arte moderno. [...] Una relación más próxima puede establecerse con algunas manifestaciones de la vanguardia argentina de los años sesenta y setentas.¹¹⁸

La compilación ya nombrada es muy rica en autores y perspectivas teóricas, pero lo que más rescaté son las reflexiones de los propios artistas involucrados; mismas que se encuentran en escritos de su autoría, así como en distintas entrevistas realizadas a lo largo de los años posteriores al primer Siluetazo. En estos materiales es posible acceder a las enunciaciones que dan cuenta sobre un discurso que también problematiza la relación entre arte y política.

Por las razones hasta aquí expresadas, el presente trabajo tiene una deuda innegable con la labor documental y de investigación que ha realizado

¹¹⁷ Longoni y Bruzzone (Comp.), 21.

¹¹⁸ Ibid., 41.

Ana Longoni. A partir de dicha investigación he podido acceder, no sólo a su interpretación de la existencia de una genealogía artística política en el campo cultural argentino, por medio de la cual se puede vincular a *Tucumán Arde* con el Siluetazo y con los escraches, sino también a un importante número de documentos primarios pertinentes para copilar un *corpus* de enunciaciones, por medio del cual se volvió más factible conocer qué pensaban y actuaban los protagonistas de esos acontecimientos sobre el arte, la política y el posible vínculo entre esos dos campos productivos de la acción humana. En ese sentido, como lo he querido apuntar en el apartado teórico-metodológico, la diferencia de este trabajo con respecto del de Longoni y el de Giunta, que reconozco como los dos de mayor influencia, se encuentra en que aquí no centro la mirada como historiador del arte, sino como comunicólogo preocupado por las bases discursivas que permitieron ofrecer sentido y significado a las producciones simbólicas y materiales que los actores de estos acontecimientos pusieron en juego al momento de intentar comprenderse identitariamente e intentar definir categorialmente sus propias prácticas en términos de la tensa relación entre arte y política. La pretensión se dirige a lograr, por método foucaulteano, una historia crítica del pensamiento. Una historia que visibilice las condiciones de posibilidad de lo efectivamente pensado ante la relación entre arte y política; una historia que permita mostrar las regularidades que, sobre esta relación problemática, se hacen visibles en el saber de una época.

Así también, es importante indicar que mi acercamiento foucaulteano me ha conducido irremediablemente a pensar e interpretar dichos acontecimientos utilizando otras herramientas teóricas. Esto último me ha llevado a ofrecer matices interpretativos que delinean nuevas lecturas sobre estos tres acontecimientos ampliamente comentados e investigados en el campo académico argentino. Crítica, *heterotopía* y *parrhesía*, tres categorías de la jerga foucaultea, se ponen en juego para pensar los acontecimientos referidos, pero también para reflexionar en torno a la pertinencia de dicho

uso categorial para pensar lo que he terminado por denominar en este trabajo como *poéticas resistentes*.

1.5. Imágenes



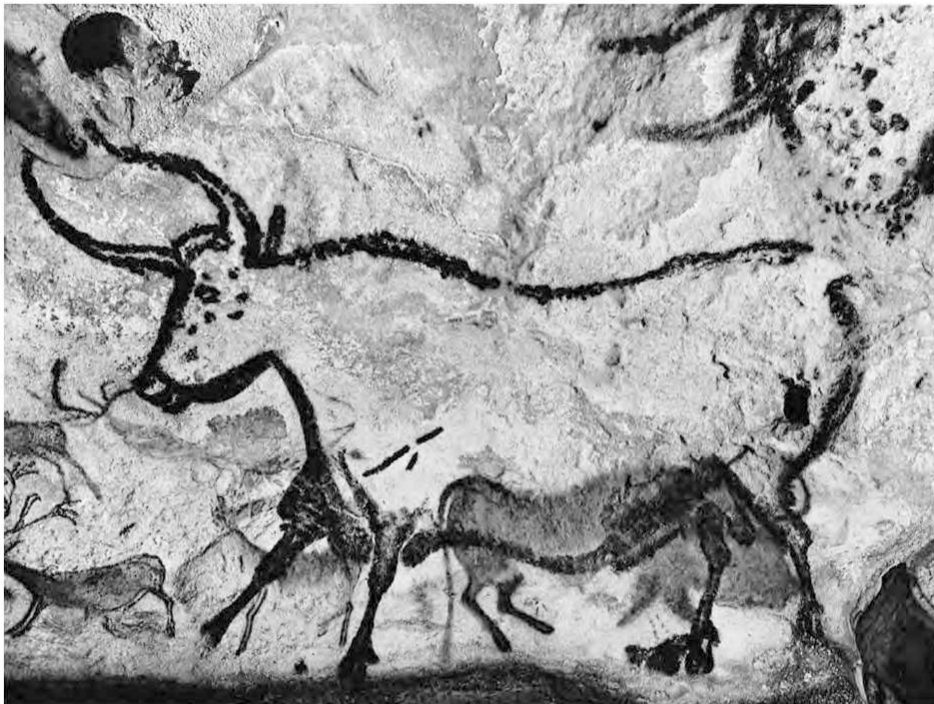
Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

Figura 1



Piero Manzoni, *Merda de Artista*, 1961.

Figura 2



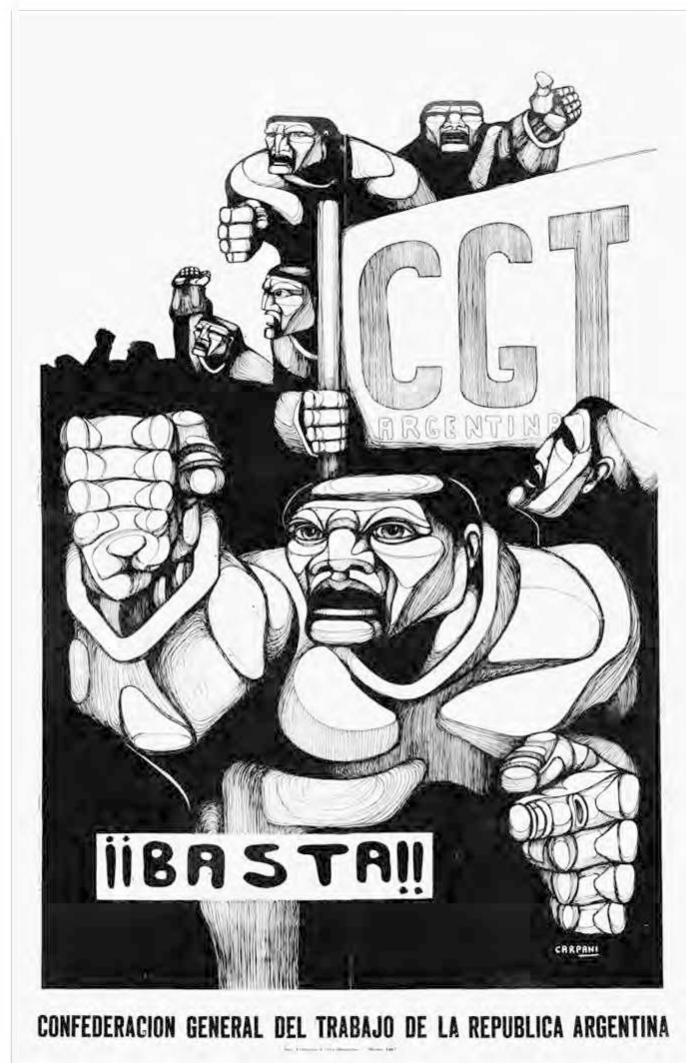
Pinturas rupestres en cueva de Lascaux, Francia.

Figura 3



Pinturas rupestres en cueva de Altamira, España.

Figura 4



Afiche de Ricardo Carpani para la CGT de los Argentinos.

Figura 5



Pinta "*Tucumán Arde*", noviembre de 1968.

Figura 6



Pinta "*Tucumán Arde*", noviembre de 1968.

Figura 7



Siluetazo, 21 de septiembre de 1983.

Figura 8



Marcha de H.I.J.O.S. a finales de los años 90.



“Si no hay justicia, hay escrache”, pinta de H.I.J.O.S. a finales de los años 90.

Figura 9 y 10

2. Arte y revolución. La negación del arte como crítica y como radicalización política

[...] el viejo conflicto entre arte y política (“El arte debe reflejar la realidad”, “Todo arte es político”, “Ninguno lo es”, etc.), que siempre se quiso superar introduciendo “contenidos” políticos en el arte, tal vez sea superado por el uso artístico de un medio tan político como la comunicación masiva.¹¹⁹

2.1. Los años sesenta, los años de la internacionalización

En el texto *Del Di Tella a “Tucumán Arde”, vanguardia artística y política en el 68 argentino*¹²⁰, Ana Longoni y Mariano Mestman realizan un extraordinario recorrido del periodo y del caso que estoy aquí presentando. En este documento centran su análisis en el año de 1968 por haber sido éste el momento en que se da el encuentro entre el grupo de artistas rosarinos — nucleados principalmente en torno a la figura de Juan Pablo Renzi y con participación activa de los artistas Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rubén Naranjo, Beatriz Balvé, Aldo Bortolotti, María Teresa Gramuglio, Eduardo Favario y el intelectual Nicolás Rosa—, y el errático y no completamente conformado grupo bonaerense, con la participación destacada de Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa, Eduardo Ruano y León Ferrari. Un tercer grupo, proveniente de Santa Fe y conformado por Graciela Borthwick, Jorge Cohen y Jorge Conti, firman también algunos documentos importantes de la Vanguardia argentina como grupo de Santa Fe; sin embargo, estos tres artistas se mantuvieron siempre

¹¹⁹ Roberto Jacoby, “Contra El Heppening,” en *Manifiestos Argentinos. Políticas De Lo Visual 1900-2000*, ed. Rafael Cippolini (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 344-45.

¹²⁰ Longoni y Mestman.

mucho más vinculados al grupo de Rosario. En ese sentido, se les considerará como rosarinos.

El encuentro entre la vanguardia experimental de Rosario y Buenos Aires sucede, en gran medida, por el vínculo que, en mayor o menor grado, estos artistas habían establecido con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Dicho centro, desde su formación pero especialmente a partir de la gestión de Jorge Romero Brest, logra posicionarse en los años sesenta como el principal espacio de experimentación y discusión sobre la actualidad del arte.

El Instituto Di Tella asumirá en esos años un papel muy importante en la búsqueda de internacionalización del campo cultural argentino y en su seno se reunirán críticos y artistas jóvenes interesados en los fenómenos que se encontraban en boga en la escena artística internacional: *happenings*; ambientaciones; *pop art*; *op art*; arte cinético; expresionismo abstracto, entre otros. El Di Tella tuvo la capacidad de aglutinar en su interior a importantes artistas que hoy gozan de fama internacional, entre los que se encontraban aquellos artistas rosarinos y bonaerenses que, en 1968, realizarán la pieza *Tucumán Arde* y que son reconocidos como la Vanguardia artística argentina de los años sesenta.

El encuentro entre estos jóvenes artistas cobra una gran significación por el hecho de que en 1968 ambas esferas de producción —Rosario y Buenos Aires— terminan coincidiendo en dos principales ejes de articulación: a) asumir un compromiso explícitamente social y político en la producción artística y; b) distanciarse del Di Tella y demás espacios e instituciones del campo artístico. Para este grupo de jóvenes, las instituciones del mundo del arte, por más modernizadoras que pudiesen ser, constituían un eslabón incuestionable en las condiciones materiales y simbólicas de legitimación cultural y política que ostentaban las élites dominantes en sus ejercicios de poder. El cuestionamiento a las instituciones artísticas: el museo; la galería y los premios; entre otros, los conducen a lo largo de todo el año de 1968 a un paulatino proceso de radicalización de sus actividades y acciones; proceso

que Longoni y Mestman denominan *El itinerario 68*¹²¹ y que desemboca, para varios de ellos, en el distanciamiento total de la producción artística.

La década de los años sesenta es para el ámbito cultural argentino un momento clave. Durante ese periodo se consolidan varias de las estrategias modernizadoras y de internacionalización¹²² del arte de vanguardia llevadas a cabo, desde la década anterior, por instituciones públicas y privadas tales como el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Di Tella, entre otros; estrategias que tenían por objeto ofrecer las condiciones para un amplio desarrollo experimental en las diversas artes y convertir a Buenos Aires en la capital cultural latinoamericana por excelencia, al tiempo que se buscaba vincular a esta ciudad periférica con los centros metropolitanos más importantes de producción artística y cultural en el mundo: París, Londres y Nueva York.

El objetivo manifiesto de los Centros¹²³ era actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas con las que estaban relacionados. Se pensaba que el desarrollo sólo podía conseguirse mediante el

¹²¹ "Llamamos a este proceso *El itinerario del '68*. Esto es, una secuencia tanto de producciones como de intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, en la cual se pone de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de artistas plásticos experimentales que se dislocan desde una posición alternativa a una de oposición. Esto sucede no sólo frente a las instituciones artísticas sino también frente al régimen militar, entonces vigente, e incluso frente al sistema capitalista." Ana Longoni en Grupo de Vanguardia, "Cronología Del Itinerario De 1968," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968).

¹²² Para una revisión sobre el papel que jugaron distintas instituciones en el intento de internacionalizar la producción artística argentina en la década del sesenta revisar: Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo Y Política. Arte Argentino En Los Años Sesenta*.

¹²³ John King se refiere al Centro de Artes Visuales, al Centro de Experimentación Audiovisual y Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, todos pertenecientes al Instituto Di Tella. King.

fortalecimiento de los lazos con Europa y los Estados Unidos y con la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional.¹²⁴

Entre las instituciones que buscaban promover la internacionalización del arte argentino en aquellos años, el Instituto Di Tella se consolidó rápidamente como el principal espacio dedicado a la promoción y difusión de la actualidad y de la experimentación del arte, tanto nacional como internacional. El Di Tella, ubicado en la calle de Florida en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, se constituyó en referente obligado para todo artista que pretendiera hacer de la experimentación formal y conceptual el epicentro de su trabajo.

A mediados de la década, el Instituto contaba con un importante premio llamado *Premio Di Tella* que competía con el premio *Ver y Estimar* auspiciado por el Museo de Arte Moderno. Realizaba también múltiples exposiciones en las que se promovía y alentaba la experimentación artística que permitiera la internacionalización ya indicada; sin embargo, tras el advenimiento en 1966 del gobierno de facto auto denominado *Revolución Argentina* (1966-1973) y encabezado en los primeros años por el General Juan Carlos Onganía, la situación social tendió a politizarse y muchos sectores del ámbito cultural y artístico, junto con el sindicalismo mermado tras la deposición del presidente Juan Domingo Perón en 1955, asumieron una postura declaradamente de izquierda y cada vez más radical contra el gobierno militar; postura bajo la cual el trabajo realizado por el Instituto Di Tella empezó a ser cuestionado y reconocido como espacio de reivindicación de la cultura burguesa y promotor de la extranjerización. Tanto sectores conservadores como aquellos radicales y progresistas empezaron a ver con recelo al Instituto y a su proyecto cultural. Como comenta John King, “El periodo presencié una radicalización de la izquierda y la derecha en el

¹²⁴ Ibid., 10.

espectro político y el Di Tella se volvió sospechoso para ambas por distintas razones.”¹²⁵

En una entrevista realizada en febrero de 1997 Eduardo Ruano, artista bonaerense que estuvo vinculado al Di Tella y que en su momento rompió con el instituto, comenta:

El Di Tella comenzó siendo un centro de experimentación muy interesante. Cuando la situación social, cultural, política, comienza a ponerse más dura, obviamente las obras comienzan a reflejar esa situación... Me acuerdo de la obra de León Ferrari del avión... Comienza a crearse un terror muy grande en la gente que dirigía el Di Tella, en Romero Brest. No era ésa la función que querían del Di Tella en el arte.¹²⁶

El Centro de Artes Visuales del Di Tella, a cargo de Jorge Romero Brest de 1963 a 1969, fue un espacio en el que se fomentó la creación y producción artística experimental a nivel formal y conceptual. A dicho centro se vincularon, de una u otra manera, muchos artistas argentinos que hoy gozan de amplio prestigio y reconocimiento en el mundo del arte: Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Marta Minujín, Oscar Bony, León Ferrari, Pablo Suárez, Roberto Jácoby, Juan Pablo Renzi, entre otros. El instituto Di Tella fue escenario de importantes exposiciones, en las cuales se mostraron piezas que ya desde los años sesenta anticipaban las reflexiones sobre la desmaterialización de la obra y sobre la significación como problema estético y político en sí mismos. En 1965, León Ferrari realiza una pieza titulada “La civilización occidental y cristiana” (figura 11), la que fue rechazada por los organizadores del *Premio Di Tella*. La obra consistía en un cristo crucificado y montado sobre un bombardero norteamericano. Reactualización de la imagen del crucifijo

¹²⁵ Ibid., 104.

¹²⁶ Longoni y Mestman, 381.

católico, donde la cruz es remplazada por el avión de guerra. La censura de la pieza por parte del Di Tella producirá en Ferrari un paulatino alejamiento de dicha institución, asimismo —y visto a años de distancia—, anticipará la tensión y conflicto social que la retrospectiva del trabajo de este mismo artista provocó, en 2004, cuando la arquidiócesis de la Ciudad de Buenos Aires se volcó, con todo su peso político, a intentar clausurar la muestra organizada por el Centro Cultural Recoleta.¹²⁷

En ese mismo año de 1965, Marta Minujín presentó en el Di Tella la “Menesunda” (figura 12, 13 y 14), ambientación realizada con la participación de Rubén Santantonín y con la ayuda de Pablo Suárez. Dicha pieza, de la cual no quedó más que el registro documental, consistía en un recorrido múlti-sensorial por distintas habitaciones. Esta obra causó un gran revuelo en su época al grado que hoy es considerada como uno de los hitos de la historia del arte conceptual argentino de los años sesenta. Tal es su importancia que en 2015 el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con asistencia de la propia Minujín, reprodujo la pieza para su exposición.

Hacia 1965, la figura de Marta Minujín tiene una franca popularidad en el medio argentino e incluso fuera de él. Sus trabajos de ese año, *Suceso plástico*, *La menesunda* y *El batacazo*, que entrecruzan premisas del *happening*, el arte *pop* y la ambientación, apuntan a modificar la participación del espectador y se inclinan hacia la espectacularidad. Al mismo tiempo, exaltan la percepción sensible a partir de la saturación de estímulos y la aplicación de los materiales que hasta ese momento se utilizaban en el arte.¹²⁸

¹²⁷ Giunta, *El Caso Ferrari. Arte, Censura Y Libertad De Expresión En La Retrospectiva De León Ferrari En El Centro Cultural Recoleta 2004-2005*.

¹²⁸ Ana Longoni y Fernanda Carvajal, "Marta Minujín. Minuphone: 1967-2010," (Buenos Aires: Fundación Telefónica y Fundación Espigas, 2010), 19.

Otra pieza interesante auspiciada por el Di Tella fue “Circuito automático” (figura 15), realizada por Roberto Jacoby en 1967. Esta pieza producida bajo el influjo de Oscar Masotta, quien “[...] impulsa el arte de los medios de comunicación, arriesgando una serie de ideas muy radicales en el camino de la desmaterialización de la obra de arte [...]”¹²⁹, tenía por principio producir un circuito comunicacional que apelara, al igual que en otras piezas realizadas por los integrantes del grupo Arte de los Medios (Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari y Juan Risuelo), “[...] a un público anónimo y masivo [para] producir una experiencia movilizadora y una conciencia crítica que desborden las fronteras conocidas del arte, incluso al punto de postular estas incursiones en el circuito masivo como potenciales herramientas políticas.”¹³⁰ Como explican Longoni y Carvajal, el arte de los medios de comunicación que se producía en torno a Masotta buscaba apuntalar la idea de que los medios de masas, además de informar o desinformar, producen acontecimientos. Utilizar los medios de comunicación de forma artística implicaba una postura social y política sobre la condición de la realidad y la generación de acontecimientos.¹³¹

[...] se pegaron *stickers* de papel, que yo repartía, en todos lados, en baños, colectivos, estaciones, en todos lados. Eran cartelitos con dos fotos, una mía y otra de la que era mi novia en aquella época, y un número de teléfono, que era del Di Tella. Ahí nos prestaron un teléfono. [...] Entonces, cuando llamaban, se ponía en funcionamiento una cinta, mediante un mecanismo que había hecho un amigo físico, y la grabación decía: “Usted ha visto un cartel con las fotos de un hombre y una mujer y un número telefónico. Usted al llamar ha desencadenado un circuito de comunicación. Este circuito de comunicación no informa sobre nada, va

¹²⁹ Ibid., 17.

¹³⁰ Ibid., 19.

¹³¹ Ibid., 17.

a durar 30 segundos más y después usted quedará otra vez solo consigo mismo, etc. ...”, creando un circuito de comunicación no localizable.¹³²

Así también, en 1968 Oscar Bony presenta, en la exposición *Experiencias 68*, una obra titulada “La familia obrera” (figura 16 y 17), la cual consistía en una base en la que se posaban literalmente una familia obrera; una pareja adulta y su hijo varón, los tres de carne y hueso, que no eran actores, sino miembros del sector obrero. La familia permanecía sentada en la base sin prácticamente moverse durante los horarios de exhibición de la muestra. La reminiscencia entre esta pieza y las “Esculturas vivientes” (figura 18) realizadas en 1961 por Pedro Manzoni es más que evidente.

En esa misma muestra de *Experiencias 68*, Jacoby también presentó una obra titulada “Mensaje en el Di Tella” (figura 19 y 20), la cual consistía, como él mismo la describe, en un “[...] manifiesto apocalíptico escrito en un enorme pizarrón donde anunciaba la fusión del arte y la vida y el surgimiento de un mundo nuevo a través de una sangrienta guerra civil. Adscribía a la épica del combate y la sangre.”¹³³ En el manifiesto podía leerse lo siguiente:

Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha. [...] El "arte" no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia; la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre.¹³⁴

¹³² Jacoby en Longoni y Mestman, 351-52.

¹³³ Ibid., 355.

¹³⁴ Roberto Jacoby, "Mensaje En El Di Tella," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: International Center of the Arts of the Americas, 1968).

Junto al pizarrón, el artista colocó una fotografía documental de un sujeto afroamericano manifestándose contra el racismo y la guerra de Vietnam y sosteniendo un cartel que decía “I AM A MAN” [Yo soy un ser humano]. La pieza se completaba con “[...] una teletipo conectada con la agencia *France Press*, que mandaba cables todo el tiempo, las noticias internacionales, que casualmente coincidían con el Mayo francés [...]”¹³⁵

Con la descripción de las piezas de Ferrari, Munijín, Jacoby y Bony se intenta dar una idea relativa del tipo de producciones que tuvieron cabida en el Instituto Di Tella, sobretodo en su Centro de Artes Visuales. Como puede verse, la experimentación no sólo se limitaba al trabajo formal, sino que muchos de los artistas que se vincularon con el instituto empezaron a radicalizar sus propios discursos políticos y a relacionar su propio trabajo a la realidad social que se vivía en el *Onganiato*¹³⁶.

Otra obra importante que se realiza en el periodo fue la presentada por Eduardo Ruano para el Premio *Ver y Estimar* de 1968. La pieza consistía en una reproducción de la vitrina de la Biblioteca Lincoln, en la que se había colocado un retrato del expresidente John Kennedy. Lo que parecía un simple homenaje al presidente demócrata asesinado en 1963, derivó en un acto de repudio a la guerra de Vietnam y a la política exterior de los Estados Unidos. El día de la inauguración, Ruano arrojó un ladrillo contra la vitrina y vandalizó el retrato, mientras Jacoby, Suárez y Renzi gritaban al unísono “¡Fuera yanquis de Vietnam!” En una nota del rotativo *Primera plana* (figura 21) puede leerse: “El acto —que supuestamente completaba la obra, según las confusas aproximaciones estéticas que lo defendieron— culminó con la destrucción de la vidriera, y el violento rayado de la efigie del ex presidente norteamericano: la columna abandonó el local en formación.”¹³⁷ En palabras de Ruano:

¹³⁵ Jacoby en Longoni y Mestman, 355.

¹³⁶ Por *Onganiato* debe entenderse el periodo de gobierno militar encabezado entre 1966 y 1970 por el General Juan Carlos Onganía.

¹³⁷ “El Happening Inoportuno,” *Primera Plana* 7 de mayo de 1968.

[...] la gente del público se quedó confundida, [no sabían] si era un acto relámpago contra la obra..., o si había sido yo, el autor, y el acto era parte de la obra, incluso lo relacionaba con un acto relámpago de la esquina del café La Paz que se había hecho en el mismo momento. O sea que la línea que separaba hasta ese momento “el arte” y “la vida” quedó en suspenso, nadie —por un instante— podría saber si participaba de un hecho estético o de un atentado a una de las obras expuestas. El “acto”, y lo que produjo en la subjetividad de todos, era el eje de la obra.¹³⁸

La apología a la revolución y a la violencia como mecanismo de transformación social empezó a ocupar cada vez más el imaginario de los artistas en esos tiempos. Para el año de 1968 gran parte de esta generación de jóvenes rompe definitivamente con el Di Tella y, durante varios años también con el resto de las instituciones del mundo del arte por considerarlas promotoras de la cultura burguesa. “[...] había un clima de hartazgo y agotamiento con las instituciones, con el mercado y hasta con el arte mismo. El carácter mismo de las obras de los medios y de otras obras imposibles de mercantilizar lo prueba.”¹³⁹

La exposición *Experiencias 68*, a la que ya se ha hecho mención, es tal vez un parteaguas en el proceso de radicalización de algunos de los artistas que posteriormente conformarán el grupo de Vanguardia. Sirva de ejemplo un extracto de la carta que Pablo Suárez dirigió al director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest, para declinar su participación en la exposición realizada en mayo.

Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad [...] Esa gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad

¹³⁸ Longoni y Mestman, 380.

¹³⁹ Jacoby en *ibid.*, 353.

del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes [las de la galería] encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra).¹⁴⁰

En una entrevista realizada por Longoni y Metsman en diciembre de 1993 a Suárez, el artista comentó: “Cuando hice la carta al Di Tella, por ejemplo, no me pareció una cosa rarísima que eso fuera la obra, ni a mí ni a nadie de mi época. [...] Era un show para generar otro tipo de cosa, y para cuestionar. Yo a la carta la concebí como una obra para la exposición.”¹⁴¹

Lo interesante de esta carta es que funciona como un manifiesto y un *happenig*¹⁴² al mismo tiempo, pues el artista la repartió en las inmediaciones del Instituto durante la inauguración y los días posteriores. Según Longoni¹⁴³, el artista mando imprimir un tiraje de 25,000 ejemplares de la carta, los cuales fueron repartidos por el propio Suárez durante la inauguración del evento y días subsecuentes. Asimismo, Suárez también logró que los vendedores de periódicos de los kioscos cercanos al Instituto Di Tella adosaran la carta a diarios y revistas los días mientras duró la presentación.

Como puede verse a partir de los comentarios de Suárez, dicha carta fue pensada como un gesto artístico, como una obra a ser repartida en las inmediaciones del edificio donde se albergaba el Centro de Artes Visuales en

¹⁴⁰ Pablo Suárez, "Carta a Romero Brest Del 13 De Mayo De 1968 " en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968).

¹⁴¹ Longoni y Mestman, 389.

¹⁴² Como se explicará más adelante, la noción de *happening* cobra una gran relevancia en el campo artístico argentino de la época. Fue un ámbito de experimentación común en muchos artistas pertenecientes a la Vanguardia investigada.

¹⁴³ Pueden consultarse las notas críticas que acompañan al documento digital: Suárez. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>

la calle Florida. El tono crítico de la misma muestra, no sólo un distanciamiento con el Di Tella, sino también con el público y el mundo del arte en general, al tiempo que enfatiza una idea compartida con los sectores de izquierda crítica: “VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR”.

En esta misma exposición, la policía censuró la pieza de Roberto Plate llamada “El Baño” (figura 22 y 23). La obra consistía en una cabina vacía que emulaba un baño y que, de forma espontánea, el público intervino con grafitis en su interior; algunos de estos eran meras groserías y grafismos sexuales; otros eran mensajes explícitos contra del régimen dictatorial del General Onganía. La censura sirvió como catalizador y derivó en la clausura de la muestra por parte de los propios artistas, quienes destruyeron y arrojaron sus piezas a las puertas del Instituto (figura 24 y 25). En un documento conocido como “Cronología del itinerario de 1968” escrito por el grupo de Vanguardia en diciembre de ese año se puede leer lo siguiente sobre *Experiencias 68*: “Las obras presentadas señalan el hartazgo y la banalidad de continuar creando dentro del marco oficial previsto para la vanguardia. Se decide además dismantelar la muestra y arrojar sus restos a la calle; emitiendo una declaración firmada por todos los artistas en protesta por la clausura policial de una de las obras.”¹⁴⁴ Toda esta historia terminó con la represión policiaca y el arresto de 6 días para algunos de los implicados.

Lo que es interesante del documento anterior, es que en él se expresa la idea de que la vanguardia experimental se ha constituido en un ámbito regulatorio y normativo de la oficialidad cultural y el grupo, que cada vez se encontraba más politizado, empieza a plantearse la necesidad de aspirar a nuevos públicos y a objetivos diferentes a los de la consagración por vía de premios y exposiciones.

¹⁴⁴ Grupo de Vanguardia, “Cronología Del Itinerario De 1968,” *ibid.*, ed. Museum of Fine Arts.

En un comunicado del Instituto Di Tella escrito por Romero Brest el 23 de mayo de 1968, mismo día que la muestra se daba por terminada después de la destrucción de las obras por sus autores, puede leerse lo siguiente:

Con “Experiencias 68” [...] un grupo de jóvenes artistas intenta plantear el problema de la creación en términos extremos. Quien más quien menos, según el temperamento, presenta una situación vital que no se aleja de las que tradicionalmente representaban las obras de arte sino por la falta de representación en imagen. Como si quisieran acercar el arte a la vida —el mayor deseo de los artistas en toda época— superando el intermediario de la forma-símbolo.

Aunque parecerá extraño a muchos que no alcanzan a comprender las “experiencias”, estos creadores están motivados por un ansia de verdad, queriendo ser ajenos a cualquier forma retórica. Por lo cual apelan unos a personas reales para participar en ellas. Otros exigen la colaboración del público para perfeccionarlas, otros plantean una problemática que obliga a volver sobre los pasos consabidos para desembocar en lo más obvio, y hubo quien se negó a realizarla atacando la institucionalidad del lugar. Con una nota curiosa en todos, que no deja de ser fecunda: que dicho acercamiento del arte con la vida se realiza a la par en términos fuertemente intelectuales.¹⁴⁵

El acto de repudio a la censura por medio de la destrucción de las obras permitió a los involucrados una doble jugada, romper con el Di Tella¹⁴⁶ por razones similares a las expresadas en la carta de Suárez y, a la vez, expresar su repudio a la represión y censura por parte del gobierno militar. A partir de ese momento el grupo de Vanguardia inicia una radicalización de

¹⁴⁵ Jorge Romero Brest, “Experiencias 1968,” *ibid.*, ed. Museum of Fine Arts.

¹⁴⁶ Otro hecho que promovió la ruptura de varios artistas con el Di Tella, en esos años de convulsión social y definición política, fue el tema del financiamiento extranjero que recibía esta institución por parte de la Compañía Ford y del Centro Rockefeller como parte de la política anti-comunista en la región. Longoni y Mestman, 46.

sus acciones que los lleva a tomar cada vez más distancia ante las instituciones consabidas del campo artístico y a la vez, a vincularse cada vez más con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos —principal organización sindical que aglutinará en un frente común a sectores duros del sindicalismo peronista, adherentes socialistas, intelectuales, estudiantes y artistas, entre otros, con el objeto de confrontar al régimen militar—, para desarrollar un plan de acción artístico político que desembocará en *Tucumán Arde*.

Me da la sensación de que el período 1966-69 es desigual según los distintos ámbitos: por ejemplo en la Universidad, a partir del desalojo de la Noche de los Bastones Largos, se da esa discusión sobre si había que renunciar o no. Pero en el ámbito de las artes plásticas no se vive eso mismo; al contrario, es un momento de mucha efervescencia, con crisis y rupturas institucionales recién en el '68.¹⁴⁷

2.1.1. Violencia y revolución como signo de una época

En la década de los años sesenta en Argentina también se observa el advenimiento de una gran efervescencia y descontento social derivados, en gran medida, de las políticas represivas y de censura que impuso el gobierno militar después de 1966. Se restringieron las garantías constitucionales y se prohibieron las elecciones. Se impusieron, de manera autoritaria, políticas económicas, sociales y culturales tendientes a mantener el orden social por vía de la coerción armada; ante la amenaza de huelga general convocada a principios de 1967 por la Central General del Trabajo (CGT), principal gremial creada durante el gobierno de Juan Domingo Perón y que aglutinaba a los sindicatos más importantes de la economía argentina, el General Onganía disuelve la personalidad jurídica “[...] de los sindicatos metalúrgico, textil,

¹⁴⁷ Roberto Jacoby en *ibid.*, 342.

telefónico, de la industria farmacéutica y de los obreros azucareros tucumanos. [...] [asimismo] fue intervenido el principal gremio ferroviario.”¹⁴⁸ Estas y otras duras medidas económicas y políticas, tendientes a estabilizar la inflación y promover la inversión extranjera, fueron poco populares para amplios sectores del sindicalismo peronista, ya que significaban el fin de los derechos y prerrogativas ganadas a lo largo de los años con lucha y esfuerzo por la clase obrera, y de las cuales no estaban dispuestos a claudicar tan fácilmente. Sin embargo, para asegurar el control social, “[...] el régimen agilizó y concentró los poderes represivos [...] Para el gremialismo los efectos de la política fueron palpables: las huelgas se transformaron en luchas contra el Estado, y de ellas, por tanto, debían encargarse las fuerzas armadas.”¹⁴⁹

Asimismo, las universidades fueron intervenidas con violencia desde los primeros días del golpe militar bajo el pretexto de erradicar el marxismo y el comunismo alojado en su interior, produciéndose una amplia oleada de renunciaciones por parte del cuerpo académico y estudiantil. “[...] todas las cuestiones educacionales pasaron a depender directamente del Poder Ejecutivo; intervenidas las universidades, el Estado impuso nuevas materias de estudio. [Por otro lado] Se reformó el Código Penal para facilitar la lucha contra la “subversión”, lo que incrementó en gran medida las facultades de la policía [...]”¹⁵⁰ para reprimir y coaccionar a los disidentes al gobierno.

Como apuntaba Aldo Bortolotti, también artista plástico rosarino perteneciente al grupo de Vanguardia, en una entrevista realizada en 1993, la represión puesta en marcha durante el golpe militar de 1966 fue la más intensa y violenta llevada a cabo hasta ese momento. Si bien, los crímenes de lesa humanidad perpetrados a partir de 1976 no tendrán parangón en la historia argentina, en su momento el *Onganiato* ejerció una coerción sin

¹⁴⁸ Daniel James, *Resistencia E Integración. El Peronismo Y La Clase Trabajadora Argentina 1946-1976*, 2da. ed. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010), 291.

¹⁴⁹ Ibid., 293.

¹⁵⁰ Ibid., 294.

precedentes. “El proceso de la realidad hizo que se radicalizaran una serie de cosas. El Onganiato fue duro, terrible. Fue el golpe más duro, hasta entonces, a la intelectualidad, a la Universidad.”¹⁵¹ El artista Pablo Suárez también comenta algo similar en otra entrevista también realizada por Longoni y Mestman: “[...] además estabas presionado por situaciones de tipo político y demás, que eran muy duras: el Onganiato. Después fueron más duras pero no importa, en ese momento eran inéditas para nosotros. Además, sintiendo que teníamos cierto protagonismo en la vida cultural del país, creímos que teníamos cierta responsabilidad.”¹⁵²

Durante la década del sesenta también es palpable una amplia diseminación y posicionamiento, en muchos sectores sociales de izquierda, de la idea de que la *revolución proletaria* era un destino impostergable de carácter mundial. Los eventos durante el año de 1959 en Cuba, “[...] inducían en la intelectualidad de izquierda la convicción de haber ingresado en una nueva época, dentro de un mundo sacudido por la incorporación a la historia de millones de hombres hasta ayer marginados [...]”¹⁵³ Para las clases obreras e intelectuales progresistas, la Revolución cubana, así como la experiencia argelina y la larga lucha vietnamita iniciada desde 1955, “[...] mostraban el papel de la violencia como medio de tramitar con eficacia el enfrentamiento con el opresor, y la cubana que agregaba que esa acción podía desarrollarse con éxito a las puertas mismas del imperio.”¹⁵⁴

En retrospectiva, esta década puede entenderse como un momento histórico signado por la idea de *Revolución*, no sólo en Argentina y el resto de Latinoamérica, sino en el mundo entero. Como comenta Oscar Terán, el hecho de que a partir de 1963 se desplegaran en Venezuela, Perú, y más tarde en Colombia, ofensivas guerrilleras, produjo en el imaginario de la

¹⁵¹ Longoni y Mestman, 323.

¹⁵² Ibid., 389.

¹⁵³ Oscar Terán, *Nuestros Años Sesentas. La Formación De La Nueva Izquierda Intelectual Argentina.*, 1era. ed. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2013), 184.

¹⁵⁴ Ibid., 187.

época, la idea de que las proclamas habían dejado los textos para materializarse en la realidad y que la transformación y liberación de América Latina no podría ser detenida.¹⁵⁵

Aparte de que muchos teníamos veinte años, vivíamos en un clima de mucho impulso, muy acelerado. Primero porque creíamos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, y que todo lo que hacíamos era porque la revolución era inminente. Y eso nos daba una capacidad de movilización impresionante. Era interesantísimo todo ese clima del 68. No te olvides que fue la época del Rosariazo y del Cordobazo.¹⁵⁶

La década de 1960 fue una época de grandes conflictos y transformaciones. En el imaginario de grandes sectores sociales otro mundo era posible. Como nunca en la historia, se vislumbraba la emergencia de las luchas populares y la posible ruptura con las estructuras oligárquicas e imperiales heredadas de antaño. Para la cultura occidental, 1968 fue especialmente importante, pues esa fecha quedó grabada simbólicamente por los acontecimientos ocurridos en París, Praga y otras metrópolis que denotaban un sentir crítico. 1968 fue un año de grandes tensiones. Múltiples ciudades del mundo fueron escenario activo de amplias movilizaciones estudiantiles y obreras, de fuertes represiones e incluso de masacres como la gestada por el Estado mexicano el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El ambiente político que se vivía en muchas urbes occidentales y que alentaba a transformar las condiciones sociales, económicas y culturales establecerá un parteaguas, un antes y un después, que dejó marcadas a las generaciones venideras. Hablar del 68 es hablar de una fecha simbólica en la que se enmarca el sentir de cambio y transformación de toda una década.

¹⁵⁵ Ibid., 185.

¹⁵⁶ María Teresa Gramuglio en Longoni y Mestman, 413.

Rubén Naranjo, artista argentino que también estuvo vinculado al Di Tella y que asimismo participó en las acciones de arte político que interesan en esta investigación, en una entrevista realizada en 1993 comenta: “[...] todos teníamos un gran respeto por la revolución cubana. Como revolución popular fue asimilada por plásticos y actores independientes en forma inmediata.”¹⁵⁷

Además del fervor que la Revolución cubana inspiraba en amplios sectores de las sociedades latinoamericanas, en Argentina la asimilación de la idea de la violencia como forma loable de lucha estará directamente asociada a los acontecimientos que inauguran la dictadura de 1966. En otra entrevista realizada por Longoni y Mestman en 1994 a María Teresa Gramuglio, también artista plástica rosarina, puede leerse:

Te diría que para nosotros la violencia era una buena palabra, que por un lado tenía que ver con que “a la violencia de arriba responderemos con la violencia de abajo”, que era una frase típica de la época. Y además en ese momento creíamos que la salida era la violencia, la guerrilla, la revolución, el paredón. No hablábamos de elecciones, ni de democracia, ni de constitución: todo eso lo aprendimos después. Tuvimos que padecer bastante la otra violencia, el terrorismo de Estado de la dictadura militar [de 1976-1983], para darnos cuenta de que teníamos que hacer una crítica y una autocrítica de la violencia.¹⁵⁸

Según Oscar Terán, fue justo el golpe de Estado perpetrado por Onganía en 1966, así como su ofensiva a los sectores progresistas de la sociedad argentina, lo que abrió “[...] un nuevo campo de problematicidad acerca de las relaciones entre intelectuales, política y violencia, sobre la cual la

¹⁵⁷ Ibid., 363.

¹⁵⁸ Ibid., 421.

tematización de la vía armada recién entonces alcanzaría un nivel de pertinencia hasta entonces insospechado.”¹⁵⁹

El ambiente estaba muy revuelto desde 1967 políticamente hablando. No podemos olvidar el Mayo Francés que se estaba produciendo simultáneamente, ni el llamado cubano a los intelectuales del `67; [...] y la dictadura de Onganía con su pertinaz secuela de censura. Parecía que era necesario manifestarse políticamente.”¹⁶⁰

Esa gran efervescencia y conflictividad social desembocará en mayo de 1969 en las insurrecciones sociales conocidas como el Cordobazo y el Rosariazo. En ambos casos, la ciudad de Córdoba, capital de la provincia de Córdoba, y la ciudad de Rosario, ubicada en la provincia de Santa Fe, fueron el escenario de una asonada popular que espontáneamente fue creciendo y desbordando a las fuerzas policíacas.

Durante los días 20, 21, 22 y 23 de mayo, la ciudad de Rosario fue escenario de diversos actos de protestas y enfrentamientos liderados principalmente por estudiantes de la Universidad Nacional de la provincia. El repudio al régimen militar, así como el reclamo por la intervención del ejecutivo en la autonomía universitaria y el asesinato de tres alumnos serán los catalizadores para que estudiantes, junto con sectores adherentes del sindicalismo, de la clase obrera y de otros sectores populares, protagonizan jornadas de resistencia y lucha que desbordaron a las fuerzas policíacas. El 22 de mayo, la ciudad de Rosario y sus adyacentes fue declarada como zona de emergencia por el régimen. A partir de ese momento el Estado Mayor Conjunto de las Fuerzas Armadas Argentinas (EMCFFAA) formó un Consejo de Guerra para tomar control de la situación. En los días posteriores, la revuelta estudiantil y popular fue sofocada y las barricadas levantadas. La

¹⁵⁹ Terán, 197.

¹⁶⁰ Margarita Paksa en Longoni y Mestman, 372.

Universidad fue nuevamente ocupada y se retornó a un estado de tensa normalidad bajo el control de las fuerzas militares¹⁶¹. En septiembre del mismo año, la ciudad volverá a ser escenario de levantamientos sindicales y estudiantiles como apoyo a un paro convocado por la CGT. La escala de los enfrentamientos y de la represión harán que estas jornadas de lucha sean recordadas históricamente como el segundo Rosariazo.

Asimismo, en el caso del Cordobazo, amplios sectores del sindicalismo y del estudiantado de izquierda, junto a un vasto apoyo popular, de empresarios y de los partidos políticos moderados, protagonizaron una jornada de protestas violentas, que tenían por objetivo visibilizar el repudio al gobierno militar encabezado por Onganía. Durante los días 29 y 30 de mayo la ciudad fue completamente controlada por los insurrectos. La represión llevada a cabo por las fuerzas armadas no se hizo esperar y días después el orden se impuso en la ciudad. "El "Cordobazo", a duras penas controlado por el ejército, mostró el aislamiento en que estaba cayendo el régimen."¹⁶²

Durante el transcurso del año de 1969 hubo por lo menos 9 asonadas masivas más al interior del país, "[...] varias de ellas en las ciudades capitales de las provincias donde se localizaban universidades nacionales — Córdoba, Tucumán y Rosario— y se desarrollaban actividades económicas importantes para la región."¹⁶³

Sumados a los levantamientos populares, sindicales y estudiantiles que desde 1968 venían aconteciendo, y con mayor fuerza durante 1969, también se hizo presente la aparición de grupos guerrilleros que habían

¹⁶¹ Pablo Bonavena y Millán Mariano, "El Movimiento Estudiantil Rosarino. Antes Y Durante El Rosariazo De Mayo De 1969," en *VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales* (Univeridad de Buenos Aires 2007).

¹⁶² Marcos Novaro, "Dictaduras Y Democracia," en *Historia Mínima De Argentina*, ed. Pablo Yankelevich (México, D.F.: Colegio de México, 2014), 318.

¹⁶³ Juan Manuel Fernández et al., "Aportes Para El Estudio De Los Levantamientos De Masas En Argentina Entre 1968 Y 1974," en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores* (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013), 7.

asimilado la idea de que la transformación social y la toma del poder sólo llegaría por medio de las armas y la violencia. Ya para 1970 “[...] operaban en Argentina cuatro principales grupos guerrilleros: Las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros.”¹⁶⁴

En los 70 la Argentina se hallaba ante una severa crisis política. La sociedad entera reclamaba una “apertura democrática” con fuertes presiones sobre la dictadura militar para hacer una llamado a elecciones sin proscripciones [al peronismo]. Y sumado a ese eje de movilización popular, importantes segmentos de la sociedad se planteaban disputarle el poder a la burguesía. Junto con la cuestión del poder [...] se desarrollaba la idea de la lucha armada, con distintas concepciones como “foco” o como movilizadora de la violencia de masas.¹⁶⁵

Los levantamientos populares ocurridos en el año de 1969 producirán un cisma en el régimen militar y obligarán a la rearticulación de la estructura castrense que estaba detrás de la *Revolución Argentina*. En 1970 fue depuesto el General Onganía y sustituido por el General Roberto Marcelo Levingston como nuevo presidente de facto. Su mandato duró únicamente hasta 1971, momento que él también fue depuesto y sustituido por el General Alejandro Agustín Lanusse. La incapacidad del régimen para apaciguar las revueltas populares y la cada vez mayor presencia de actividad guerrillera que reivindicaba la violencia como estrategia de lucha, así como la presión de los sectores sindicales, empresariales y políticos obligarán a Lanusse a negociar el fin de la dictadura y a eliminar la proscripción al peronismo.

¹⁶⁴ James, 315.

¹⁶⁵ Irma Antognazzi, "La Lucha Armada En La Estrategia Política Del Prt-Erp (1965-1976)," *Razón y Revolución* número 3, no. Dossier: Cien años de lucha socialista (invierno de 1997), <http://www.revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/455>.

Si bien después de 1971 el régimen logró en alguna medida reprimir y controlar la rebelión sindical en el interior, a la vez que la perspectiva electoral de 1973 contribuía a aliviar las inquietudes democráticas de grandes sectores de la sociedad argentina, en cambio las movilizaciones de considerables segmentos de la clase media urbana, en especial de los jóvenes, prosiguió sin disminuir. Hijos de autoritarismo insensible e inclemente de Onganía, su rebelión estalló en 1969 y continuó en los años siguientes, en una sociedad que parecía ofrecerles cada vez menos oportunidades económicas. El alcance de ese movimiento superó su ámbito universitario inicial. Esos jóvenes de clase media adoptaron una ideología antiimperialista de extrema izquierda y se dirigieron cada vez más hacia el peronismo o hacia los grupos guerrilleros para vehicular sus aspiraciones¹⁶⁶

En 1973, Lanusse pacta el fin del gobierno militar anti-peronista y permite elecciones democráticas, dándose la posibilidad de que Juan Domingo Perón retorne al país después de su exilio de 18 años, tras haber sido destituido como presidente constitucional por un golpe militar distinto al de Onganía, mismo que se autodenominó *Revolución Libertadora*¹⁶⁷ en 1955.

El final de la *Revolución Argentina* en 1973 abrirá una etapa álgida de disputa política y violencia manifiesta por el control del Estado que, a la muerte del nuevamente investido presidente Perón en julio de 1974, se intensificará a grados sin precedentes. Esa intensificación desembocará en

¹⁶⁶ James, 314-15.

¹⁶⁷ La autodenominada *Revolución Libertadora* fue un régimen militar que depuso al presidente Juan Domingo Perón en 1955 y que se mantuvo dirigiendo al Estado argentino hasta 1958. Entre 1958 y 1966 el Estado de la República Argentina estuvo presidido por tres gobiernos civiles, dos de ellos removidos por las fuerzas militares: Arturo Frondizi fue electo presidente en 1958 y cesado por un golpe militar en 1962. A partir de ese año, se impuso un gobierno cívico militar administrado por José María Guido y encargado de llamar a nuevas elecciones para finales de 1963. A partir de esas elecciones Arturo Umberto Illia fue embestido con el cargo de presidente de la Nación, mismo que ocupó hasta 1966, momento en que Onganía asume el poder de facto.

marzo de 1976 en el golpe de Estado perpetrado por la junta militar encabezada por el Teniente General y Comandante del ejército argentino Jorge Rafael Videla. La dictadura autodenominada *Proceso de Reconstrucción Nacional* (1976-1983) es sin duda alguna la etapa histórica más triste y cruel que haya protagonizado la Nación austral, y sus antecedentes están directamente ligados a la década del sesenta y al sentir de cambio y transformación que amplios sectores sociales reivindicaban tras las ideas de revolución y violencia.

El proyecto de Onganía, que preveía 20 años de dictadura, fue abortado por la movilización popular y el accionar guerrillero y la necesidad de tomarse un respiro para constituir una fuerza político-militar con un proyecto global estructurado como el que lograrán tener en 1976. Los esfuerzos de la oligarquía financiera para consolidar su proyecto se enfrentaron con el obstáculo que le opusieron sectores populares con diversos objetivos políticos pero entre los cuales empezó a plantearse la cuestión de la disputa del poder. Agotado el proyecto peronista de desarrollo industrialista, y sin haberse consolidado otro alternativo desde la burguesía, se abría un terreno en disputa, una etapa que podríamos llamar de transición donde la burguesía encontró resistencia a sus planes pero no vio peligrar su dominio.¹⁶⁸

Interesa resaltar que la década de los años sesenta, e incluso desde antes, estuvo signada por la búsqueda de implementar cambios y transformaciones de fondo en las estructuras sociales. La idea de la revolución estará arraigada en amplios sectores sociales, incluso en los de la derecha representadas por las fuerzas armadas, quienes designaron a los golpes de Estado de 1955 y de 1966 como *Revolución Libertadora* y *Revolución Argentina* respectivamente. Para el imaginario de la época, la idea de revolución estuvo directamente asociada con la lucha armada como

¹⁶⁸ Antognazzi. 3.

estrategia para alcanzar el poder político. Asimismo, en los sectores de izquierda se impondrá una agenda sobre el papel que deberán jugar los intelectuales y los artistas en el campo cultural para ir construyendo las condiciones de posibilidad revolucionaria. Quedaba claro que el campo cultural se hacía presente como un campo de batalla, como un campo preparatorio para la transformación política superestructural, por tanto, era necesario reaccionar de modo crítico ante los usos que la burguesía hacía de éste, sobre todo de la alta cultura, como sistema de legitimación y para volver a pensar las posibles articulaciones con los ámbitos populares. “Era un momento revolucionario a nivel mundial. Todo estaba revolucionado. El campo universitario, el mundo obrero, académico, artístico, intelectual. Era un momento de crítica al presente en tanto construcción de un futuro de libertad, igualdad, creatividad.”¹⁶⁹

2.2. La Vanguardia artística argentina, entre el campo artístico y el político

En ese álgido contexto político de finales de 1968, un grupo de artistas plásticos rosarinos y bonaerenses comenzaron un proceso amplio de experimentación que devino en la radicalización extrema de su producción. Para este grupo de Vanguardia, el problema de reincorporar el arte a la praxis social derivó, no sólo en diagnosticar con mucha claridad la tensión intrínseca propia de la relación entre la institución arte y la producción con pretensiones políticas, sino también en establecer un completo y absoluto distanciamiento de toda institución artística y, en algunos casos, incluso el alejamiento de toda forma de producción que pudiera vincularlos con la idea tradicional de arte. A diferencia de otros proyectos de vanguardia histórica como el dadaísmo o el surrealismo, el grupo argentino aludido asumió la

¹⁶⁹ Beatriz S. Balvé, *¿La Fusión Del Arte Y La Política O Su Ruptura? El Caso De Tucumán Arde: Argentina 1968*, 1era. ed., vol. N° 84 Cuadernos de CICSO - Serie Estudios (Buenos Aires: CICSO, 2014), 7.

necesidad de abandonar la práctica artística del modo en que la venía realizando para pensar cada vez más en la eficacia política. Según León Ferrari, artista perteneciente a la Vanguardia analizada y entrevistado años después expresaba: “Nosotros no tomamos el problema social como tema sino como propósito de denuncia. La obra en aquel momento decíamos que tenía que valorarse por su eficacia en la lucha política.”¹⁷⁰

Se hacía cada vez más necesario pasar a un plano de acción política y la experimentación ya no podía valer por sí misma. Para muchos artistas de la época, se imponía el discurso de que la revolución misma constituía la obra máxima y total a la que se podía aspirar en última instancia. “[...] en ese momento se daba el fenómeno de la efervescencia política. [...] Se confundían una serie de cosas, como por ejemplo la cuestión de si la obra de arte máxima era la revolución [en sí misma].”¹⁷¹ Esta misma idea la explica también la artista rosarina vinculada a la Vanguardia de esos años, Graciela Carnevale:

De alguna manera, estábamos todos buscando un arte que pudiera llegar a modificar la sociedad. Entonces, se gesta esto como una acción, pero además como una obra de arte, porque se plantea que la vida del Che Guevara es más obra de arte que cualquier otra cosa. [...] Entonces hay un planteo simultáneo, de que el arte se relaciona con la vida, arte y vida. No pasa sólo acá. Es una oleada que se da en todo el mundo.¹⁷²

Dar cuenta de la relación entre arte y política es más complejo de lo que pudiera aparentar a primera vista. Estos dos campos de acción tienen características propias que les permiten una relativa autonomía interna,

¹⁷⁰ Longoni y Mestman, 340.

¹⁷¹ Aldo Bartolloti en *ibid.*, 322.

¹⁷² *Ibid.*, 331.

como también con respecto a otros campos de producción de sentido.¹⁷³ Cada uno ha configurado, en la práctica, discursos que legitiman y que regulan el accionar de los sujetos al interior de dichos campos. Este proceso no sólo es constitutivo del campo, sino que incluso es la condición de posibilidad de la subjetivación¹⁷⁴ en tanto sujeto habituado —*habitus*—, por distintos dispositivos¹⁷⁵ que conforman los campos de producción, a una *praxis* social que les impone una suerte de identidad. Ser un artista o un militante no implica una sumisión acrítica a los modos en que históricamente se ha configurado un campo determinado, sino una inscripción no poco problemática sobre los límites o condiciones mínimas que permiten reconocer el ámbito de acción de un campo determinado.

Dicha problemática es referida por Pablo Suárez de la siguiente manera:

Nosotros estábamos pensando algo totalmente distinto: generar algo desde el campo de la estética, actos que en cierta manera fueran coincidentes con ciertos objetivos políticos, cosa de darle eficacia. Pero darles eficacia por el hecho de ampliar el espectro, que esto empezara a leerse desde otro ángulo. [...] Obviamente uno no iba a discutir la seriedad de los que querían pasar al plano político, pero me parecía totalmente absurdo desperdiciar nuestro lugar como artistas.¹⁷⁶

Asimismo, según María Teresa Gramuglio, cuestionar el lugar que se ocupaba como artista en el contexto político comentado y preguntarse también por la vinculación de esa actividad con la cada vez mayor exigencia a participar en la militancia política era inevitable. En palabras de la artista rosarina:

¹⁷³ Bourdieu, *Razones Prácticas. Sobre La Teoría De La Acción*; .

¹⁷⁴ Foucault, *Estética, Ética Y Hermenéutica*, III.

¹⁷⁵ Deleuze, *Foucault*; .

¹⁷⁶ Longoni y Mestman, 391.

Era inevitable. Quiero decir que había todo un clima que predisponía a cuestionarse qué sentido tenía el trabajo que el artista estaba haciendo, no sólo desde el punto de vista formal, vanguardista, sino que estaba ese otro tema desde la revolución cubana en adelante, que nos arrastraba de un modo fuerte. Formaba parte de nuestros proyectos de vida, interfería todas nuestras actividades.¹⁷⁷

Según lo que pueden mostrar las palabras de los involucrados, al interior del campo artístico argentino se ponen en juego tensas disputas sobre el vínculo con el campo político; relaciones de poder que buscan ejercer control sobre la acción de los otros y sobre el control del estatuto del campo mismo. Todo campo es un campo de batalla en el que se lucha por el dominio del sentido, desde el cual se posibilita la diferenciación, jerarquización, legitimación e incluso, si se dan las condiciones, la destrucción o imposición de cierta forma de producción sobre otras. Esta batalla que puede ser a “muerte”, tiene por límite implícito respetar y cuidar aquellas condiciones de posibilidad mínimas que configuran la identidad del campo en cuestión. Respetar en todo momento esos límites, por más encarnizada que pueda ser la batalla, asegura esa suerte de ficción de identidad —el ser artista y el ser arte—, incluso para los “héroes caídos en combate”. Es así que ser artista o ser militante entraña incorporaciones de *habitus* bien diferenciados dependiendo del campo; es decir, hacerse cuerpo en los sujetos de las prácticas y de los discursos que conforman históricamente el accionar en un campo determinado.

El hecho de que toda batalla por el control y dominio del sentido, al interior de cualquier campo o entre campos distintos, sea un fenómeno político, no elimina la especificidad del campo político en sí mismo, ni distorsiona sus límites, sus alcances y su principal objetivo: conformar las condiciones de legitimidad y los límites de acción de la gobernabilidad que

¹⁷⁷ Ibid., 413.

ejercen unos sobre otros¹⁷⁸; lo que no deja de ser problemático cuando las condiciones sociohistóricas, como las acontecidas durante los años sesenta en Argentina, ofrecen ámbitos de problematización sobre el devenir del campo artístico y su necesidad de vincularlo al campo político. En palabras de Graciela Borthwick, artista rosarina perteneciente al grupo de Vanguardia:

Sentíamos que no teníamos otra posibilidad en ese momento que tratar de darnos cuenta que lo más importante que estaba pasando en el arte no pasaba en el *happening*, ni por el espectáculo, sino que pasaba por el tema de la realidad. Sabíamos que la alternativa pasaba por conectarnos con aquellas incipientes organizaciones políticas que empezaban a aparecer.¹⁷⁹

Asimismo, Eduardo Ruano, también artista del grupo, comenta:

El arte aparecía en varios lugares. Hasta organizaciones clandestinas podrían hablar de arte. Lo incorporan, en ciertos niveles, como algo importante. [...] Si querés, en el fondo, la revolución era un hecho artístico para uno. Estabas involucrado en una situación social y política en la que tenías que tomar partido.¹⁸⁰

Dos cosas habría que puntualizar: en primer lugar, todos los sujetos se inscriben y aprenden a accionar, a lo largo de su vida, en múltiples campos. Cada campo les impone la necesidad de incorporar los *habitus* específicos de esa esfera del saber hacer. Las destrezas y el buen desenvolvimiento de un sujeto en un campo específico no tiene que ver con condiciones metafísicas del tipo *genio artístico*, sino con la amplia aprehensión de

¹⁷⁸ Foucault, "El Sujeto Y El Poder."

¹⁷⁹ Longoni y Mestman, 409.

¹⁸⁰ Ibid., 385.

conocimientos teóricos y prácticos —capital cultural— que ese sujeto hubo acumulado en su incorporación y vinculación con diferentes campos. El problema es de carácter sociohistórico y se define por las condiciones materiales y culturales a las que los sujetos tienen acceso por medio de su educación y posición social.

En segundo lugar, los conocimientos teórico-prácticos específicos de un campo, que los sujetos incorporan como hábitos de acción y que suelen naturalizar como principios de verdad y de existencia, están condicionados históricamente; por tanto, son heterogéneos y contingentes. Esto permite explicar la existencia de posiciones encontradas al interior de un mismo campo, así como el cambio de postura en un sujeto respecto a su propia posición en un campo determinado a lo largo del tiempo. Asimismo, los diferentes campos sociales no son ajenos a los discursos hegemónicos¹⁸¹ que emanan de las condiciones históricas y que van modelando las prácticas sociales y sus resistencias al interior de una sociedad dada. Sobre este asunto Jacoby comenta:

[...] yo soy mucho menos radical que antes. En el '68 hubiera dicho que no pinten, que no vendan, que se mueran, que no haya más pintura. Ahora no, es preferible que haya algunos artistas. Toda esa carga destructiva que fue un gesto muy importante, que se puede analizar históricamente, es triste, es un suicidio.¹⁸²

En este sentido, trastocar los límites del campo artístico para lograr la conjugación del arte con la praxis social es el problema central e histórico de la vanguardia artística.¹⁸³ El asunto que ha preocupado a muchos en el devenir histórico de *lo artístico* es lograr que *lo estético* no quede subsumido

¹⁸¹ Angenot.

¹⁸² Longoni y Mestman, 354.

¹⁸³ Bürger, 11.

a *lo político*; o por lo contrario, que lo político no quede reducido a pura representación temática, a mera nota, que no se presente únicamente como simple contenido de una práctica humana que se sustenta, entre otras cosas, por variados discursos que la posicionan en un plano espiritual y suprahumano.

Sobre este problema Ruano planteaba la siguiente anécdota: “Yo recuerdo una frase de [Ricardo] Carreira de esa época [se refiere a los años sesenta]. Decía que el arte tenía que ser incómodo, que tenía que ser como ponerse un par de zapatos de distinto número, uno muy chico y otro muy grande; es decir, la imposibilidad de acostumbrarse al hecho artístico.”¹⁸⁴ Asimismo, Ruano también comentaba que la producción artística que el grupo producía en esos años no podía ser asimilada de forma no problemática como objeto propio del campo político. “No eran acciones políticas. Eran obras artísticas que intentarían crear nuevas formas en lo estético, no experimentadas hasta ahora. Buscábamos trabajar sobre la cabeza de la gente y el efecto que producía este tipo de obras, un arte que no se pudiera asimilar.”¹⁸⁵

Históricamente, a la vida cotidiana le han correspondido otros tipos de prácticas más mundanas y efímeras, por tanto, trastocar el ámbito de lo artístico para politizarlo no deja de ser un problema aporético¹⁸⁶, toda vez que en la búsqueda de apuntalar la acción política del arte —su posibilidad de influir sobre la acción humana—, ésta se ha conseguido, en mayor o menor medida, por detrimento de la potencia estética del arte mismo. Éste sería el caso de pensar, como según Carnevale sucedió en Argentina de la

¹⁸⁴ Longoni y Mestman, 382.

¹⁸⁵ Ibid., 381.

¹⁸⁶ Trastocar los límites de un campo para priorizar las características de otro campo puede, por un lado, poner en riesgo las reglas implícitas que aseguran una cierta y limitada autonomía para cada campo; y, por el otro, desplazar la producción y la recepción de un campo a otro. Sobre los precarios límites entre el campo artístico y el campo político que pueden observarse en la producción de la vanguardia latinoamericana ver: Ana Longoni, “(Otras) Aporías De La Vanguardia Argentina De Las Décadas De 1960 Y 1970,” *Versión* 2007.

década del sesenta, que la vida del Che Guevara o la Revolución eran, en sí mismas, la obra de arte por excelencia. Sin embargo, a la par de la idea hegemónica militante de que la revolución y su violencia intrínseca podía acontecer como obra artística *per se*, al interior del grupo de Vanguardia se esgrimían diferentes reflexiones sobre la relación entre arte y política y sobre la problemática que implicaba subsumir el primer campo sobre el segundo.

Teníamos la idea de que ahí había un gesto estético, para llamarlo por las palabra precisas, aunque no la usáramos en ese momento, porque nos daba un poco de pánico, o de vergüenza, ya que no estaba muy bien vista. La idea predominante era que toda actividad estética tenía que desaparecer y subordinarse a la militancia y a la actividad política, y muchos de nosotros no coincidíamos con esa interpretación. [...] Digamos que no pretendíamos estetizar la política sino más bien politizar la estética.¹⁸⁷

El caso histórico que aquí se investiga permite reflexionar sobre las condiciones propias del campo artístico argentino de los años sesenta. Lo importante es que permite observar la tensión y comprender qué idea de arte y de *praxis* social defienden los integrantes de este grupo que los lleva a radicalizar su producción al extremo de postular la negación de toda institución artística e incluso, en algunos casos individuales, a decretar la negación de la producción misma como la única vía de acción política posible.

Según María Teresa Gramuglio el grupo de artistas rosarinos se enfrentaba a la necesidad de discutir la relación entre arte y política, pues en esos años se expresaban exigencias muy puntuales sobre la toma de postura desde el campo político y se cuestionaba el papel del intelectual y el artista.

¹⁸⁷ Gramuglio en Longoni y Mestman, 415.

[...] era una necesidad porque estaban tan cuestionadas las funciones intelectuales, el peso del avance que tenía la cuestión política, la obligación de definiciones, o por lo menos lo que nosotros sentíamos como una obligación. Creo que ese es el marco más obvio en el cual hay que pensar, porque esa inquietud de la reflexión tenía que ver con una necesidad donde lo ético y lo político empezaban a invadir todo...¹⁸⁸

2.2.1. *Tucumán Arde*, arte contra-informacional

La tensión que se viene describiendo entre el campo artístico y político y su vinculación a la idea de revolución que permea a los círculos de izquierda argentina cobra un cariz muy singular en el fenómeno denominado *Tucumán Arde*, obra por medio de la cual estos jóvenes, que formaron la llamada Vanguardia Argentina, buscaban hacer uso del medio artístico como un arma o una táctica contra informativa que no pudiera ser reincorporada por las élites culturales cual mercancía. Según Rubén Naranjo, el problema se centraba en hacer de la obra un mecanismo de información alternativo:

MacLuhan y Masotta eran los referentes fundamentales. Veíamos ya en la época de Onganía, cómo mentían los medios y cómo las mentiras se convierten en verdades cuando el medio las repite. Las mentiras en imágenes son verdades para la gente. Eso era la esencia del planteo. Alguien no informado que escucha una mentira por la radio, la considera verdadera porque es el medio el que la legitima. Entonces nos planteamos: “¿por qué no hacemos una obra donde sea el medio el que dé la información verdadera?”¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ibid., 413 y 14.

¹⁸⁹ Ibid., 365.

Un factor importante que permite comprender cierto aspecto de la producción que algunos de estos artistas venían realizando y que puede observarse como una de las características más importantes de la obra colectiva cumbre del *Itinerario 68*, titulada *Tucumán Arde*, es la influencia reflexiva del teórico del arte, crítico literario, psicólogo y artista Oscar Massotta, en relación a problematizar el medio artístico y su materialización. Massotta, desde principios de la década, venía trabajando y dando conferencias, tanto en Buenos Aires como en Rosario, sobre la relevancia del *pop art*, el fenómeno del *happening* y la desmaterialización de la producción artística de la época¹⁹⁰. Estas reflexiones encontraron a mediados de la década una expresión artística en lo que se denominó *El arte de los medios de comunicación*¹⁹¹; mote que los massottianos¹⁹² otorgaron a un tipo de

¹⁹⁰ Hacia finales de la década, Oscar Massotta publica dos libros que reúnen sus reflexiones y las de otros colaboradores en torno a estos temas: *El Pop Art El Pop Art*, 1era. ed. (Buenos Aires: Jorge Álvarez 1967)., *Happenings Happenings*, 1era. ed. (Buenos Aires: Columba, 1967).. Otro libro en el que se reúnen importantes escritos de este teórico es *Conciencia y Estructura Conciencia Y Estructura*..

¹⁹¹ Estudios puntuales sobre el *Arte de los medios de comunicación* pueden encontrarse en: María José Herrera, "La Experimentación Con Los Medios Masivos De Comunicación En El Arte Argentino De La Década Del `60: El Happening De Un Jabalí Difunto," en *El Arte Entre Lo Público Y Lo Privado. Vi Jornadas De Teoría E Historia De Las Artes* (Buenos Aires: CAIA, 1995).; "En Medio De Los Medios. La Experimentación Con Los Medios Masivos De Comunicación En Argentina De La Década Del `60," en *Arte Argentino Del Siglo Xx* (Buenos Aires: Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia d las artes plásticas-FIAAR., 1997).; Ana Longoni, "El Arte Como Transformación Del Mundo: Variaciones De La Politicidad En Roberto Jacoby," *Revista LIS, Letra, imagen y sonido, Ciudad Mediatizada* #5 mayo-junio, no. UBACyT, CS. de la Comunicación. FCS-UBA (2011).; Ana Longoni y Mariano Mestman, "After Pop, We Dematerialize. Oscar Massotta, Happenings y Media Art at the Beginnig of Conceptualism," en *The Museum of Modern Arte en the Sixties. Writingsof the Avant-Garden* (New York: Museum de Modern Art, 2004).; Roberto Jacoby, *Roberto Jacoby. El Deseo Nace Del Derrumbe. Acciones, Conceptos, Escritos* (Bercelona: Ediciones de la Central, 2011).

¹⁹² En una entrevista realizada en 1999 por Longoni y Mestman a Jacoby, el artista usa esta adjetivación para dar cuenta del trabajo artístico en torno a Oscar Massotta, que realizaban en esos tiempos Eduardo Costa, Raúl Escari y el propio Jacoby. Según el artista "Los masottianos serían los que estaban de acuerdo con el supuesto de la desmaterialización de la obra de arte, en la descosificación del objeto. [...] Otro punto era la desaparición del espacio puntual de la galería y el museo. No era una discusión por la que nos agarráramos de los pelos, pero era un supuesto. La diseminación de los mensajes culturales y artísticos en efectos

producción que buscaba, a partir de las tempranas lecturas de los textos *Comprender los Medios de Comunicación* de Marshall MacLuhan¹⁹³ y *Mitologías* de Roland Barthes¹⁹⁴, potenciar la condición política del arte, al usar artísticamente los medios de comunicación.

En 1966, Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby escriben lo siguiente:

El arte actual (fundamentalmente el *Pop*) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural (por ejemplo, Lichtenstein, D'Arcangelo con los códigos de rutas). A diferencia del *Pop*, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios.¹⁹⁵

Lo que se pone en juego en este tipo de producción es el intento de darle un uso político a los propios medios de comunicación de masas, al pretender utilizarlos de modo artístico para dar cuenta de que dichos medios producen acontecimientos, más que informar sobre ellos. En palabras de Jacoby:

Creo que todas esas ideas sobre la importancia de los medios de comunicación tenían una altísima significación política. Toda la gente que hacía política después no hacía política pensando que existían los

comunicacionales de medios masivos: radio, televisión, diarios, la calle." Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 351.

¹⁹³ Marshall McLuhan, *Comprender Los Medios De Comunicación. Las Extenciones Del Ser Humano*, traducido por Patrick Ducher, 1era ed., Bolsillo (Barcelona: Paidós, 2009).

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Mitologías*, traducido por Héctor Schmucler, 10a ed. (México: Siglo XXI Editores, 1994).

¹⁹⁵ Eduardo Costa, Raul Escari, y Roberto Jacoby, "Un Arte De Los Medios De Comunicación," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1966), 2.

medios de comunicación. [...] en ese momento no se ubicó el alcance, la dimensión de la construcción política en la época de los medios masivos, sobre todo de la televisión, de cómo los medios masivos generan acontecimientos...”¹⁹⁶

La producción artística de muchos de los jóvenes vinculados a la Vanguardia, en el periodo de los años sesenta, se caracterizó por generar, no sólo la perturbación propia de toda experimentación, sino por impulsar, por medio de la obra, *un hacer*¹⁹⁷. Para estos artistas no bastaba un arte con contenidos políticos, era necesario que éste politizara en un sentido más reactivo; es decir, que produjera una suerte activación resistente en el público. Por tanto, para ellos, los modos convencionales y hasta tradicionales de la representación realista y muralista con pretensiones de pedagogía política y de construcción de la identidad revolucionaria, al haber sido subsumidos por la lógica del partido y por cierto ámbito del mercado, ya no ofrecían posibilidades de transformación cultural real en los sectores marginados. Para los integrantes de la Vanguardia, ese tipo de producción artística sólo servía para el autoconsumo del cerrado núcleo sindical y militante.

[...] el pequeño público y los intermediarios demostraron su exitosa capacidad de absorción tomando la obra por sus formas y minimizando sus contenidos. El arte es tan importante para ellos que si la obra es arte la denuncia desaparece. Las villas miserias con latas pegadas se

¹⁹⁶ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 352.

¹⁹⁷ Este accionar sobre la acción de otros podría ser interpretado, siguiendo a Foucault, como un ejercicio de poder que usaría dicha perturbación, no como una suerte de imperativo, sino como incitación, inducción, seducción o facilitación. Foucault, "El Sujeto Y El Poder," 15.

vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de los patrones.¹⁹⁸

En este sentido, el grupo de artistas rosarinos y bonaerenses asumirán el reto de seguir experimentando en la desmaterialización de la obra, pues se buscaba que ésta no pudiera ser reincorporada al circuito de distribución, venta y consagración propio de la cultura de élite. El problema no era sencillo, y a lo largo de los eventos disruptivos que conformaron el llamado *Itinerario 68* se pudo observar que la tendencia a la radicalización militante de varios de los integrantes generó tensiones al interior de ambos grupos —rosarino y bonaerense. El campo del arte y sus espacios institucionalizados les estorbaba y, de alguna manera, el arte convencional ya no les alcanzaba. La realidad política que se vivía en Argentina a finales de los años sesenta perturbaba a estos artistas mucho más que lo que sus propuestas estético-políticas lograban incidir en los formados públicos de intelectuales y críticos. La frase final: “la culpa es nuestra”¹⁹⁹, con la que Pablo Suárez cerraba su carta para declinar su participación en *Experiencias 68*, esa frase —su significado— está presente de diferentes maneras en todos los análisis y diagnósticos que el grupo de Vanguardia realizó sobre la impermeabilidad que cierto sector cultural acomodado vivía ante el conflicto social emergente en esos años. Para este grupo se hacía imposible seguir produciendo en torno a la mera experimentación formal, sin vincular esta última al ámbito social y político de la época. En una entrevista realizada en 1999, Graciela Carnevale explica: “Todos nuestros planteos, eso lo digo desde ahora, estaban teñidos con la utopía de momento. Realmente [...] creíamos que

¹⁹⁸ León Ferrari, “El Arte De Los Significados,” en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: International Center of the Arts of the Americas, 1968), 3.

¹⁹⁹ Pablo Suárez, “Carta a Romero Brest Del 13 De Mayo De 1968” *ibid.*

podíamos modificar la sociedad con esta actividad. No existía el límite entre arte, política, vida.”²⁰⁰

Para mediados del 1968, estos artistas ya habían roto definitivamente con el Di Tella y demás espacios del campo artístico. En su paulatino desplazamiento hacia un arte militante, establecen contacto con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA).

Justamente [el problema tucumano] era uno de los puntos del programa de la CGTA. En ese momento todos mirábamos la política del gobierno de Onganía que atacaba estudiantes, obreros, al país. Sucedió que en Tucumán empezó a desarrollarse el Operativo Tucumán, cuyo objetivo, entre otros, era resolver la crisis económica, con una política de saneamiento capitalista que sólo beneficiaba a la oligarquía. El detonante de la movilización social y política fue el cierre masivo de los ingenios del azúcar. No sé si todos o algunos de nosotros llegamos a visualizar o a hacer consciente que Tucumán era el territorio donde se daban las condiciones para el enfrentamiento social. Esta elección del lugar y del momento habla de cuál era nuestra disposición a la lucha.²⁰¹

Dicho acercamiento los lleva a plantearse la idea de hacer una gran manifestación artística en torno a la terrible problemática de pauperización económica que vivía la provincia de Tucumán. El cierre de muchos ingenios azucareros, que se venía dando desde 1966 como parte de una política fallida de recuperación económica en la provincia, se constituiría en el eje articulador de este trabajo artístico. *Tucumán Arde* fue, de todos los eventos del *Itinerario 68*, el más complejo y radical en términos políticos y artísticos. Jacoby comenta al respecto:

²⁰⁰ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 322.

²⁰¹ Belvé en *ibid.*, 396-97.

Lo que pensamos era hacer una obra comunicacional y armar una especie de gran quilombo en los medios [...] el tema de los artistas que van, y documentan y tensionan y hacen un evento que constituye una especie de multimedia (cine, audiovisual, grabación, esto y lo otro). Pensamos toda la campaña como si fuera una campaña de publicidad, con una etapa de incógnita, diseñada como una cosa de agitación.²⁰²

La campaña de sobreinformación, como la describieron en su momento, estaba destinada a evidenciar la realidad tucumana que se desconocía fuera de la provincia y que el régimen ocultaba en los medios masivos, mismos que se limitaban a difundir los supuestos logros del programa gubernamental denominado *Operativo Tucumán*.

La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformativo para evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa. [...] La información sobre los hechos producidos en Tucumán vertidos por el gobierno y los medios oficiales tiende a mantener en el silencio el grave problema social desencadenado por el cierre de los ingenios, y a dar una falsa imagen de recuperación económica de la provincia, que los datos reales desmienten escandalosamente.²⁰³

El asunto tenía que ver con usar los medios de comunicación de un modo artístico para desmitificar, en términos bartheanos, la idea de que el *Operativo Tucumán* era una política económica exitosa. El objetivo era una

²⁰² Ibid., 358.

²⁰³ María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, "Tucumán Arde," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968), 3.

simple estrategia de develamiento ideológico, pero el plan implicaba una gran complejidad operativa y financiera.

La idea de contra-información para cualquiera que piense todo esto tiene centralidad. Incluso tiene vigencia hoy día: el papel que jugaban los medios del régimen, que aunque fueran opositores tenían la misma fuente que los oficialistas. Frente a eso, nosotros queríamos crear nuestras propias fuentes de contra-información, con su circuito, su lenguaje y su forma específica.²⁰⁴

Tucumán Arde se concibió en tres etapas: en la primera, un grupo reducido de artistas viajaría en septiembre a la provincia nortea para establecer las conexiones políticas con los sindicatos y militantes locales. Asimismo, como parte de la campaña de publicidad, se realizaría una conferencia de prensa con información incompleta para no dar cuenta de las verdaderas intenciones de denuncia social del grupo. Lo que se buscaba era preparar el camino publicitario y ofrecer protección mediática a los implicados.

La visita a Tucumán se basó exclusivamente en el relevamiento de la zona, registrar los problemas que existían. No nos interesó penetrar en el mundo de la cultura tucumana, si bien hubiera sido interesante porque allí siempre hubo un movimiento muy rico. Hicimos contacto con algunos funcionarios, pero nuestra intención era puramente instrumental. Algo así como crear un colchón de seguridad que nos permitiera realizar nuestro plan sin interferencias.²⁰⁵

²⁰⁴ Balvé en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 400.

²⁰⁵ Balvé en *ibid.*, 398.

Al mismo tiempo, en Rosario y Buenos Aires se inicia la etapa de posicionamiento del tema por medio de la incógnita como estrategia. La palabra “Tucumán” fue colocada en paredes, en las fachadas de centros culturales y cine clubes, entre otros lugares cotidianos (figura 26). La idea era generar una amplia expectativa que fuera involucrando a los propios medios oficiales. Según Nicolás Rosa: “Tucumán Arde fue un intento de modificar, establecer una modificación en los sistemas informativos establecidos, propios de la situación de un momento determinado, para producir de alguna manera un efecto contestatario.”²⁰⁶

La segunda etapa fue más compleja, pues involucró la participación de un amplio grupo de artistas que a finales de octubre nuevamente viajan a la provincia tucumana. Este viaje fue para recabar información y realizar un amplio registro documental de la realidad de pobreza y marginación que vivía gran parte de la población local como consecuencia del cierre de los ingenios. Se realizaron múltiples entrevistas, fotografías y otros levantamientos de campo que permitirían posteriormente realizar afiches y documentos con información estadística e histórica de las consecuencias del *Operativo Tucumán*.

[...] el plan de acción contemplaba distintas etapas y una de las primeras consistía en la recolección de la información sobre el terreno. Entonces, un grupo de unas 20 personas nos vamos para allá, para hacer el trabajo de campo por todos los ingenios, hablando con los obreros, sus familias, los sindicatos y dirigentes obreros, y los dueños de los ingenios. El trabajo se basó en testimonios grabado, fílmicos y fotográficos.²⁰⁷

Por su parte Noemí Escandell, integrante también del grupo de Rosario comenta:

²⁰⁶ Ibid., 425.

²⁰⁷ Balvé en ibid., 397.

Me acuerdo que una de las discusiones era si sacar fotografías. [...] ¿Para qué pintar si estaba esta otra connotación fotográfica? De nada valdría pintar las circunstancias, cuando las circunstancias estaban dadas en fresco y en real en Tucumán. Entonces lo que había que hacer era ir y documentar la realidad, por dura que nos pareciera. Porque de alguna manera iba a ser una contra-información, una denuncia viva; y para la cual íbamos a tener que poner el cuerpo. En tanto que pintado lo que suponíamos o lo que fue o lo que podría llegar a ser, quedaba nada más en el terreno de la cosa alegórica.”²⁰⁸

En Buenos Aires y Rosario la campaña publicitaria se completaba integrando de forma gráfica el nombre completo de la propuesta —*Tucumán Arde*— en múltiples espacios cotidianos (figura 27 y 28). El segundo viaje terminó con una conferencia de prensa donde se develaron las intenciones reales del grupo y se anunció la inauguración de una exposición de los materiales recabados —1era. Bienal de Arte de Vanguardia— en las oficinas rosarinas de la Confederación General del Trabajo (figura 29 y 30), lo que constituía la tercera etapa del proyecto.

Tuvimos que hacer nosotros nuestros propios medios de información, recuerden ustedes cuando generamos expectativas con aquella famosa oblea que decía “Tucumán Arde”, en todos los cines, en las calles, en los autos, en todos lados; la gente estaba intrigadísima. Lo más importante fue la muestra en la CGTA, un disloque, una des-colocación del arte museístico.²⁰⁹

La exposición se llevó a cabo los primeros días de noviembre y fue bastante exitosa. Según los datos recabados por Longoni, ésta tuvo una afluencia de más de mil personas. Las oficinas de la confederación fueron intervenidas

²⁰⁸ Ibid., 336.

²⁰⁹ Rosa en ibid., 426.

completamente con la propuesta artística durante 15 días. Todo el edificio fue reorganizado para transformarse en una suerte de galería, en la cual no se exponían cuadros ni esculturas, sino una multiplicidad de medios documentales (cine, afiches, mantas, fotografías, proyección de diapositivas, carteles, recortes de periódicos, reportes estadísticos²¹⁰, pintas, difusión en alto parlantes de los testimonios recogidos y más) que buscaban producir un efecto de contra-información (figuras 31-35). Es decir, ofrecer por medio de la sobre exposición a información documental datos que permitieran contradecir a aquellos ofrecidos por los canales oficiales del régimen militar.

No es fácil transmitir la conmoción que nos producía la diferencia entre colgar obras en un museo o galería y hacerlo en el local de la CGTA. Todo era distinto. La muestra tuvo mucho material fotográfico, muchos carteles de consignas, dibujos. Pero nada de pintura, oleos. Muy ilustrativa, documental, si se quiere. Fue una ruptura con lo que veníamos haciendo, un viraje total. Rompimos con la forma, el contenido y el medio plástico.²¹¹

Según los testimonios de Noemí Escalante, los artistas realizaron una investigación de cuántos niños morían a causa de las políticas de pauperización económica y dicha información fue utilizada en la muestra. Durante la exhibición en el local de la CGTA, cada cierto tiempo, se apagaban las luces en alusión simbólica a la muerte de un infante.²¹² Así también, como parte de la estrategia de denuncia, durante la muestra se

²¹⁰ Fueron los investigadores del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales Miguel Murmis, Silvia Sigal y Carlos Waisman quienes facilitaron al grupo las conclusiones de su investigación sobre la crisis económica y social que azotaba a la provincia tucumana a partir del cierre de los ingenios azucareros. Dicha investigación se imprimió en un pequeño folletín y se repartió a los visitantes de la muestra.

²¹¹ Balvé en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 398.

²¹² *Ibid.*, 335.

sirvió café amargo para aludir al desabasto de azúcar por los cierres de los ingenios y los nombres de los dueños de dichos ingenios se colocaron en el piso de los pasillos para que forzosamente fueran pisados por el público (figura 36), mismo que mayoritariamente estaba compuesto por estudiantes y sindicalistas.

Se pasaban películas, documentales, todos materiales que habíamos tomado; se pasaban reportajes, se hacían reportajes a gente acá, a dirigentes obreros, al público también y se incorporaba a la obra. Se servía café amargo, por la cuestión de azúcar. Se anunciaba, con una apagada de luces, cada cuánto se moría un chico de hambre. Iba a los sentidos. Discurso, denuncias. Estaba programada para una semana y duró quince días.²¹³

Una segunda exposición se había planeado para Buenos Aires. Ésta se inauguró el 25 de noviembre también en el local principal de la misma confederación de trabajadores y, si bien en esta ocasión el montaje final lo realizó el grupo de bonaerenses, los materiales a exponer y las intenciones de denuncia eran las mismas que en Rosario. Al poco tiempo, la exposición fue clausurada por presiones ejercidas desde el gobierno militar a los líderes sindicales.

En una carta personal con fecha del 1 de enero de 1969, León Ferrari le cuenta a su amigo Leopoldo Maler Castelar, artista también vinculado al Di Tella que desde 1967 residía en Londres, lo siguiente:

La muestra en la CGT se hizo pero amenazas policiales (hablaron por teléfono diciendo que clausurarían la CGT, sacarían personería jurídica de los gráficos, que albergan a la CGT, etc.) obligaron a la CGT a sacar media muestra al día siguiente de la inauguración. En especial pidieron

²¹³ Carnevale en *ibid.*, 332.

que se sacaran todas las fotos de un piso que eran grandes ampliaciones de canas en acción, apaleando gente, policía montada golpeando a dirigentes tucumanos, etc.; arriba de las fotos un gran cartel que decía algo así: "Estos son los que ayudan a cruzar las calles a sus niñitos y que por \$30,000 matan y torturan..."²¹⁴

Una publicación final estaba programada desde el proyecto inicial. Ésta iba a contener la información recabada e iba a ser ilustrada con los materiales de la muestra; sin embargo, la clausura de la muestra en Buenos Aires puso fin a la publicación comentada y a otras posibles exhibiciones en el interior del país.

El circuito sobreinformativo que tiene como intención básica promover un proceso desalienante de la imagen de la realidad tucumana elaborada por los medios de comunicación de masas, tendrá su culminación en la tercera y última etapa al provocar una información de tercer grado que será recogida y formalizada en una publicación donde constarán todos los procesos de concepción y realización de la obra y toda la documentación producida junto con una evaluación final.²¹⁵

Ese fue el final de *Tucumán Arde*; fin de la acción estético-política que tenía por propósito la denuncia social, pero utilizando los recursos y estrategias de un campo ajeno a la militancia. Una acción que intentó, por medio del campo comunicativo, conjugar arte y vida en una misma región de significación y de sentido. Años después, cuando Longoni y Mestman preguntan a Jacoby si habrían vivido *Tucumán Arde* como un hecho artístico, el artista responde: "Me da la sensación de que en ese momento a mí ya no me importaba

²¹⁴ León Ferrari, "Carta a Leopoldo Maler Castelar Del 18 De Noviembre De 1968," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968).

²¹⁵ María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, "Tucumán Arde," *ibid.*, 4.

mucho eso. Estábamos pasados de rosca. Mucho más para el lado de la revolución que para el lado del arte. Pensaba en ese momento de una manera totalmente instrumental: el arte como instrumento.”²¹⁶

A una pregunta similar Ferrari contestó: “A mí no me interesaba si era o no arte. Aunque, consciente o inconscientemente, uno buscara hacer arte de vanguardia. De todos modos el movimiento se recuerda más como una experiencia estética que como actividad política.”²¹⁷

Por su parte, Suárez daba las siguientes impresiones de ese proceso de articulación política que el grupo vivió con *Tucumán Arde*. Para él, los resultados estéticos habían sido muy pobres, cosa que se volvía un contrasentido por su condición de artistas.

En realidad yo siempre pienso en “Tucumán Arde” como una cosa fallida, porque no me pareció buena. El día que se presentó la muestra pudo haber tenido alguna repercusión, porque inmediatamente el periodismo estaba enterado de miles de cosas sobre la situación tucumana y no las sacaban a relucir, y a partir de ese momento las sacó a relucir muy duramente. [...] Con una sola miserable idea de las que había ahí se podían haber hecho quinientas muestras válidas, interesantes. Pero lo redujeron a mayor información para romper esa especie de bloqueo de los medios.²¹⁸

Con aquella clausura del 23 de noviembre no sólo se ponía fin al proyecto de “arte de los medios” más ambicioso del *Itinerario 68*, sino que incluso iniciaba el rompimiento del grupo. Los conflictos internos alcanzan principalmente a los rosarinos que hasta ese momento habían estado más cohesionados. El problema de fondo era que la Vanguardia artística cada vez se politizaba

²¹⁶ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 361.

²¹⁷ *Ibid.*, 341.

²¹⁸ *Ibid.*, 394.

más y que sus miembros estaban integrados en torno a posturas artísticas, no a un programa político.

Después de hacer la evaluación de “Tucumán Arde”, las reuniones eran de un silencio monstruoso. [...] Ya “Tucumán Arde” no la podíamos repetir, porque era instituirlo. Y a todo arte de vanguardia lo peor que podías hacerle era instituirlo y mandarlo al museo. Eso lo teníamos clarísimo. Entonces tratamos de buscar otra obra. [...] El grupo que comenzó “Tucumán Arde”, aun siendo los mismos integrantes, era otro, donde no nos conocíamos, teniendo que entrar a discutir todo de nuevo. Finalmente nos disolvimos, pero con el compromiso de no participar de ninguna institución burguesa, ni de presentarnos a becas, a premios, a salones, ni en galerías comerciales. [...] Y es así como algunos de nosotros coincidimos con otros y comenzamos una militancia política.²¹⁹

2.2.2. Crítica, problematización y procesos de subjetivación

La radicalización de la actividad artística del grupo a lo largo del año de 1968, pero sobre todo a partir de la clausura policial de *Tucumán Arde*, generará un sisma en los miembros de la Vanguardia. Tanto la sección de Rosario como la de Buenos Aires se enfrentarán ante la incertidumbre de qué hacer y cómo encarar la producción artística en aquel contexto. Para estos artistas, por lo menos en ese momento concreto, el retorno al nicho de las instituciones del mundo del arte estaba fuera de toda posibilidad y discusión. Incluso para algunos de ellos, las condiciones históricas les exigieron realizar una crítica y evaluación de su propia posición y compromiso político con la revolución, lo que los llevó a abandonar la producción artística misma.

²¹⁹ Escandell en *ibid.*, 337.

Al hacer “Tucumán Arde”, yo no sólo hice “Tucumán Arde”, me hice a mi misma. Cuando me contaron quién era el Che Guevara, empecé a estudiar, a leer política, filosofía y antropología. Eso de las contradicciones, de la explotación de una clase por otra, de la lucha de clases, que aparentemente eran palabras escritas en un papel, o frases, o una abstracción, cuando llegué a Tucumán se hicieron imágenes, actos frente a mí.²²⁰

Lo que interesa apuntalar aquí es la idea de que la crítica es ante todo la crítica a uno mismo, sin importar que ésta se instrumente como una crítica hacia las distintas instituciones; es decir, lo que se pone en juego es el lugar que se ocupa en un campo determinado y el modo en que el sujeto se despliega en dicho espacio. En ese sentido es importante comprender que para Michel Foucault, la crítica no se desarrolla como un acto racional que posibilita pensar por nosotros mismos, distanciándonos de la autoridad cualquiera que ésta sea, para determinar, en el ejercicio de nuestra propia autonomía y libertad, los límites legítimos del uso de la razón; es decir, los límites de lo que es legítimo conocer, hacer y esperar. Por el contrario, para Foucault, la crítica, además de una práctica, es ante todo una actitud, un *ethos* en el que se pone en juego también la noción de límite, pero no para pensar *por* uno mismo, sino para pensar *sobre* sí mismo.

Fundamentalmente discutimos criterios de ética y estética. Esto va ocurriendo lentamente en nosotros, pero después del '66 y '67, se puede decir que hay una necesidad de entender que no se puede hacer estética sin una ética clara. No se puede hacer una estética si no se genera a partir de una clara conciencia de lo ético.²²¹

²²⁰ Ibid., 334.

²²¹ Suárez en *ibid.*, 387.

Es importante establecer una clara diferencia entre pensar *por* uno mismo; es decir, de manera plenamente autónoma y como actividad, en la cual el individuo se presupone como origen y fuente del pensamiento y, por el contrario, pensar *sobre* uno mismo, focalizando la capacidad reflexiva del pensamiento para autocriticar aquellas acciones y actitudes que definen los rasgos éticos y subjetivos del individuo en un campo de acción.

En el proyecto foucaulteano, ningún individuo piensa por sí mismo de manera autónoma al régimen de verdad que constituye los múltiples marcos normativos de su comprensión, que en definitiva también es el de los otros. Pensamos siempre con otros y en función de otros. Entonces, el problema kantiano se desplaza de pensar por uno mismo, a pensar éticamente sobre uno mismo, para asumir una postura política ante la norma. La crítica como actitud ética y política ofrece la posibilidad de evaluar los límites contingentes que condicionan históricamente la subjetivación para intentar pensarnos y actuarnos de otro modo.

Participar de “Tucumán Arde” era una cuestión de voluntad para el cambio. Era una necesidad de que se produjeran situaciones nuevas; era como una cosa que surgía de adentro. Pero yo no era muy consciente del compromiso político.²²²

No hay separación entre la vida y lo plástico, por lo menos para mí. No había alternativa, los salones venían mal paridos. Era la brillantina del Di Tella, la brillantina de las multinacionales. Yo venía de provincia, era maestra de escuela rural, de los clubes de niños pintores. Creía en ese momento que la actitud del arte debía ser otra.²²³

²²² Graciela Borthwick en *ibid.*, 409.

²²³ *Ibid.*

Entonces, la crítica en Foucault no ofrece respuestas trascendentales, por el contrario, en tanto *ethos* sólo despliega posibilidades estéticas, es decir, estilísticas, en el modo de aceptar y acatar normativamente el límite o de buscar flanquearlo. Cuando el individuo orienta su capacidad racional para pensar sobre sí mismo, se abre la posibilidad de poner en juego tácticas o escamoteos²²⁴ que transfiguren los límites antedichos y los desplacen hacia otros derroteros. Como sea, incluso al acatar la norma, todo individuo tiene que disponer estilísticamente su subjetividad, poner en juego el saber de una época —saber que constituye los límites posibles del proceso de subjetivación— y desplegarlo *performáticamente*²²⁵ de algún modo. Ese intento de repetir la norma en sí mismo, de actualizarla y hacerla acontecer, por más que no se busque la transgresión, la condena a la lógica de la iterabilidad²²⁶, a la aparición de la diferencia, a la imposibilidad de su doble.

²²⁴ Michael De Certeau, en su texto *La invención de lo cotidiano*, propone una lectura foucaultiana del accionar cotidiano y plantea una interesante diferenciación entre las categorías de *táctica* y *estrategia*, diferenciación que responden a la relación recíproca que guarda la resistencia con los ejercicios de poder. Para este autor, las prácticas cotidianas se encuentran normadas por condiciones discursivas y prácticas que expresan el saber de una época. Dicha normalización exige a los sujetos un accionar que está estratégicamente presupuesto por la relación de poder, por medio de la cual se busca controlar las acciones presentes o futuras de dichos sujetos. Los comportamientos llamados estratégicos serían aquellos que responden a la lógica de la reproducción del saber dominante y normalizado en un régimen de verdad específico. Por el contrario, las categorías de táctica expresa la apropiación y actualización que los sujetos, individuales o colectivos, hacen del saber hegemónico, bajo el principio de subvertirlo o escamotearlo, para su propio beneficio. Michel De Certeau, *La Invención De Lo Cotidiano 1, Artes De Hacer*, traducido por Alejandro Pescador, 1era. ed. (México, D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000).

²²⁵ Judith Butler, "Actos Performativos Y Constitución Del Género: Un Ensayo Sobre Fenomenología Y Teoría Feminista," *Debate Feminista* 18 (1998).

²²⁶ El concepto de *iterabilidad* ha sido usado por Jacques Derrida para dar cuenta de la capacidad que tiene todo signo o marca para repetirse y alterarse indefinidamente. El signo es siempre una huella de aquello inalcanzable, de un referente perdido y ausente que nunca más podrá servir de garantía de significación. El sentido del signo, solo alcanzable en las múltiples interpretaciones, nunca se alcanza como un significado último, sino únicamente como un sentido posible y posibilitado por el acontecer del signo mismo. Cada reiteración de la marca signica abre la posibilidad de sentidos diferentes. La huella o marca misma no

El yo se delimita y decide la materia de su hacerse, pero la delimitación que el yo ejecuta tiene lugar a través de normas que, indiscutiblemente, ya están en funcionamiento. Así, podemos pensar que este modo estético de hacerse está contextualizado en una práctica ética, pero Foucault nos recuerda que esta tarea ética sólo puede tener lugar en un contexto político más amplio, la política de las normas. Deja claro que no hay formación de sí fuera de un modo de subjetivación, lo que quiere decir que no hay formación de sí fuera de las normas que orquestan la posible formación del sujeto.²²⁷

La norma es siempre un constructo social que se hace pasar por verdad trascendental o metafísica y se naturaliza como modelo originario. Su condición contingente e histórica imposibilita su fiel representación; por tanto, la norma sólo puede ser actualizada al modo en que un músico o actor interpretan una pieza musical o un personaje teatral, con su propio estilo, por medio de una estética; es decir, de una estilística. La norma no es otra cosa que pauta de comportamiento, pero nunca el comportamiento en sí mismo, por tanto, la crítica como *ethos* apunta a pensar y actuar sobre el estilo de nuestros comportamientos para transformarlos al reflexionar sobre los saberes que los legitiman o los potencian para adquirir otras formas.

puede garantizar la existencia de una idea o referente originario del cual sería su copia fiel, su doble, y a partir de la cual su significado estuviera plenamente legitimado. La huella retorna en múltiples repeticiones, se reitera por el código en el que se inscribe, pero nunca por el referente real que supuestamente representa. El referente real está siempre ausente y es inalcanzable y sólo acontece como signo del signo, como objeto de la interpretación, como consecuente, nunca como antecedente. El referente de un signo para Derrida no puede acontecer más que como otro signo y en cada acontecer se altera, se diferencia. La iterabilidad es la capacidad de todo signo para repetirse y alterarse simultáneamente. La repetición siempre constituye diferencia. Jacques Derrida, *De La Gramatología*, traducido por Oscar del Barco y Conrado Ceretti, 6ta. ed. (Mexico: Siglo XXI editores, 2000); *Márgenes De La Filosofía*, traducido por Carmen González Marín, 2da. ed. (Madrid: Cátedra, 1994).

²²⁷ Judith Butler, "¿Qué Es La Crítica? Un Esayo Sobre La Virtud De Foucault," Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>.

La práctica crítica no emana de la libertad innata del alma, sino que se forma en el crisol de un intercambio particular entre una serie de normas y preceptos (que ya están ahí) y una estilización de actos (que extiende y reformula esa serie de normas y preceptos). Esta estilización de sí en relación con las reglas es lo que viene a ser una «práctica».²²⁸

Insisto en la idea de que la libertad no se ejerce al pensar por nosotros mismos, sino al pensar sobre uno mismo y sus posibilidades para transgredir los límites que un cierto régimen del saber impone y naturaliza como verdad. El acto de pensar como capacidad, requiere del pensamiento, del compendio de lo ya antes pensando por otros, de lo ya dicho; es decir, del archivo de una época. Todo desplazamiento tiene por condición dicho archivo y, por tanto, nunca se piensa de forma individual; a lo sumo se estiliza de otra manera lo previamente pensado por otros; pero en esa estilización lo que se hace es trabajo sobre el sí mismo. Ahí radica la diferencia de “pensar por sí mismo”, tal como propone Kant, a “pensar sobre uno mismo” como postula Foucault. En tanto actitud, la crítica está siempre vinculada al trabajo estético que se puede hacer sobre el sí mismo para apuntalar otras formas de subjetivación.

Intentábamos encontrar un lenguaje político y artístico a la vez. [...] Pero el asunto de la calidad del producto para nosotros pasó a segundo plano. Lo que importaba era el mensaje, y el producto, si así lo podría llamar, pasaba por acompañar y crear un estado de movilización permanente en el receptor, invitarlo a que se movilece y se sensibilice frente a los problemas que le estábamos mostrando, a la vez que le sirviera de fuente de conocimiento.²²⁹

²²⁸ Ibid., 7.

²²⁹ Balvé en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 400.

[...] el grupo no se formó originariamente en base a un programa político en común, sino bajo un planteo estético. Entonces la cohesión del grupo no daba para más, porque al llegar a un planteo netamente político, ahí aparecen todas las divergencias. [...] Aparte eran los momentos del todo o nada. Si no estabas participando en la lucha armada, no tenías posibilidad de hacer nada para modificar la realidad. Era el extremo, yo lo viví así.²³⁰

Lo interesante de este trabajo sobre sí mismo es que nunca es un trabajo individual, siempre es un trabajo con otros, no sólo porque no se puede pensar fuera del pensamiento —fuera del archivo que constituye toda formación histórica²³¹—, sino porque no se puede actualizar y desplazar las formas de la subjetivación para experimentar otras maneras de existencia fuera del plano diferencial que constituye toda relación de poder con los otros. En Foucault, ética, estética y política conforman un entramado indisociable para el ejercicio de la resistencia y de la libertad. Como se ha dicho, pensar y resistir la norma es siempre un trabajo colectivo que se inscribe en un tiempo y en un espacio, trabajo en el que el sujeto y la subjetivación son producto derivados y nunca principios causantes. La resistencia a cierto régimen de verdad, a cierto régimen normativo, no se origina en el individuo, en el *genio*, sino en el pensamiento propio de una formación histórica.

Supongo que venían de las teorías de la comunicación en boga, derivadas en parte de cierta sociología de la comunicación, en parte de la lingüística, porque también Nicolás [Rosa] en ese momento, si no recuerdo mal, estaba trabajando con todo ese paquete teórico que andaba circulando: las nociones de mensaje, ruido, información. Formaba parte del equipamiento intelectual con el cual nos

²³⁰ Carnevale en *ibid.*, 323.

²³¹ Foucault, *La Arqueología Del Saber*.

acercábamos a todos estos fenómenos. Frente a una información perversa que podía ser manipulada desde el poder, nosotros podíamos construir, producir discursos alternativos. [...] Todas esas ideas formaban parte de nuestro paquete, como ahora forma parte del paquete la idea del fin de la historia, desgraciadamente... Estaban flotando en el aire de los tiempos, sin que necesariamente un artista que elaboraba una obra fuera un teórico, sino que formaba parte de las discusiones y conversaciones.²³²

Todo régimen de verdad ofrece ámbitos en los que se problematizan los saberes y las prácticas que lo constituyen como régimen. Como indica Foucault, las problematizaciones que los individuos realizan sobre lo que son, lo que hacen y sobre el mundo en el que viven²³³, muestran esos ámbitos en los que ciertas verdades se encuentran socialmente en juego. Aquello que una sociedad no problematiza son saberes que se encuentran medianamente estabilizados, mientras que otros, y las prácticas que derivan de dichos saberes, se constituyen en el blanco de múltiples debates; es decir, de las problematizaciones. El saber de una época nunca es estático y su dinamismo se encuentra directamente asociado a los procesos de problematización que una sociedad pone en disputa.

Por otro lado, se llevó a una tensión insoportable la misma noción de creatividad de los artistas. Por algo la gente dejó de pintar, se llegó a un límite, no se podía hacer nada más. Un estado de estupefacción. Con “Tucumán Arde” logramos esto, realmente creo que fue un shock para

²³² Gramuglio en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 417.

²³³ Michel Foucault, *Historia De La Sexualidad 2. El Uso De Los Placeres*, traducido por Martí Soler, 2da. ed. (México: Siglo XXI, 2011), 16.

los mismos que participamos. Decíamos: ¿y ahora qué? ¿hasta donde? Nadie sabía muy bien.²³⁴

Así como no es posible pensar de manera individual, pues el pensamiento siempre es colectivo, la problematización de esto o de aquello no es un acto autónomo, es una deriva crítica del propio pensamiento. Un individuo realiza un trabajo sobre sí mismo en los confines de los saberes y prácticas que una sociedad ha problematizado. Y ese trabajo sobre sí mismo siempre será evaluado y sancionado por otros. Para Foucault, el régimen de verdad es el marco normativo en el que ciertos saberes, científicos o no, y ciertas prácticas, se posicionan como verdades naturalizadas, es decir, no problemáticas, pero sobre las cuales, en mayor o menor medida, siempre existen otros saberes y prácticas que las resisten, ofreciendo la posibilidad de la crítica; es decir, de problematización de los saberes dominantes y hegemónicos.

Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar. Es desde esta condición y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica que la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impase.²³⁵

Para Foucault, el trabajo crítico se encuentra vinculado a la virtud, en tanto que se entiende como una actitud ética, por medio de la que se exploran y se cuestionan los discursos que históricamente constituyen nuestra forma de

²³⁴ Gramuglio en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 419.

²³⁵ Butler, "¿Qué Es La Crítica? Un Esayo Sobre La Virtud De Foucault" 3.

pensar, de decir y de actuar sobre el acontecer de la existencia. Dicha actitud ética se modela como un trabajo sobre uno mismo. Es una actitud que asume a la crítica como la pericia de la transgresión posible, de los desplazamientos microfísicos que no pretenden ofrecer programas políticos de universalización ni totalización, sino que buscan problematizar cómo las formas del saber han postulado históricamente ciertos modos de existir como los únicos legítimos y verdaderos; al tiempo que han legitimado prácticas divisorias y de exclusión para aquellas formas de subjetivación que, alejadas del régimen de verdad, sólo pueden ser descritas como anormales; es decir, como fuera de la norma. Al problematizar no sólo se pone en cuestión el asunto del gobierno de los otros, sino que principalmente se cuestiona las condiciones del acto de gobernarse a uno mismo, del modelar la conducta no en función de la norma, sino de su estilización ética en un entorno político.

[...] el punto era vincularse a lo social, a las luchas de los obreros. Eran momentos en los que agarrabas el diario a la mañana y te encontrabas con huelgas, manifestaciones, movilizaciones. Así que era el proceso mismo el que llevaba a esas decisiones, a cambiar las formas. [...] A mi entender, [*Tucumán Arde*] fue un punto de inflexión no tanto por el impacto que produjo en el mundo de la plástica, sino por lo que estaba expresado social y políticamente, al igual que lo estaban expresando otros hechos contemporáneos.²³⁶

Toda crítica al saber implica la puesta en duda del marco normativo y epistémico que constituye la subjetivación de aquel que realiza la función crítica y, por tanto, abre la posibilidad a la transgresión, muchas veces de manera parcial, de dicho marco, para posibilitar modos de existir diferentes.

²³⁶ Balvé en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 398-99.

La ontología crítica de nosotros mismos no hay que considerarla, ciertamente, como una teoría, una doctrina, ni siquiera un cuerpo permanente de saber que se acumula; hay que concebirla como una actitud, un *ethos*, una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es a la vez análisis histórico de los límites que nos son impuestos y prueba de su posible transgresión.²³⁷

2.2.3. Cultura 68

De todos los procesos de crítica y problematización a los que se enfrentaron los miembros activos de la Vanguardia en su proceder por el *Itinerario 68*, habría que destacar el encuentro de artistas militantes que aconteció meses después a la clausura de *Tucumán Arde*.

En diciembre del año de 1968, Margarita Paksa organiza en las instalaciones de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) un encuentro denominado *Cultura 68* (figura 37). En ese espacio se intentó conformar una agenda política común, no sólo con la participación de muchos de los integrantes de la Vanguardia recién fracturada, sino incluso con la de distintos sectores de la vida cultural y artística argentina que, como ellos, también observaban la necesidad de incluirse en la lucha social de alguna manera. Es interesante anotar que el lema del encuentro: “Más las coincidencias que las diferencias”, permitió el acercamiento de grupos y personas que otrora se habían criticado mutuamente. El encuentro *Cultura 68* mantendrá actividad semanal hasta marzo de 1969, momento en que por falta de acuerdos, los distintos grupos se disgregan.²³⁸

Las primeras reuniones se realizaron los días 27 y 28 de diciembre y tenían por propósito realizar una evaluación de lo acontecido durante ese

²³⁷ Foucault, *Sobre La Ilustración*, 97.

²³⁸ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 377.

año, así como tender los puentes necesarios con otros grupos artísticos y sociales no vinculados directamente a la Vanguardia. Al evento se adhirieron varios representantes del ámbito artístico y cultural entre los que interesa destacar la participación de León Ferrari, Juan Pablo Renzi y Roberto Jacoby, quienes junto con Margarita Paksa representaban a los artistas del grupo de Vanguardia que durante ese año habían protagonizado *Tucumán Arde* y habían participado también en el *Itinerario 68*. Asimismo, como portavoces del grupo de artistas que habían realizado la exposición *Homenaje a Latinoamérica*²³⁹, se presentaron los artistas Luis Felipe Noé y Ricardo Carpani.

En la misma carta personal fecha del 1 de enero de 1969 y referida más arriba, donde León Ferrari le cuenta a su amigo Leopoldo Maler Castelar, sobre la clausura de la exhibición de *Tucumán Arde* en las oficinas del CGT de Buenos Aires, también puede leerse lo siguiente:

Margarita Paksa organizó un encuentro muy bueno que incluía a mucha gente, desde Viñas, Rodolfo Walsh, los Espartacos, Alonso, gente de cine en especial Gettino que hizo con Solanas "La hora de los hornos" prohibida aquí a pesar de haber sido premiada en Europa, la gente de Rosario, Noé, nosotros, etc. Se trata de volver a mirar todo lo que se hizo sobre arte político y que nosotros rechazábamos por razones estéticas, y de unir experiencias y opiniones para llegar a saber qué, y cómo, debemos hacer.²⁴⁰

El evento referido es de suma importancia porque, como puede verse, reúne un crisol de artistas muy diferentes en estilos y proyectos plásticos, pero con

²³⁹ En 1967, después del asesinato del Che Guevara, se realiza una exposición en la que participó Ricardo Carpani y Luis Felipe Noé, entre otros miembros del grupo *Espartaco*. La exposición fue clausurada al día siguiente. Tanto Carpani como Noé son reconocidos en el campo cultural argentino como importantes artistas y militantes, así como principales representantes de la producción artística política.

²⁴⁰ Ferrari, "Carta a Leopoldo Maler Castelar Del 18 De Noviembre De 1968."

preocupaciones políticas muy similares. Dicho espacio de análisis y reflexión sobre el papel del arte en la política se desintegrará en marzo de 1969, sólo unos meses antes del Rosariazo y del Cordobazo. Hay que apuntar que su relevancia no está tanto en lo que lograron, sino en lo que criticaron y problematizaron en torno a la relación entre arte y política en aquel contexto histórico.

Las palabras inaugurales corrieron a cargo de Margarita Paksa, quien ofreció una problematización puntual sobre algunos tópicos no resueltos en la conflictiva relación entre arte y política. Según Paksa:

Nuestras artes visuales, han estado dirigidas desde siempre a un público de élite, a una intermediario, el crítico, el *marchand*, el coleccionista, sin posibilidades de acción directa sobre el público, sino siempre [a través] de esta intermediación, la más de las veces poseedor único de nuestra obra.

Lo que a nosotros nos toca demoler, aproximar, transformar, es el Arte, la Estética, entendidas como barreras que nosotros mismos levantamos para diferenciarnos [...] nosotros con nuestro quehacer estamos implicados, contaminados, viviendo nuestra contradicción en cuanto seres conscientes, asistiendo a una sociedad que negamos y proponiendo otra a la cual aspiramos.

Las artes en nuestra sociedad occidental, son tanto más especializadas en cuanto se encierran en sí mismas y tienen a la estética como su único objetivo. Tienden así a agudizar la alienación de la sociedad, constituyendo compartimentos estancos.²⁴¹

Por su parte, en el documento leído por Ferrari también pueden encontrarse una serie de apuntes de suma importancia sobre la posición que el grupo de Vanguardia tomó ante la relación entre arte y público de élite. Interesa

²⁴¹ Margarita Paksa, "Texto Del Informe De Margarita Paksa a Cultura 1968," *ibid.*, 2.

destacar aquí esa suerte de análisis y diagnóstico que Paksa y Ferrari ofrecieron para comprender la tensión que el grupo observaba, a finales de la década de los sesentas, respecto a lo que se ha denominado en este trabajo dispositivo artístico. Ferrari dice:

El arte, proclamado por sus autores y sus compradores como una de las más generosas y elevadas actividades humanas destinadas a enriquecer la vida de todos los hombres, es en realidad un adorno de un pequeño reducto desde el cual los grupos adinerados lanzan sus campañas de represión [...] El arte no sirve hoy para enriquecer la vida humana: sólo se usa para complacer a unos pocos y para que éstos lo usen para poner la vida humana a su servicio, al servicio de las minorías cultas o seudocultas [...]

Pareciera que las clases pudientes, en su afán por diferenciarse del pueblo, en su afán por buscar un señalador que los distinga de las "masas" y que no pueda ser vulgarizado y utilizado por otros, perdiendo así su característica diferente, han fomentado a los artistas, en especial a la vanguardia, a producir los indicadores más incomprensibles, las palabras más difíciles, los signos más impenetrables para que, expuestos a la luz del día, continúen conservando ese carácter de secreta contraseña de la lógica de la cultura y del poder.²⁴²

En estos fragmentos extraídos del texto presentado por Ferrari en el encuentro *Cultura 68*, el artista bonaerense realiza una descripción del uso que le dan las élites culturales a los objetos artísticos para legitimar su estatus y su control sobre las "masas". Para Ferrari, la producción artística ya no cumplía su función de servir en el enriquecimiento de la vida, y por el contrario, había pasado a constituirse en una exclusiva mercancía de prestigio y legitimidad social. En ese mismo sentido, Ferrari continúa diciendo:

²⁴² Ferrari, "Cultura," 29-30.

[...] debemos tener en cuenta que “cultura” es una sucia palabra; y que la más usada de sus muchas acepciones es la que implica que cultura es una parte de los bienes que poseen algunos reducidos grupos sociales. Me refiero en especial a la cultura estética.

Me parece que hay una suerte de escondida e inconsciente complicidad entre las elites productoras de dinero y las elites productoras de cultura estética para limitar el significado de aquella palabra a lo que ellos mismos hacen, compran y usan.²⁴³

Como puede verse, la crítica y la problematización está centrada en dar cuenta de la estrecha relación existente entre aquellos que producen arte y aquellos que lo consumen. Ambos se benefician del estatus que, de distintas maneras, les confiere la obra artística al producirla o consumirla. Asimismo, sobre la idea de que el arte tiene la potencia de introducir un cierto nivel de denuncia o crítica social, Ferrari apunta un planteamiento poco grato pero muy potente. Para este artista existe un entramado cultural que ha logrado encasillar la producción y valoración artística únicamente sobre el ámbito formal. Esto ha permitido, según Ferrari, que se legitime la idea de que la representación estética implica una desvinculación con sus posibles contenidos, privilegiándose la forma y negándose cualquier propósito explícitamente político:

El triunfo de las obras significó el fracaso de las intenciones. La denuncia fue ignorada y el arte fue aplaudido: el arte se convirtió en el enemigo del denunciante, en el apaciguador de sus rencores, en el tranquilizador de sus ideas. Frente a esos cuadros políticos casi nadie hablaba de política, todos hablaban de arte. La denuncia es comprada por el denunciado y usada no sólo como señalador de prestigio cultural,

²⁴³ Ibid., 28.

sino también como señalador de esa tolerancia, esas libertades que, como la libertad de expresión y de prensa, constituyen otro de los mitos que maneja con eficacia la elite del dinero.²⁴⁴

Por su parte, en el mismo encuentro, Ricardo Carpani introduce, a nombre del colectivo reunido en torno a la exposición *Homenaje a Latinoamérica*, las siguientes ideas que permiten intuir una suerte de preocupación común con el grupo de Vanguardia. Según Carpani:

Nunca, en la historia de la humanidad, la situación del arte y del artista dentro de la sociedad ha adquirido un carácter tan problemático como en el presente. Nunca, como ahora, los artistas sinceros y conscientes han experimentado como desgarradora frustración la acción de crear, hasta el punto de cuestionarse la importancia social de dicha acción y la legitimidad de su supervivencia histórica.²⁴⁵

Además, también para Carpani se hace presente un problema no menor sobre el estatuto de mercancía y de bien cultural que en el mundo capitalista conforma a toda obra artística.

Despojada de su función condicionadora de la emotividad colectiva, del carácter público que hasta entonces había poseído, y del contacto estable y permanente con la comunidad, la obra artística devino un objeto suntuario destinado a procurar goce estético al comprador

²⁴⁴ Ibid., 32.

²⁴⁵ Ricardo Carpani, "Declaración Del Grupo De Artistas Plásticos Participantes En La Exposición 'Homenaje a Latinoamérica', Redactada Y Leída Como Ponencia Por Ricardo Carpani En 'Encuentro Cultura 68'," en *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, ed. Museum of Fine Arts (Museum of Fine Arts, Houston: International Center of the Arts of the Americas, 1968), 1.

individual, en el estrecho marco de su círculo social, o en el más estrecho aún de su vida privada. Valorizándose como objeto de cambio, como mercancía, todo lo que perdió como objeto socialmente necesario.²⁴⁶

Carpani igualmente ofrece una preocupada mirada por la actualidad de *lo artístico*. En su postura —ya antes expuesta en el Manifiesto del grupo Espartaco²⁴⁷ y en sus libros *Arte y revolución en América Latina*²⁴⁸ y *La política en el arte*²⁴⁹— este artista se expresaba a favor de usar el arte como un medio de educación social. En ese sentido, siguiendo las directrices y planteamientos de la Escuela Mexicana de Pintura²⁵⁰, Carpani pugnaba por un arte revolucionario que ayudara a conectar la cultura con el proletariado, reactivando el vínculo comunicativo que, según el artista, el sistema económico burgués se había afanado en destruir. Para Carpani, un arte educativo y promotor de una sensibilidad ideológicamente revolucionaria era un paso necesario para la transformación. Sin embargo, el artista también advertía que un arte con estas características se enfrentaría constantemente a la fuerza que ejercen los medios de comunicación y propagación de la cultura burguesa. Y es aquí donde puede observarse una común preocupación con Ferrari por el uso de la cultura y del arte como sistemas o dispositivos de control y de legitimación de las elites económicas.

²⁴⁶ Ibid., 2.

²⁴⁷ Grupo Espartaco, "Por Un Arte Revolucionario," en *Manifiestos Argentinos. Políticas De Lo Visual 1900-2000*, ed. Rafael Cippolini (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011).

²⁴⁸ Carpani, *Arte Y Revolución En América Latina*.

²⁴⁹ *La Política En El Arte*.

²⁵⁰ Véase David Alfaro Siqueiros, *No Hay Más Ruta Que La Nuestra. Importancia Nacional E Internacional De La Pintura Mexicana Moderna* (México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945).

El control por parte de la burguesía y el imperialismo de los más poderosos medios de comunicación social actuará permanentemente como un impedimento a la difusión masiva de un arte verdaderamente expresivo de la realidad social, es decir, humana, dejando filtrar tan solo aquellas obras cuya inocuidad para el régimen constituye la mejor garantía del carácter superficial, cuando no falaz, de su contenido.²⁵¹

Como se ha podido ver, entre los planteamientos expresados por Carpani y Ferrari existen preocupaciones similares; sin embargo, al mismo tiempo ofrecen una idea de cultura y de arte radicalmente distinta. El pintor del grupo Espartaco expresa una profunda confianza sobre el papel que ha de jugar el arte y la cultura como mecanismos de transformación social. En *La política en el arte*, texto originalmente publicado en 1962, Carpani expresaba:

Cuanto antes se actúe por elevar el nivel cultural de las masas, mayores serán las garantías de triunfo revolucionario y más breves los plazos que a él conducen. Demos al arte la posibilidad de intervenir activamente en este proceso, haciendo que se cumpla así un doble fin: brindar a los más extensos sectores de la comunidad el goce estético, reduciendo el abismo actual entre estos sectores y la obra artística y, al mismo tiempo, promover el cumplimiento de su papel histórico fundamental, esto es, acelerar, a través de su acción dialéctica sobre la sociedad, el desarrollo evolutivo de la sociedad.²⁵²

Por el contrario, Ferrari, y con él muchos de los artistas reunidos en torno a la Vanguardia, consideraba que el arte y la cultura no podían escapar de un uso esencialmente burgués y que, con independencia de las intenciones de

²⁵¹ Carpani, "Declaración Del Grupo De Artistas Plásticos Participantes En La Exposición 'Homenaje a Latinoamérica', Redactada Y Leída Como Ponencia Por Ricardo Carpani En 'Encuentro Cultura 68'," 2.

²⁵² *La Política En El Arte*, 68-69.

sus creadores y promotores, terminaban coadyuvando en los procesos de ideologización y legitimización propios de la sociedad capitalista. En el encuentro de *Cultura 68*, Ferrari cierra su intervención con las siguientes palabras:

La duda que seguramente quedará planteada en esta reunión es la siguiente: ¿sirve realmente la estética, el arte, para hacer política? ¿Sabremos nosotros usar, para otros fines, la experiencia estética que adquirimos haciendo cultura para la elite? ¿Podremos desembarazar nuestra sensibilidad de los vicios allí adquiridos para poder acercarnos a todo ese mundo de la cultura popular que la elite rechaza y hacer entonces una estética antielite que nos permita comunicarnos con los sectores sociales cuya ideología compartimos?

Me temo que la respuesta puede ser negativa, que la estética no sirva, que no sepamos usarla, que no logremos inventar otra. En tal caso, me parece, será mejor buscar otras formas de acción y de expresión.²⁵³

Ferrari dirige así un cuestionamiento que da cuenta de la compleja tensión aporética que constituye al dispositivo artístico: ya sea como mercancía de prestigio social; ya sea como discurso y práctica que ayuda en el disciplinamiento y en la subjetivación estética; el arte ha servido y facilitado que cierto sector social legitime su poder y gobernabilidad, entre otras cosas, por la acumulación de un capital cultural que se presume como herencia natural propia de las élites políticas; es decir, de los nacidos y bendecidos para determinar y dirigir las riendas de la Nación.

En ese sentido, el arte en particular y la cultura en general coadyuvan en los procesos de legitimación que han permitido la dominación de las minorías sobre las mayorías. Dominación que se valida en el sentido común

²⁵³ Ferrari, "Cultura," 33.

de que algunos son “ontológicamente” más humanos, pues logran sublimar, por medio de la cultura y el arte, el ámbito sensible y estético de la existencia, el cual, de no ser por la antedicha sublimación, mantendría a los sujetos maniatados a su condición instintiva y pasional, cercana a la animalidad. El arte y la cultura, entonces, ofrecen un prestigio social, un capital simbólico que ha permitido legitimar, a lo largo de la historia del capitalismo, la exclusión y dominación.

Es sumamente sintomático que estas ideas ya estuvieran presentes en los cuestionamientos y problematizaciones que la Vanguardia argentina abrió y expuso durante la década de los sesenta. En agosto de ese mismo año, meses antes de que se llevara a cabo la reunión *Cultura 68* convocada por Margarita Paksa, se realizó en la ciudad de Rosario el *Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*. En otro texto, ahí presentado por Ferrari, pueden anticiparse varias de las ideas que ya se han comentado, resaltando la claridad explicativa y argumental con la que se cuestiona la histórica relación de complicidad entre artistas y élites culturales.

Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodísticas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio. Este primer público, al que se dirigían los artistas, esta suerte de elite cultural de la plástica, hizo entonces las veces de intermediario y explicador de las nuevas tendencias introduciéndolas en los sectores más pudientes [...]

[...] las vanguardias se dedican en general a desarrollar nuevos lenguajes cuyas claves desconocen la mayoría, desconocimiento que la induce a rechazar la obra o a mostrarse indiferente, actitud que origina el alejamiento del artista quien se vuelve hacia las minorías que dicen comprenderlo. Esas minorías entonces realizan con el artista una suerte de canje de prestigios: le ofrece sus salas, sus premios, sus becas, sus publicaciones, sus fiestas, que prestigan al artista y le toman sus obras, o su amistad, que la prestigan [a la minoría] y que usa como indicadores

de posición social y cultural. Es decir, que la cultura producida por los artistas que ideológicamente se sienten cerca de las mayorías populares, es usada por las minorías, en su constante búsqueda de argumentos que justifiquen sus privilegios, en su constante afirmar que eso que la elite entiende por cultura da derechos a poseer y gobernar.²⁵⁴

En el mismo sentido crítico que Ferrari apuntaba en el encuentro de Buenos Aires, *Cultura 68*, también en esta ocasión estableció un diagnóstico contundente sobre el papel que ha jugado todo artista, de vanguardia o no, con respecto a la tensa y provechosa relación de estos con las élites culturales. La problematización abierta por Ferrari lo impulsaba a pensar políticamente en procurar mensajes significativos para la mayoría, un arte de contenidos, más que de formas; el artista reconocía la complicación que esta apuesta conllevaba, en virtud de la necesidad de desembarazarse de la cultura —burguesa— misma, comprendía la necesidad de abrir la significación hacia un público históricamente excluido de la experiencia artística.

El cambio de público, el cambio de coautor, implica un cambio en la manera de analizar y estudiar una obra. El artista ya no verá más a su obra en el espejo formado por los aplausos y críticas de los teóricos de la elite, que se detienen en los aspectos formales de la misma, sino que la verá a través de las reacciones y opiniones de las mayorías, que suelen preocuparse más por lo que la obra significa que por su estilo formal.

Es decir que el artista juzgará sus obras, y las ajenas, por lo que las mismas signifiquen para el público al que van dirigidas. Las obras no son entonces geométricas, informalistas o figurativas, sino que significantes o no significantes.²⁵⁵

²⁵⁴ "El Arte De Los Significados," 1-2.

²⁵⁵ Ibid., 5.

En las palabras de Ferrari es posible observar una preocupación real sobre la capacidad de apropiación discursiva y desarticulación política que se produce cuando los proyectos artísticos son auspiciados por el mercado cultural. En ese mismo sentido, la Vanguardia argentina tuvo la capacidad de ver que no importa que tan violenta o incómoda sea la propuesta o gesto artístico, pues en el instante mismo que algo es concebido como arte, ese algo es susceptible de ser reintegrado al sistema de intercambio de bienes materiales y simbólicos y, por tanto, deviene en mercancía, mientras su posible significado político se desplaza a segundo plano, permitiendo únicamente la diferenciación taxonómica entre formas distintas de producción artística.

2.2.4. No más arte

El grupo de Vanguardia argentino se disolvió definitivamente en 1969. Sus miembros, de acuerdo con la directrices acordadas en el encuentro *Cultura 68*, no volverán a entablar relación, por lo menos en los años siguientes, con los espacios e instituciones artísticas y las élites culturales que fuertemente habían cuestionado. Por lo tanto, es factible decir que el acto más radical que deviene de los planteamientos de este grupo es la negación del arte mismo, de su uso legitimador como dispositivo de alta cultura, pero sobre todo de las instituciones que lo albergan.

Tucumán Arde fue una muestra, pero después la realidad la superó: el Rosariazo, el Cordobazo, fueron acciones donde vos te sentías parte, lo único que no le ponías la firma. Fueron pasando una serie de cosas que ya después de eso, ¿qué te vas a poner a elaborar? La mayoría ya había dejado la pintura hacía rato.²⁵⁶

²⁵⁶ Bortolotti en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 324.

Según Beatriz Balvé, “[...] la crisis tiene más que ver con las instituciones del arte, centralmente con el Di Tella, museos, premios, etc. Toda la problemática de la autonomía de la obra y cómo evitar la absorción de los mensajes más radicales por parte de las instituciones oficiales de la cultura.”²⁵⁷

Para los artistas que protagonizaron el *Itinerario 68*, “la realidad los había alcanzado”. No era suficiente expresar compromiso social y político en la obra. Tampoco era suficiente usar el arte como medio o instrumento de lucha. Se volvía cada vez más imperante pasar a otra cosa. Salir del campo del arte de manera rotunda y completa y pasar a la militancia fue la solución para varios de ellos. Según Rubén Naranjo, “[...] el problema con la gente de Rosario, después de Tucumán, fue que no teníamos un panorama claro de qué seguir haciendo, no queríamos volver a las galerías.”²⁵⁸

Por su parte León Ferrari explica su propia deriva:

En el '73 trabajé en la adaptación de *Palabras ajenas* para la muestra de Asquini. Después dejé completamente la plástica y trabajé en organismos de Derechos Humanos: el Movimiento contra la Represión y la Tortura y el Foro de Buenos Aires por los Derechos Humanos, donde publicamos un libro sobre represión y explotación en la Argentina que se vendía en los kioscos y en el que figuraban testimonios de más de un centenar de denuncias de tortura. En el '76 reuní noticias de los crímenes de la dictadura bajo el título de *Nosotros no sabíamos*. En noviembre de ese año me fui con mi familia a Brasil.²⁵⁹

Muchos dejaron de producir arte y se integraron a la academia o al trabajo de derechos humanos, algunos emigraron a otros países donde se asentaron

²⁵⁷ Ibid., 396.

²⁵⁸ Ibid., 369.

²⁵⁹ Ibid., 342.

como artistas, otros pasaron a la clandestinidad. Unos pocos siguieron produciendo mientras fue posible. Quedaba claro que la realidad argentina en 1969 ya no era la más propicia para la acción artística.

Para nosotros [dice María Teresa Gramuglio] la lucha armada era el único camino en ese momento. Cuando te digo “nosotros” me refiero al grupo más íntimo [de rosarinos]. No lo íbamos a hacer nosotros, porque pensábamos que había otras actividades específicas de las cuales hacernos cargo, pero sí lo hizo Eduardo [Favario], que era de nuestro grupo.²⁶⁰

La historia de Eduardo Favario se constituye en el relato de la vanguardia de los años sesentas; en el ejemplo paradigmático del artista radical que habiendo comprendido que la revolución no podría llevarse a cabo por medio del arte y que éste tiene la función en la sociedad burguesa de ayudar a la legitimación de las élites políticas sacrifica los lujos y comodidades que le otorgaba su pertenencia al campo artístico y cultural para asumir la militancia guerrillera como única vía posible de existencia estética —estilística del sujeto. “Poco después de finalizar ‘Tucumán Arde’, Favario pasó a ser militante activo del PRT, que fundara dos años después el ERP. En 1975, cae bajo las balas del Ejército, mientras realizaba ejercicios militares en una zona rural de Santa Fe.”²⁶¹

Si partimos del presupuesto de una situación extrema, en la extremidad de esa propia situación, yo diría que algunos llegaron hasta las últimas consecuencias. A eso no llegamos todos aunque lo preveíamos. Algunos de los miembros del grupo de “Tucumán Arde” si lo hicieron. Es el caso de Eduardo Favario, que era un hombre prometedor, muy

²⁶⁰ Ibid., 421.

²⁶¹ Ana Longoni, “La Pasión Según Eduardo Favario. La Militancia Revolucionaria Como Ética Del Sacrificio,” *revista El Rodaballo* año VI N° 11/12 (2000): 1.

contundente, un muchacho muy callado con respecto a su propia obra, que era interesantísima. Sacó el premio Braque, lo que fue una contradicción extrema que lo hizo estremecer. Fue él el que llevo hasta las últimas consecuencias las propuestas que nosotros sostuvimos.²⁶²

El caso de Favario, el artista que sacrifica la pasión y el arte por la revolución y sólo alcanza la muerte, es sumamente potente. Si bien, es el único caso en el que abandonar la producción artística se lleva hasta al extremo, también hay que apuntar que todos los miembros de la Vanguardia, después de *Tucumán Arde*, experimentaron mucha dificultad para trabajar artísticamente en aquel contexto político y, al menos en los siguientes años, la mayoría procuró hacerlo fuera de los circuitos de consagración propios del campo que ya habían criticado. Muchos, al igual que Favario, no volverán a producir arte nunca más, pero no necesariamente por haber decidido enfrentar la vida desde una subjetivación plenamente militante, otros sí.

Cabe aclarar [comenta Beatriz Balvé] que mi desvinculación con la tarea artística obedecía más a un compromiso con lo político y el mundo de lo social que a una crítica respecto al arte y sus instituciones, como a los pocos años se comenzó a plantear entre los artistas de la llamada vanguardia. Es más, muchos de estos artistas hicieron una ruptura con el arte pero esto no implicó su entrada activa a la vida política, como después se vio.²⁶³

Como se puede observar en muchos de los posicionamientos de varios integrantes del grupo de Vanguardia, ellos tenían muy claro que la producción artística había mantenido una muy provechosa relación con las élites culturales y, por ende, con las económicas. Dicha vínculo ofrecía a

²⁶² Nicolás Rosa en Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*, 427.

²⁶³ Ibid., 395.

ambas partes prestigio y diferenciación. Además, para la Vanguardia, las élites habían disfrutado desde siempre de la capacidad de transformar ese capital cultural en una suerte de plusvalía simbólica; es decir, en condición de legitimidad de su acumulación y dominación sobre otros sectores sociales.

Sobre este punto, habría que indicar que si bien la lucha de clases se explica canónicamente sobre la base de los factores socio-económicos e históricos que rigen a las sociedades, sería prudente no dejar de advertir el importante papel que juega el arte y la cultura como dispositivos disciplinarios que coadyuvan en la legitimación de las fuerzas individualizantes sustentadas en supuestos dones, capacidades y competencias de origen natural o, incluso metafísico. Así como se presupone un dimorfismo sexual originario a la especie humana (mujer/varón), también se asume en la cultura occidental que, si bien la cultura se aprende, la capacidad de apropiarse de ella, de reproducirla y, sobre todo, de recrearla poéticamente en forma de arte, implica un algo *especial* de naturaleza biológica o divina que no es para todos, y que permite, legítimamente, diferenciar a los que importan de los que no²⁶⁴; a los que deben gobernar de los que deben ser gobernados.

Es así que, *lo artístico*, en tanto producto de la cultura liberal, funciona como un dispositivo disciplinario de normalización que, por un lado, ha cooptado para sí al acontecer estético y, por otro, ha logrado posicionar la idea de su universalidad y autonomía. Estos dos aspectos característicos de lo artístico en la modernidad —ser el acontecer estético por excelencia y serlo de manera universal y con autonomía a otros ámbitos del acontecer humano— lejos de promover y producir las condiciones de la emancipación, han coadyuvado a producir y reproducir las condiciones de la exclusión social sobre la vida estética para todos aquellos sujetos que, previamente

²⁶⁴ Judith Butler, *Cuerpos Que Importan: Sobre Los Límites Materiales Y Discursivos Del "Sexo"*, traducido por Alicia Bixio, 1era. reimp. 2da. ed. (Buenos Aires: Paidós, 2010).

excluidos de los medios de producción de la “alta cultura”, se reconocen fácticamente como incultos y, por tanto, como incapaces de un vínculo estético y creativo con la existencia.

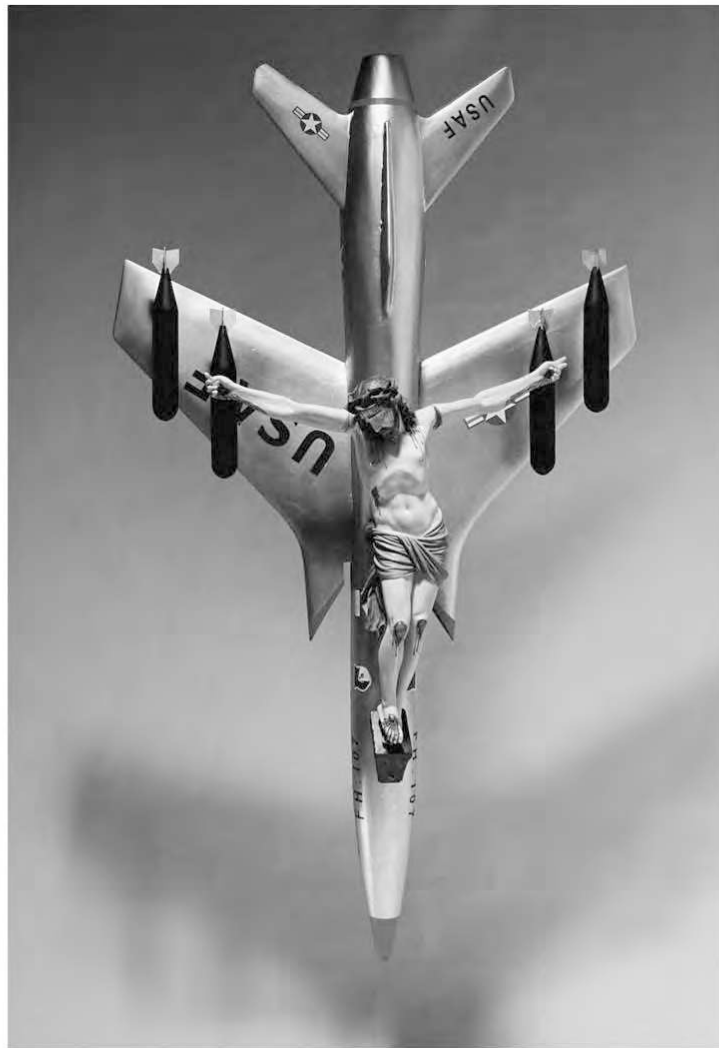
De acuerdo con Andrea Giunta:

Con *Tucumán Arde* la vanguardia estético-política radicalizó todas sus opciones. La experiencia fue tan intensa y, en algunos casos, traumática, que condujo a muchos de sus participantes a la conclusión de que ya no era posible pensar en la transformación de la realidad a través del arte, aun cuando éste fuera de vanguardia. Para algunos artistas, la opción fue abandonar el arte para transformar la sociedad en el terreno de la lucha política.²⁶⁵

Para la Vanguardia argentina no hubo más opción en el campo del arte, la problematización fue infranqueable incluso en su proyecto más radical: *Tucumán Arde*. La única salida posible fue negar al arte y todo aquello vinculado a su campo.

²⁶⁵ Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo Y Política. Arte Argentino En Los Años Sesenta*, 293.

2.3. Imágenes



León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1965.

Figura 11



Marta Minujín, *La menesuda*, recorrido múlti-sensorial, 1965.



Marta Minujín, *La menesuda*, recorrido múlti-sensorial, 1965.

Figuras 12 y 13



Marta Minujín, *La menesuda*, recorrido múlti-sensorial, 1965.



Roberto Jacoby, *Circuito automático*, pegatina de papel, 1967.

Figuras 14 y 15



Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968.

Figura 16



Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968.



Pedro Manzoni, *Esculturas vivientes*, 1961.

Figuras 17 y 18



Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968.

Figura 19



Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968.

Figura 20

El happening inoportuno

Durante cuatro días —los que precedieron a la inauguración—, el casi debutante Eduardo Ruano (23 años, autodidacto, dos muestras en Lirolay el año pasado) se afanó alrededor de su obra, deslumbró a

devoción era sincera: que la única preocupación de Ruano era perfeccionar un homenaje a John Fitzgerald Kennedy, cuya imagen ocupaba toda la superficie de un vasto poster-panel, montado sobre caballete y protegido —es un decir— por un vidrio.

El martes 30 de abril —día de la inauguración del Premio de Honor Ver y Estimar—, a las ocho de la noche, salieron de su error: el propio Ruano, con un séquito de amigos, atravesó el espacio desde el palier de los ascensores hasta su obra (en el otro extremo del salón) al grito de "¡Fuera yanquis de Vietnam!". El acto —que supuestamente completaba la obra, según las confusas aproximaciones estéticas que lo defendieron— culminó con la destrucción de la vidriera, y el violento rayado de la efigie del ex presidente norteamericano; la columna abandonó el local en formación.

Las autoridades del Museo de Arte Moderno prefirieron quitar trascendencia al episodio: se contentaron con expulsar a Ruano de la muestra. Otras fuentes sindicaban el hecho como un modesto eslabón de una cadena más compleja: según ellas, Ruano no sería más que un sacrificado emisario de

un revulsivo grupo de artistas plásticos, enfrentados en este momento al Instituto Di Tella, y a las corrientes que cobija el seráfico profesor Jorge Romero Brest.

Sea como fuere, la ineficacia del



Kennedy: Antes...

los encargados del Museo con maníáticas mediciones de luz, tratando de que su vitrina estuviese correctamente iluminada.

Todos creyeron, entonces, que esa



Primera Plana

...y después del happening.

acto fue notoria para cualquiera: como manifiesto, huele a naftalina; como aporte estético, no puede considerarse; como acto de terrorismo, es demasiado cómodo. ♦

"Happening inoportuno", nota periodística sobre la pieza de Eduardo Ruano aparecida en el periódico *Primera Plana* del 7 de mayo de 1968

Figura 21



Policia clausurando la pieza de Roberto Plate "Baño"
durante la exposición *Experiencias 68*.



Sello de clausura de la pieza "Baño" de Roberto Plate.

Figuras 22 y 23



Artistas abandonando la exposición *Experiencias 68* y arrojando sus piezas a la calle.

Figuras 24 y 25



Primera etapa de la campaña publicitaria del proyecto *Tucumán Arde*.

Figura 26



Segunda etapa de la campaña publicitaria del proyecto *Tucumán Arde*.

Figuras 27 y 28



Tercera etapa de la campaña publicitaria del proyecto *Tucumán Arde*.

Figuras 29 y 30



Pasillo de acceso a la muestra *Tucumán Arde* en Rosario.



Exposición contrainformativa *Tucumán Arde*.

Figuras 31 y 32



Proyección de materiales visuales, muestra *Tucumán Arde*.



Acopio de alimentos durante la muestra *Tucumán Arde*.

Figuras 33 y 34



Inauguración de la muestra *Tucumán Arde*.



Nombres de los responsables del cierre de los ingenios azucareros pisados por el público en la muestra *Tucumán Arde*.

Figuras 35 y 36

PRIMER ENCUENTRO DE ARGENTINA

CULTURA 1968

INFORME Y DEBATE

INVITAN

Beatriz Balbó
Abelardo Castillo
Ricardo Carreiras
David Cohen
Haroldo Conti
Ernesto Deira
León Ferrari
Octavio Gettino
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Gene
Roberto Jacoby
Zulema Katz
Rodolfo Kuhn
Leopoldo Marchal
Graciela Martínez

Luis Felipe Noé
Margarita Paksa
Carlos Peralta
Ricardo Piglia
Juan Pablo Renzi
Nicolás Rosa
Eduardo Ruano
León Rositchner
Mabel Rubli
Pablo Suárez
Fernando Solanas
Antonio Trolta
David Viñas
Ismael Viñas
Gerardo Vallejos

Rodolfo Walsh
Carlos Alonso
Alberto Alonso
Pablo Obelar
Ricardo Carpani
Carlos Sessano
Esperito Bute
Alfredo Plank
Alfredo Martínez Howard
Mario Erlich
Juan Manuel Sánchez
Ignacio Colombres
Eduardo Rivera
Jaime Cogan

PRIMEROS INFORMES

Ismael Viñas
Rodolfo Walsh
Margarita Paksa

Luis Felipe Noé
Octavio Gettino
León Ferrari
Roberto Jacoby

Abelardo Castillo
Ricardo Carpani
Juan Pablo Renzi

S.A.A.P.

SOCIEDAD ARGENTINA DE
ARTISTAS PLÁSTICOS

27 y 28 DE DICIEMBRE DE 1968 A LAS 19 horas
FLORIDA 846

Cartel para el encuentro organizado por Margarita Paksa.

Figura 37

3. Arte y redención. El Siluetazo como *heterotopía* estético-política

[...] el Siluetazo tuvo una gran eficacia política, por su eficacia en el terreno de la comunicación social, para transmitir a la sociedad el tema de los desaparecidos [...] De esta manera, el Siluetazo, junto a las marchas de las Madres, funcionaron como desafíos al Poder, como gestos de recuperación de un espacio público que había sido clausurado por la dictadura [...] Las Madres, entonces, han sido parte de esta resistencia.²⁶⁶

3.1. El golpe militar y su proyecto de aniquilamiento

A la muerte del presidente Juan Domingo Perón en julio de 1974, el endeble pacto político que existía en aquellos años se resquebraja. María Estela Martínez —mejor conocida como Isabelita—, viuda de Perón y vicepresidenta de la República Argentina, asume la investidura como presidente de la Nación. Las amplias tensiones políticas entre los diferentes sectores de izquierda y derecha, el considerable aumento de la acción directa y clandestina de los principales grupos guerrilleros —Montoneros²⁶⁷,

²⁶⁶ Marcelo Pacheco en Ignacio Liprandi, "Claves Interpretativas Del Siluetazo," en *El Siluetazo*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 398.

²⁶⁷ Montoneros fue una organización guerrillera de filiación peronista. Su actividad político militar se registra entre los 1970 y 1979. El surgimiento de esta organización se da en el contexto del proceso militar conocido como *Revolución Argentina* (1966-1973). Su objetivos eran desestabilizar al gobierno de facto y construir condiciones para el retorno de Juan Domingo Perón. Al retorno del expresidente, en 1973, éste accede nuevamente a la investidura presidencial tras elecciones convocadas después de la renuncia de Héctor José Cámpora. En 1974 Perón rompe con el grupo Montoneros, quienes consideraban que el líder político del peronismo tenía la obligación de impulsar una política socialista. Ante la ruptura con el líder, Montoneros retorna a la clandestinidad; a partir de ese momento las acciones del grupo serán consideradas ilegales y perseguidas por el aparato de Estado. Durante

ERP y otros²⁶⁸—, los amplios problemas económicos que enfrenta la nueva administración para mantener controlada la inflación, además de la idea generalizada de que Isabelita no era una estadista capaz de lidiar con estas problemáticas, van produciendo un paulatino consenso de amplios sectores sociales sobre la necesidad de que el ejército asumiera el control pleno del país como única alternativa y solución para evitar la descomposición total del Estado.

En los 12 meses previos a marzo de 1976 la inflación fue del 566%. Era inminente un estallido hiperinflacionario. En diciembre de 1975 hubo 62 asesinatos políticos, en enero de 1976, 89 y 105 en febrero, la mayoría de las personas aparecían acribilladas en la periferia de las ciudades. En ese clima, los militares conseguirían lo que buscaban: una cesión total de la soberanía de parte de la sociedad y un grado extremo de autonomía.²⁶⁹

El día 24 de marzo de 1976 se perpetró el golpe militar autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* y su programa no se limitó a ordenar la estructura administrativa y económica del país —para reencausarlo sobre un modelo neoliberal de eliminación de las regulaciones económicas y limitación de las responsabilidades del Estado, modelo parecido al que se había

el gobierno de facto conocido como *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) dicho grupo será perseguido y eliminado.

²⁶⁸ En el manual del Ejército Argentino titulado: *Marxismo y subversión. Ámbito educacional* se ofrece una lista de los grupos guerrilleros que se mantenían activos en 1976: Brigadas Rojas, brazo armado de Organización Comunista Poder Obrero (OCPO); “EPR 22” o Ejército de liberación 22 de agosto, sector disidente del Partido Revolucionario de los Trabajadores; Fuerzas Armadas de Liberación 22 de agosto (FAL 22), sector armado del Partido Comunista Revolucionario (PCR); Ejército Popular de Liberación (EPL), grupo armado perteneciente al Partido Comunista Marxista Leninista (PCML); Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), agrupación armada del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT); Montoneros; y Frente Revolucionario 17 de octubre (FR 17). Referencia: FFAA, *Marxismo Y Subversión. Ámbito Educacional* (Buenos Aires: Estado Mayor General del Ejército, 1979), 5.

²⁶⁹ Novaro, 323.

implementado en Chile a partir del golpe militar de 1973, conducido por Augusto Pinochet—, sino que también, dicho programa llevado a cabo por la Junta Militar en Argentina, contemplaba además la puesta en práctica de un ambicioso esquema de refundamiento moral e ideológico por vía de la coerción represiva, que tenía como objetivo eliminar de raíz la “enfermedad” comunista y subversiva que supuestamente “infectaba” a la Nación de pies a cabeza.²⁷⁰

En el primer discurso como presidente de facto pronunciado el 30 de marzo de 1976, el Teniente General Jorge Rafael Videla, quien además encabezaba la Junta Militar que acababa de tomar control pleno del gobierno argentino, expresaba oficial y públicamente la intención de *aniquilar* a los subversivos:

Sólo el Estado, para el que no aceptamos el papel de mero espectador del proceso, habrá de monopolizar el uso de la fuerza y, consecuentemente, sólo sus instituciones cumplirán las funciones vinculadas a la seguridad interna.

Utilizaremos esa fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la plena vigencia de la paz social. Con ese objetivo combatiremos sin tregua, a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total **aniquilamiento**.²⁷¹

A dos meses de haberse realizado el golpe de Estado, nuevamente el presidente de facto Videla, en un discurso dirigido a la Nación, también expresaba:

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Jorge Rafael Videla, "Mensajes Presidenciales. Proceso De Reorganización Nacional 24 De Marzo De 1976," ed. Presidencia de la Nación (Buenos Aires: Presidencia de la Nación — Secretaría de Información Pública, 1977), 10. [el resaltado es mío]

La delincuencia subversiva ha cometido el imperdonable delito de violar la vida humana. La lucha contra **el mayor enemigo** de nuestra sociedad exige drásticas medidas.

La seguridad nacional será lograda cualquiera que sea el grupo o sector que intente vulnerarla. Para ello daremos, día tras día, la batalla en que estamos empeñados, hasta **extirpar** definitivamente a la subversión [...]²⁷²

Dicha aniquilación y extirpación fue expresamente ordenada en el manual de “Operaciones contra elementos subversivos”, también conocido como documento RC-9-1 y que desde finales de 1976 complementó a otros manuales con los que el ejército ya contaba desde décadas atrás. En dicho instrumento puede leerse, según un artículo publicado en el periódico *Página 12*, lo siguiente: “[...] los elementos subversivos no gozarán de derechos y en ningún caso tendrán estatus legal derivado del Derecho Internacional Público”²⁷³, además “[...] no se los tratará como guerrilleros, sino como bandas de delincuentes subversivos a los que hay que eliminar.”²⁷⁴ En el mismo artículo, se hace referencia a que en el manual indicado también se habla de: “Aplicar el poder de combate con la máxima violencia para aniquilar a los delincuentes subversivos donde se encuentren. La acción militar es siempre violenta y sangrienta [...] El delincuente subversivo que empuñe armas debe ser aniquilado, dado que cuando las FFAA entran en operaciones no deben interrumpir el combate ni aceptar rendición.”²⁷⁵

La concepción de aniquilamiento a los subversivos se encuentra ya presente desde la Directiva 1/75 del Consejo de Defensa, misma que se promulgó en tiempos de Isabelita. En dicha directiva puede igualmente

²⁷² Ibid., 36-37. [el resaltado es mío]

²⁷³ José Maggi, "Las Pruebas Contra Guerrieri Y Cía," *Página 12 / Rosario 12*, 20 de septiembre 2009.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Ibid.

leerse: “Aniquilar los elementos constitutivos de las organizaciones subversivas a través de una presión constante sobre ellas” y “Eliminar y desalentar el apoyo que personas u organizaciones de distintos tipos puedan brindar a la subversión.”²⁷⁶

Como puede verse, la junta militar implementó un accionar represivo que tuvo como doctrina principal el aniquilamiento de la subversión. En los manuales de instrucción o de operación, así como en las distintas directivas y discursos pueden encontrarse referencias claras y literales a la idea de que la subversión debe ser aniquilada o eliminada. En ocasiones se utilizan igualmente sinónimos del discurso médico como *extirpar* para dar cuenta de la intención de equiparar al Estado argentino con un cuerpo enfermo en el que la disidencia y subversión son vistas como un cáncer social. Asimismo, en el manual de “Instrucción para la lucha contra Elementos Subversivos” (RE-9-51), la subversión es definida de la siguiente manera: “Se entenderá como [subversión], a la acción clandestina o abierta, insidiosa o violenta que busca la alteración o la destrucción de los criterios morales y la forma de vida de un pueblo, con la finalidad de tomar el poder e imponer desde él una nueva forma basada en una escala de valores diferentes.”²⁷⁷

Al conceptualizar a la subversión de una forma tan amplia y buscar su persecución y completo aniquilamiento, sin reconocerles derecho constitucional o internacional alguno, las fuerzas armadas desplegaron, desde los primeros días de la dictadura, una campaña de terror sobre toda la población que participaba o simpatizaban con distintas expresiones marxistas, tuvieran o no participación política o combatiente. No sólo se persiguió a los integrantes de los distintos grupos guerrilleros, sino que también se inició una cacería de brujas sobre los sindicatos, organizaciones universitarias, políticas, religiosas y sectores sociales disidentes y sus bases

²⁷⁶ María Rosa Roble y Cecilia Vanin, *El Batallón De Inteligencia 601*, 1era. ed. (Buenos Aires: Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2015), 18.

²⁷⁷ FFAA, *Instrucción De Lucha Contra Elementos Subversivos Re-9-51* (Buenos Aires: Ejército Argentino, 1976), 1.

de apoyo. Todo aquel que pudiera ser sospechoso de promover valores diferentes a los occidentales y cristianos fue puesto en la mira y fue susceptible de ser detenido, secuestrado, torturado, asesinado o desaparecido por la estructura coercitiva del Estado.

Entender la especificidad de esta experiencia obliga a considerar la naturaleza y magnitud de una política represiva que no reconoce antecedentes en la historia nacional. Una política de aniquilación del “enemigo interno” fundamentada en miles de asesinatos, torturas, secuestros y desapariciones. Erradicar la “subversión” fue parte de una estrategia —diseñada incluso a nivel continental con la llamada “Operación Cóndor”—, con el pretexto de “refundar” una nación que por obra del comunismo había abandonado los valores occidentales y cristianos. Erradicar la “subversión” significó eliminar todo pensamiento y toda acción tendiente al libre ejercicio de la crítica.²⁷⁸

El inicio de la dictadura estuvo acompañado desde sus primeros días de la detención ilegal de miles de sospechosos de subversión, mismos que nunca recibieron acusación o imputación de delitos y menos fueron presentados ante un juez. Estas personas fueron, en muchos casos, sustraídas por la fuerza de sus domicilios o detenidas en la vía pública a plena luz del día por sujetos que se identificaban como agentes de la policía o como miembros del ejército y, sin embargo, la gran mayoría de estos detenidos nunca se les volvería a ver, engrosando, años tras año, la amplia lista de víctimas de desaparición forzada. Al día de hoy sigue sin saberse con claridad cuántos detenidos-desaparecidos produjo la última dictadura argentina; sin embargo, la cifra más conservadora ofrecida por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), comisión creada al finalizar la

²⁷⁸ Clara E. Lida, Horacio Crespo, y Pablo Yankelevich, eds., *Argentina, 1976. Estudios En Torno Al Golpe De Estado*, 1era. ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina y Colegios de México, 2007), 11.

dictadura y encargada de investigar sobre las denuncias de desaparición forzada durante el gobierno de facto, reconocen 8, 960 casos de personas que fueron detenidas y nunca más se supo de ellas²⁷⁹. Asimismo, en un informe de los servicios de inteligencia chilena, divulgado hace 10 años por el Archivo de Seguridad Nacional de los Estados Unidos, se estima que “[...] el total de personas asesinadas y desaparecidas en Argentina alcanzaba 22 mil en 1978.”²⁸⁰

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), en el informe sobre la visita realizada en 1979, decía que no estaba en condiciones de determinar el número de desaparecidos; mencionaba la cifra de 5,818 casos, que correspondían a los denunciados ante la APDH [Asamblea Permanente de Derechos Humanos²⁸¹] y otros organismos, entre el 7 de enero de 1975 y el 30 de mayo de 1979; [...] A partir de los datos disponibles, transcurridos casi treinta años desde las primeras listas y con todas las posibilidades dadas para la ampliación de las denuncias, no hay bases para seguir manteniendo la cifra de 30,000. El número más probable oscilaría entre 10,000 y 12,000 casos, que son igualmente muchos y no alteran la gravedad de los crímenes producidos por la dictadura militar.²⁸²

²⁷⁹ CONADEP, *Nunca Más. Informe De La Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas*, 8va. ed. (Buenos Aires: EUDEBA, 2006).

²⁸⁰ Gerardo Lissardy, "Un Informe De Ee.Uu. Dice Que Hubo 22.000 Desaparecidos," *El Clarín*, 25 de marzo 2006.

²⁸¹ "La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos resulta de una autoconvocatoria en 1975 de personas provenientes de los más diversos sectores sociales, políticos, intelectuales, sindicales y religiosos argentinos, en respuesta a la creciente situación de violencia y de quiebra de la vigencia de los más elementales derechos humanos que se escalaba en el país. Con otros organismos de análogo propósito les correspondió la difícil y riesgosa tarea de defender la vida y el derecho durante los trágicos años de la dictadura militar (1976-1983)." APDH, "Asamblea Permanente De Derechos Humanos," <http://www.apdh-argentina.org.ar/institucional>.

²⁸² Hugo Vezzetti, *Sobre La Violencia Revolucionaria. Memorias Y Olvidos*, 1era. ed. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 86.

Como puede observarse, los números son muy disímiles, pero en todos los casos son escalofriantes y permiten dimensionar el drama social en el que se ha constituido este hecho histórico desde el retorno a la democracia hasta la fecha. Para la mayoría de las organizaciones de Derechos Humanos en Argentina, la cifra ronda los 30 mil detenidos-desaparecidos. Este número es difícil de asegurar, aún así no cabe duda de que esa cifra se ha constituido, desde los primeros años de la dictadura, en parte del imaginario social de los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado.

Si bien el número de detenidos-desaparecidos sigue en disputa, hoy no cabe duda que las prácticas coercitivas que dispuso el gobierno de facto incluían la detención ilegal en centros clandestinos donde se interrogaba y torturaba a los denominados subversivos. También se conoce que existieron prácticas de exterminio como fusilamientos masivos o los llamados vuelos de la muerte, en los cuales los detenidos eran arrojados al mar desde aviones en pleno vuelo²⁸³. También se sabe que el gobierno militar utilizó escenificaciones de falsos enfrentamientos con la guerrilla, para ocultar la identidad de los muertos, mismos que fueron sepultados en fosas comunes bajo el pretexto de la imposibilidad de conocer la identidad de los combatientes. Pero, de todas estas técnicas de represión, la mayor arma utilizada por el régimen militar para el aniquilamiento fue la desaparición forzada de personas por grupos clandestinos de tareas, pertenecientes a la policía o al mismo ejército. Esta práctica aseguraba la indefensión de los detenidos, quienes quedaban a completa merced de sus captores. La desaparición definitiva de los cuerpos facilitó la impunidad, pues el Estado se desentendía de su compromiso como garante de los derechos humanos

²⁸³ Alejandro Dandan, "“No Producían El Impacto Que Tendrían Los Fusilamientos”, " *Página 12* 30 de abril de 2012.

sobre individuos que, ante el estatus de desaparecido, nadie podía imputar responsabilidad judicial sobre la vida o muerte de estos²⁸⁴.

Lo que persiguió la dictadura fue eliminar todo rastro de existencia de los detenidos y de sus ideales, al tiempo que se ejercía una extirpación en el cuerpo social de todo sujeto que pudiera “contaminar” ideológicamente a la población. Ni siquiera los bebés ni los nonatos —los nacidos o por nacer— de las parejas secuestradas y desaparecidas se salvaron del terrorismo de Estado.

La dictadura militar, establecida en el país el 24 de marzo de 1976, en poco más de siete años hizo desaparecer por razones políticas a 30.000 personas. Pero además de la “desaparición forzada de personas” sistematizó otro hecho inédito y horroroso: la desaparición de niños secuestrados con sus padres y de bebés nacidos durante el cautiverio de sus madres embarazadas.²⁸⁵

La supresión del comunismo en todas sus formas se hizo incluso sobre la futura descendencia de los llamados subversivos. Los infantes y bebés encontrados durante los operativos de captura y aquellos que nacieron en cautiverio de madres detenidas, también fueron asesinados o sustraídos para alejarlos de sus “inmorales” nexos familiares, con la intención de que su reubicación produjera una reconfiguración identitaria y una desaparición de su historia.

²⁸⁴ Emilio Gorini y Ulises Gorini, "01 Los Caminos De La Plaza (1975-1977)," en *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, ed. Sebastián Mignegna (Argentina: Canal Encuentro, 2015).

²⁸⁵ Calrisa E. Veiga y Guillermo Wulff, *La Historia De Abuelas. 30 Años De Búsqueda. 1977-2007*, (Buenos Aires: Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, 2007), <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/abuelas30.pdf>. 19.

Ser asesinados durante acciones represivas, ser masacrados en el vientre de sus madres, ser torturados antes o después del nacimiento, ver la luz en condiciones inhumanas, ser testigos del avasallamiento sufrido por sus seres más queridos, ser regalados como si fueran animales, ser vendidos como objetos de consumo, ser adoptados enfermizamente por los mismos que habían destruido a sus progenitores, ser arrojados a la soledad de los asilos y de los hospitales, ser convertidos en esclavos desprovistos de identidad y libertad, tal el destino que le tenían reservado los uniformados argentinos.²⁸⁶

Si bien, las desapariciones forzadas iniciaron desde el año de 1973, durante la presidencia de Héctor José Cámpora, éstas se intensificaron como principal táctica de lucha contrainsurgente a partir de marzo de 1976. En los años anteriores a la dictadura, funcionó un grupo de tareas parapolicial y clandestino conocido como la *Triple A* (Alianza Argentina Anticomunista) que estaba bajo el mandato de José López Rega, quien fuera Ministro de Bienestar Social durante las administraciones de los presidentes Cámpora (25 de mayo al 13 de junio de 1973), Raúl Lastiri (presidente interino del 13 de junio al 12 de octubre de 1973), Juan Domingo Perón (12 de octubre de 1973 al 1 de julio de 1974) y María Estela Martínez (1 de julio de 1974 al 24 de marzo de 1976). A este grupo se le atribuyen, según la página web llamada *desaparecidos.org*, un listado de por lo menos 685 personas desaparecidas que, por su filiación de izquierda, incomodaban a los sectores de conservadores pertenecientes al propio peronismo. Sin embargo, las operaciones de la *Triple A* no se limitaron a la desaparición forzada. Su *modus operandi* principal fueron los asesinatos y los atentados.²⁸⁷

²⁸⁶ Julio E. Nosiglia, *Botín De Guerra*, (Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007), http://www.elortiba.org/pdf/nosiglia_botin.pdf. 14.

²⁸⁷ Alicia Servetto, "Memorias De Intolerancia Política: Las Víctimas De La Triple a (Alianza Argentina Anticomunista)," *Antíteses* Vol.1, No. 2 no. Dossiê: Intolerâncias (Julio-Diciembre 2008), <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/download/1596/1640>.

A partir del inicio de la última dictadura, la desaparición forzada se constituyó en el principal dispositivo de miedo para conseguir total obediencia en la sociedad en su conjunto y, asimismo, no dejar rastro del proceso de aniquilamiento y exterminio que las fuerzas armadas condujeron sobre un vasto sector social; sector que se había propuesto, como legado de los años sesenta, impulsar profundos cambios económicos, políticos y estructurales²⁸⁸. A partir de 24 de marzo de 1976 y hasta el último día de la dictadura, la junta militar ejerció el terror y el miedo como estrategia de control. Cualquier queja o inconformidad podía ser equiparada con disidencia, subversión y colaboracionismo. Incluso la indiferencia o la timidez sería castigada. El periódico *Página 12* le atribuye al General Manuel Ibérico Saint-Jean, quien fuera gobernador de la Provincia de Buenos Aires durante la dictadura, la siguiente frase presumiblemente pronunciada en 1977 durante una cena entre oficiales: "Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y, finalmente, mataremos a los tímidos."²⁸⁹ En resumen, el régimen militar estuvo dispuesto a matar a todo aquel que considerara un obstáculo o un enemigo para lograr la refundación de la Nación. Su estrategia de exterminio se basó principalmente en la táctica de la desaparición forzada.

En una conferencia de prensa realizada en diciembre de 1979, Videla enuncia la siguiente idea para contestar a una pregunta exprofeso sobre los desaparecidos:

Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita [...] Si el hombre apareciera, bueno, tendría un tratamiento 'x'; si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento 'z'; pero

²⁸⁸ Emilio Gorini y Ulises Gorini, "05 La Voz De Los Pañuelos (1982-1983)," en *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, ed. Sebastián Mignogna (Argentina: Canal Encuentro, 2015).

²⁸⁹ "Murió Saint Jean, El Que Quería Matar a Todos," *Página 12* 6 de octubre 2012.

mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial: **es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido**. Frente a eso [...] no podemos hacer nada [...]²⁹⁰

3.2. Las Madres de Plaza de Mayo

A partir de la sistematización de la táctica de la desaparición forzada, la dictadura militar tuvo que enfrentarse a una fuerza social de la que no tenía expectativa alguna —las madres de esos miles de jóvenes que fueron detenidos y desaparecidos— ; y contra la que no fue nada fácil designar como subversiva, ya que dichas madres sustentaban su disidencia en los mismos valores cristianos y occidentales que el régimen utilizaba para legitimar sus prácticas de exterminio. Fuerza social que se fue constituyendo poco a poco y que hoy se ha configurado en una de las organizaciones más importante de lucha por los Derechos Humanos en América Latina.

“Las locas de la Plaza de Mayo”, como la prensa oficialista las llamó en su momento, hartas de peregrinar de una comisaría a otra, de un juzgado a otro, de un ministerio a otro; y hartas de interponer recursos de *Habeas Corpus*²⁹¹ para exigir a las autoridades que presentasen a sus hijos detenidos-desaparecidos ante un juez y que se les iniciara el debido proceso; hartas también de no recibir respuesta alguna a sus múltiples solicitudes, de no poder tener noticia sobre el paradero y la condición de sus hijos después de que ante sus ojos, o ante los ojos de alguien más, fueron secuestrados por las fuerzas de seguridad del Estado; hartas y desesperadas de no conocer si estaban vivos o muertos, y sólo saber que sus hijos se

²⁹⁰ “No Están Ni Muertos Ni Vivos, Están Desaparecidos,” *El Día de La Plata* 17 de mayo de 2013. [destacados míos]

²⁹¹ Recurso judicial por medio de la cual una corte determina la legalidad de la detención. El problema de este recurso al que se enfrentaron las Madres es que ninguna corte se puede pronunciar sobre la legalidad de una detención de la que no se ha dejado registro institucional.

encontraban desaparecidos, estas mujeres deciden interpelar directamente a Videla y a la Junta y el 30 de abril de 1977, poco más de una año de iniciada la dictadura, se juntan por primera vez en la Plaza de Mayo para reclamar por sus hijos desaparecidos.

¡La prensa las llama “Las locas de la Plaza de Mayo”! Este calificativo dice bastante sobre la descomposición moral del país. En efecto, hay que estar loco —loco de dolor— para enfrentar a los militares [...] hay que estar loco para pedir razón a un gobierno que persigue sin descanso y hasta parece que con un continuo ardor. De cualquiera se sospecha de ser “subversivo” [...] [LE MONDE, 19 de octubre de 1977]²⁹²

En esos años estaban totalmente prohibidas las manifestaciones políticas y ante la orden policiaca de circular, las Madres iniciaron una práctica que han repetido todos estos años de lucha: todos los jueves a las 15:30 horas se juntan para circular alrededor de la pirámide central de la plaza, donde se conjugan y representan los poderes económico, religioso y político del país (figura 38). Las Madres, que en su mayoría eran amas de casa y no poseían experiencia política alguna, buscaban simplemente visibilizar la situación de indefensión jurídica que vivían tras la desaparición de sus hijos. Conforme pasaba el tiempo, la Junta Militar apostaba al olvido y al cansancio, pero las Madres continuaron jueves tras jueves realizando sus rondas alrededor de la pirámide. Semana tras semana crecía la convocatoria. Cientos de mujeres y familiares se congregaban en la plaza, transformándose en uno de los mayores obstáculos que la dictadura tuvo que enfrentar en su plan genocida.

La larga lucha de las Madres de Plaza de Mayo, iniciada en abril de 1977, se sustentaba en el poder simbólico y conservador que el discurso²⁹³

²⁹² "Las Locas De La Plaza De Mayo," *Dossier Político. Documento del periodismo montonero* (1980): 5.

²⁹³ Michel Foucault, *Lecciones Sobre La Voluntad De Saber*, traducido por Horacio Pons, 1er. ed. (Buenos Aires: FCE, 2012); *El Orden Del Discurso*.

de la maternidad podía ofrecerles contra el brazo armado y represor del conservadurismo oligárquico argentino. Ellas exigían a la dictadura lo que en el discurso es voluntad de verdad del derecho materno: saber el paradero y condición de sus hijos y nietos; verlos con salud y bienestar. Es decir, estas mujeres supieron utilizar para su causa el mismo régimen discursivo con el que se legitimaba el proceso de refundamiento y reorganización nacional, logrando así cuestionarlo.

Para ese momento, las Abuelas de Plaza de Mayo también se hacían presentes (figura 39). Su objetivo no se limitaba a la búsqueda de sus hijos y estar presentes en las rondas de cada jueves junto con las otras Madres, sino que también priorizaban la búsqueda de sus nietos secuestrados durante los operativos o nacidos en cautiverio de sus hijas o nueras embarazadas. Tanto a las Madres como a las Abuelas no se les trataba únicamente como locas, sino también como progenitoras de terroristas. En 1978, mientras varias Abuelas buscaban a sus nietos y realizaban los reclamos pertinentes para evitar posibles adopciones irregulares por desconocidos, una jueza del Tribunal de Menores No. 1 les comentó:

Estoy convencida de que sus hijos eran terroristas, y terrorista es sinónimo de asesino. A los asesinos yo no pienso devolverles los hijos porque no sería justo hacerlo. No tienen derecho a criarlos. Tampoco me voy a pronunciar por la devolución de los niños a ustedes. Es ilógico perturbar a esas criaturas que están en manos de familias decentes que sabrán educarlos como no supieron hacerlo ustedes con sus hijos. Sólo bajo mi cadáver van a obtener la tenencia de esos niños.²⁹⁴

La dictadura y sus colaboradores se afanaban en hacer desaparecer todo rastro de subversión y en visibilizar como locura la resistencia que estas mujeres ejercían contra el dispositivo de aniquilamiento. Para la dictadura,

²⁹⁴ Veiga y Wulff. 26.

sus hijos eran terroristas o simpatizantes de ideas exógenas a las buenas costumbres; y ellas, por tanto, habían fallado en su tarea de criar ciudadanos decentes y patrióticos. Sin embargo, las Madres y Abuelas no cejaban y persistían en su ejercicio resistente, aún cuando varias de ellas fueron arrestadas para amedrentarlas; y otras, por ser las de mayor experiencia política, incluso fueron secuestradas, sufriendo la misma suerte de sus hijos —fue el caso de Azucena Villaflor de Vicenti, María Ponce de Bianco y de Esther Ballestrino de Careaga, quienes fueron desaparecidas en diciembre de 1977 por las fuerzas represivas como un intento para desarticular la fuerza simbólica y política que empezaban a adquirir “Las Locas de la Plaza de Mayo”.

María del Rosario de Cerruti, quien entre 1979 y 1993 fue la Secretaria de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, comenta respecto a esos sucesos: “El jueves siguiente [al secuestro de Azucena, María y Esther] vamos a la Plaza. Entramos [únicamente] treinta madres. Habían muchas alrededor; familiares también que habían ido para ver que pasaba. Pero todos se habían quedado fuera. [...] El miedo era terrible.”²⁹⁵

Ni el amedrentamiento simbólico y coercitivo, ni la desaparición forzada de las compañeras logró persuadir a las Madres y Abuelas de abandonar la Plaza y dejar la lucha. Cada jueves sin falta reaparecían en el centro político de la ciudad. Su sola presencia ponía en evidencia, ante el país y el mundo, la existencia de un plan sistemático de exterminio que se buscaba ocultar a toda costa. Para 1978, a raíz de la llegada de la prensa internacional por motivo del Mundial de fútbol, la imagen de las Madres y Abuelas, con la cabeza tapada con un pañal blanco de sus hijos (figuras 40 y 41), como símbolo unificador de la lucha por el reconocimiento de la existencia de miles de desaparecidos en Argentina, daría la vuelta al mundo.

²⁹⁵ Emilio Gorini y Ulises Gorini, “02 Las Locas De La Plaza (1977),” en *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, ed. Sebastián Mignogna (Argentina: Canal Encuentro, 2015), t. 23’29”

La imagen de cientos de amas de casa con un pañal blanco en la cabeza mientras marchaban en silencio de dos en dos alrededor de la pirámide central de Plaza de Mayo no pudo ser obliterada ni con todo el aparato de propaganda que el régimen utilizó. Dicha imagen, que representaba la desesperación de madres y familiares ante el silencio y evasión del Estado, a su nula disposición a informar algo sobre sus hijos y nietos, esa imagen de madres dolientes recorrió el mundo gracias a las cámaras de los corresponsales deportivos que no limitaron sus notas a la justa deportiva.

El pañal blanco, que después se transformó en pañuelo blanco, surgió como un distintivo para que las madres pudieran reconocerse entre ellas y aglomerarse fácilmente en contingente para la peregrinación a Luján del 9 de octubre de 1977. A partir de ese momento, ese distintivo devino en dispositivo estético de lucha y resistencia. Nunca más las madres dejarán de usar esa marca simbólica que representa el dolor y la indefensión ante el Estado; y permite visibilizar la huella de la ignominia y el genocidio en el cuerpo de esas mujeres. El pañuelo y las rondas de cada jueves pusieron en jaque a la dictadura desde sus primeros días. El régimen militar que había apostado por el cansancio y el olvido, y que había intentado amedrentarlas, secuestrando a algunas de ellas y utilizando prácticas coercitivas contra otras, nunca imaginó que estas mujeres viajarían en octubre de 1978 a Washington y conseguiría entrevista con el Secretario Ejecutivo de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, Dr. Edmundo Vargas Carreño, con quien se discutió sobre la posibilidad de que el organismo realizara una visita a Argentina y presentara un informe, cosa que sucedió en 1979. Asimismo, las Madres también viajaron en el 78 a Roma para intentar entrevistarse con el Papa Juan Pablo II. Si bien no lograron cita con el máximo pontífice, sí serían recibidas por Presidente italiano Sandro Pertini. Aún cuando estos viajes no ofrecieron los resultados políticos y jurídicos concretos que ellas esperaban, sí lograron una visualización

internacional que la Junta nunca pudo anticipar y que a Videla cada día le pesaba más²⁹⁶.

En 1979, posteriormente a la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la Junta Militar resuelve negar la entrada a la Plaza a las Madres. Ellas, en respuesta, deciden institucionalizar su lucha creando una asociación civil. Nace entonces la Asociación de Madres de Plaza de Mayo. Para 1980, la presión internacional se incrementa y la Junta decide asumir la responsabilidad de las miles de muertes. Es en este contexto que el régimen militar pasa de negar la existencia de los desaparecidos a decretar la muerte de todos ellos. Su intento era claro. Buscaban cerrar el capítulo de la guerra sucia anunciando que los detenidos-desaparecidos se encontraban muertos; y con esto esperaban que la nueva Asociación perdiera vigencia. Sin embargo, la reacción de las madres fue contundente: “¡Aparición con vida y castigo a los culpables!” Ésta fue su respuesta para oponerse y resistir a una explicación que, aunque anticipable por muchas de ellas, no resarcía. En realidad, esa explicación dada por la cúpula militar no explicaba nada. No ofrecía ni cuerpos ni responsables. Sólo anunciaba cínica e impunemente la muerte, pero no ofrecía justicia.

Hebe Bonafine, primera presidenta de la Asociación, comenta: “Para mí la consigna ¡Aparición con vida! [...] Era enfrentarse con la sociedad, que estaba deseando que estuvieran todos muertos, para que ya está, todo se terminó. No nos acordemos de más nada.”²⁹⁷

Nosotros tuvimos la firme voluntad [relata también Hebe], la férrea voluntad de decir nuestros hijos no van a morir nunca. Nuestros hijos no son cadáveres, no vamos a aceptar cadáveres, ni vamos a aceptar la

²⁹⁶ "03 La Batalla Por La Imagen (1978)," en *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, ed. Sebastián Mignegna (Argentina: Encuentro, 2015).

²⁹⁷ "04 Aparición Con Vida (1979-1981)," en *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, ed. Sebastián Mignogna (Argentina: Canal Encuentro, 2015), t. 15'38"

muerte. Y eso los puso muy en contradicción a los milicos. Ellos decían que estaban muertos. Querían que sumemos a los cementerios. Y nosotros decíamos no, no están muertos.²⁹⁸

Sobre este mismo punto, María del Rosario de Cerrutti también explica:

Porque aceptar la muerte era no condenar a nadie. ¿Cómo, los mataron y ya está? No. ¡Aparición con vida! Tienen que explicarnos qué pasó con ellos. ¿Qué es eso de que están muertos? Eso no lo pudimos aceptar nunca. [...] hay que tener coraje, porque los partidos políticos aceptaban: están muertos. Ya está. No, las Madres no aceptamos nunca eso.²⁹⁹

El 29 de marzo de 1981, después de 6 años de dictadura, la jerarquía militar estima conveniente dar por concluida la primera etapa del *Proceso de Reorganización Nacional* y decide sustituir a Videla. En su lugar es investido como presidente el Teniente General Roberto Eduardo Viola. El mandato de este militar duró menos de un año, pues el 11 de diciembre fue también sustituido y nombrado presidente el Teniente General Leopoldo Fortunato Galtieri.

Justo un día antes de este cambio presidencial, el 10 de diciembre de 1981, las Madres de Plaza de Mayo organizaron la Primera Marcha de la Resistencia. Para estas mujeres, no aceptar la muerte de sus hijos, con la intención de evitar la invisibilidad y el olvido de los actos de genocidio cometidos por el régimen militar, las lleva a plantearse nuevas estrategias de lucha. Deciden entonces convocar a los simpatizantes a su causa, que por aquellos años lamentablemente todavía no eran muchos, a congregarse en la Plaza de Mayo y caminar alrededor de la pirámide durante 24 horas. El día

²⁹⁸ Ibid., t. 13':07"

²⁹⁹ Ibid., t. 13':32"

convocado era jueves y la Marcha de la Resistencia dio inicio a las 15:30 incluso con la valla policiaca instalada para disuadir a los participantes. El evento concentró a un aproximado de un ciento de personas. Si bien, la jornada no estuvo libre de tensiones y múltiples amenazas que buscaban disuadirlas, las Madres pudieron resistir la noche y al recibir el crepúsculo, las fuerzas de seguridad se habían retirado. Un nuevo día amanecía y mientras en la cúpula del poder se realizaba el traspaso de la banda presidencial, ellas habían recuperado la Plaza de Mayo, lugar que las había visto nacer como organización, para sus futuros actos de reclamo. Evel *Beba* de Petrini, madre perteneciente a la Asociación desde sus inicios explica:

[...] le pusimos marcha de la resistencia porque era una demostración para el poder de que las Madres podíamos resistir. De que habíamos resistido e íbamos a seguir resistiendo hasta encontrar a nuestros hijos. Y estar en una permanencia de 24 horas en la Plaza, era una manera muy fuerte de demostrar nuestra resistencia.³⁰⁰

Una año después, el 9 de diciembre de 1982, las Madres vuelven a convocar a una Segunda Marcha de la Resistencia que tuvo similar lógica —ocupar la Plaza durante 24 horas como mecanismo de visibilidad de la desaparición forzada de miles de jóvenes que fueron señalados como subversivos y terroristas, y de los cuales nunca más se supo nada. Jóvenes que no fueron juzgados; que no recibieron un debido proceso por los crímenes que el Estado les imputaba, sino que fueron extirpados del cuerpo social como si jamás hubieran existido. Jóvenes que fueron aniquilados y exterminados sin que el Estado asumiera plena responsabilidad de los hechos. Jóvenes que fueron, en algunos casos, padres y madres, o que dieron a luz en cautiverio, y que sus hijos también fueron raptados y alejados de sus familias biológicas.

³⁰⁰ Ibid., t. 23':40"

En este contexto de criminalidad e impunidad irresuelta, las Madres no cejaron ni un solo día. Todos los jueves sin falta se reunieron en la Plaza. Asimismo, el 21 de septiembre de 1983 convocaron a la Tercera Marcha de la Resistencia. Éstas y las anteriores marchas funcionaron en aquellos años como dispositivo de oposición y denuncia contra la dictadura y, a partir de esa tercera convocatoria, las Marchas de la Resistencia se institucionalizarán como una de las más importantes estrategias de lucha de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. En tiempos democráticos, las Marchas de la Resistencia, convertidas en un ritual simbólico de confrontación, han servido para reclamar, de forma general y también de manera coyuntural, contra la responsabilidad y participación que la clase militar, la clase política y ciertos sectores económicos y religiosos de la sociedad han asumido en su intento de asegurar la impunidad para los responsables de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura.

3.2.1. Tercera Marcha de la Resistencia

Durante la Tercera Marcha de la Resistencia, convocada para el 21 de septiembre de 1983 por las Madres de Plaza de Mayo, un grupo de 3 artistas plásticos, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, disponen las condiciones conceptuales y técnicas para conformar, en plena Plaza central de la ciudad de Buenos Aires, un taller de producción visual de participación múltiple. El taller posibilitó que todos y cada uno de los manifestantes pudieran encontrar cabida en un sistema expresivo que devino en la apropiación de la Plaza, al transformar la potencia estético-artística en potencia política.

Eran los últimos días de la dictadura conocida como *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). El retorno a la democracia estaba pactado y el régimen condenado, tras la derrota militar en la Guerra de las Malvinas; así como también por el incremento de la protesta social y la toma

de las calles por reclamos gremiales, barriales y de derechos humanos. Desde principios de 1983 se da el anuncio del calendario electoral y se fija el 30 de octubre como día para realizar el sufragio, por medio del cual, después de siete años de la más cruenta dictadura que haya vivido esa Nación, el 10 de diciembre, Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical, obtendría la investidura presidencial de la República Argentina.

En este ambiente de transición hacia la democracia iniciado en los albores de 1983, la visibilidad del sistemático genocidio, que buscaba exterminar de raíz la supuesta “enfermedad comunista y la cultura subversiva” y la conciencia de estos hechos como crímenes de Estado adquieren una dimensión social sin precedentes. Para ese momento, las Madres de Plaza de Mayo logran “[...] un amplio reconocimiento [como no habían tenido antes] de una sociedad que buscaba expiar la culpa de su complicidad de silencio con el régimen militar.”³⁰¹

Ya habían pasado por lo menos 6 años desde que fueron nombradas con el epíteto de “Las locas de la Plaza”. Durante todos esos años de resistencia, ya fuera por miedo o como consecuencia de las campañas propagandísticas contra su imagen que el régimen utilizaba, las Madres fueron sucesivamente maltratadas o ignoradas por amplios sectores sociales. Será hasta 1983, en vísperas del retorno democrático, que la sociedad argentina empezará a reconocer en estas mujeres el símbolo categórico de la lucha contra la dictadura.

Mirta Baravalle, miembro de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora³⁰², comenta en una entrevista realizada en 2004 por Ignacio Liprandi: “Inicialmente estábamos aisladas, estábamos solas. La sociedad

³⁰¹ Roberto Amigo, "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos," en *El Siluetazo*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 206.

³⁰² Durante el retorno a la democracia en 1984, las diferencias por las preferencias políticas y por el futuro de la organización, en relación a su apoyo al nuevo gobierno de Alfonsín no se hicieron esperar. La agrupación original se dividió en dos: Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y Asociación de Madres de Plaza de Mayo.

fue cómplice... la gente nos ignoraba, esa es la verdad... la gente negaba lo que pasaba, decían que todo eso no era posible. No podían aceptarlo como cierto. Al mismo tiempo, se sentían intranquilos con sus conciencias [...]”³⁰³ Asimismo, en otra entrevista, también en 2004, Enriqueta Maroni, igualmente perteneciente a Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, apuntala: “La sociedad estaba dividida entre aquellos que habían asumido un compromiso, y aquellos que habían optado por la indiferencia, que preferían no saber... había miedo, los militares habían sembrado el terror... con el tiempo la indiferencia no fue ya más posible.”³⁰⁴

Incluso en aquel mes de septiembre de 1983, en vísperas de la realización pactada de las elecciones, el terror no era menos real, aún cuando la indiferencia empezaba a ser criticada y cuestionada por más sectores sociales. La dictadura seguía ejerciendo el poder político de la Nación; y sus cuerpos de seguridad, acostumbrados a la impunidad que los amparaba, todavía constituían un riesgo latente para cualquier civil que pudiera ser designado como subversivo. Apoyar a las madres de terroristas, incluso teniendo algún cobijo institucional o alguna experiencia política, comprendía un peligro real. Para amplios sectores de la sociedad, la indiferencia o la ignorancia, expresada en frases del tipo “algo habrán hecho”, ofrecían una endeble seguridad y tranquilidad. Durante la dictadura iniciada en 1976, se persiguió a todos los disidentes dentro y fuera del país, al tiempo que se disciplinó con mano dura a toda la sociedad. Esa persecución dio por saldo, entre otras cosas, 30 mil desaparecidos, un poco mas de 300 mil exiliados³⁰⁵ y un aproximado de 500 bebés secuestrados. Oponerse al régimen no era fácil. Exigía vencer el miedo a la posibilidad de

³⁰³ Liprandi, 380.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ “[...] en el decenio 1975-1984 abandonaron el país 334,126 argentinos, cantidad que, vista en perspectiva, representa cerca de la mitad de todos los nacionales que emigraron entre 1950 y 2000.” Pablo Yankelevich, “Exilio Y Dictadura,” en *Argentina, 1976. Estudios En Torno Al Golpe De Estado*, ed. Clara E. Lida, Horacio Crespo, y Pablo Yankelevich (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina y Colegio de México, 2007), 211.

perderlo todo, incluso la vida. En ese sentido, la dictadura comprendió tarde que en el caso de las Madres de Plaza de Mayo, ellas ya no tenía nada más que perder. Desaparecidos sus hijos y nietos, lo único que quedaba era luchar por su aparición con vida y por el castigo a los culpables, aún cuando les costara la vida, como literalmente les sucedió a algunas de ellas.

“Por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos” fue el eslogan de los afiches, por medio de los cuales se invitaba a participar en la Tercera Marcha de la Resistencia. En otro volante podía leerse: “Marchemos juntos, las MADRES y el PUEBLO, para que nuestros hijos secuestrados por esta tiranía infame y sangrienta, APAREZCAN CON VIDA.”³⁰⁶

Días antes de la Tercera Marcha, el grupo de artistas ya nombrado se entrevistó con las Madres y les presentan un proyecto que tenía por objetivos crear un acontecimiento gráfico, de tal magnitud, que sirviera para reclamar la aparición de los detenidos-desaparecidos, ofreciendo a las Madres, por medio de una actividad aglutinante, una nueva posibilidad de expresión y transcendencia temporal, al tiempo que, haciendo presente a los ausentes, golpeará al gobierno y, por lo inusual del hecho gráfico, obligará a los medios a prestar atención sobre los crímenes de Estado³⁰⁷. La idea era realizar 30 mil siluetas humanas de tamaño natural. El número correspondía a la estimación sobre la cantidad de personas desaparecidas durante esos años del *Proceso* que ya, para 1983, las Madres y otras organizaciones de derechos humanos denunciaban.

La propuesta original presentada a las Madres incluía la idea de que las siluetas de tamaño natural sirvieran para empapelar el micro centro de Buenos Aires, y producir así una temporalidad y trascendencia distintas a las que se implementan en las manifestaciones políticas tradicionales. Una vez finalizada la jornada de 24 horas de lucha a la que había convocado la

³⁰⁶ Amigo, 207.

³⁰⁷ Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, y Guillermo Kexel, "Propuesta Presentada a Las Madres De Plaza De Mayo En Septiembre De 1983," *ibid.*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, 63.

Marcha de la Resistencia, los desaparecidos, representados en las siluetas por un esquema simple: “[...] el que ‘está’ dibujado, no ‘está’ [...] ,] reclamarían por sí mismos y por un período de tiempo tan prolongado como el que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente.”³⁰⁸

Desde la propuesta original, los tres artistas tenían muy claro que el empapelado de la ciudad con 30 mil siluetas humanas de tamaño natural produciría un efecto estético y político de gran magnitud por su propio exceso.

[...] la magnitud es un hecho matemático y meramente cuantitativo, pero no desprovisto de carga emocional y política cuando excede ciertos límites [...] Una simple cuenta nos mostraría que una silueta con las piernas y brazos medianamente abiertos se resuelve en un espacio de 2m por 1m; si multiplicamos 2m cuadrados por 30,000 tenemos 60,000m cuadrados de superficie. En otras palabras, seis manzanas. Se puede llegar a forrar un buen pedazo de Buenos Aires.³⁰⁹

Cuando el numeral 30,000 que representa a la cantidad de desaparecidos logra, por fuerza de la capacidad de imaginar, tomar forma comparativa en las siluetas, pero principalmente en el espacio que ocupan, por más que sólo sea susceptible de ser percibido en un fragmento de dicho espacio-tiempo, la magnitud se hace presente por imaginación como condición de un sentimiento estético de displacer, reconocido por Immanuel Kant como sentimiento de lo sublime. Dice Kant, “[...] *lo sublime es aquello que, aun pudiendo tan sólo ser pensando, hace patente una capacidad de ánimo que sobrepasa cualquier patrón de medida de los sentimientos.*”³¹⁰ Ese sentimiento de displacer como potencia estética surge, no de la magnitud en

³⁰⁸ Ibid., 64.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Kant, *Crítica Del Discernimiento*, B 85.

sí misma, sino de la proyección imaginativa de un exceso que adquiere comparabilidad virtual, y ante el cual “[...] *todo lo demás es pequeño*.”³¹¹

La ignominia y la barbarie toman forma en ese sentimiento y los ausentes se hacen presentes por medio del mismo sentimiento displacentero que los visibiliza y los reconoce. La potencia política del acontecimiento realizado en aquella Tercera Marcha emana de la condición espectral y fantasmagórica con la que los desaparecidos reclaman por sí mismos. La magnitud excesiva como potencia estética se transfigura en presencia como potencia política. El miedo deviene indignación y la indignación produce, en la *praxis* social, interpelación y denuncia.

Las desapariciones forzadas pretenden convertir el recuerdo de los secuestrados en una masiva premonición de la muerte. Desplazar treinta mil vidas a cierto inconsciente colectivo para hacer de la muerte una conciencia ubicua y consensuada que paraliza y pasma. La represión política interiorizada como represión síquica. El resultado que se procura no es el mero temor sino el pavor, un miedo metafísico que paradójicamente vulgariza a la muerte, la desacraliza.³¹²

Según Enriqueta Maroni, Madre de la Línea-Fundadora, “[...] las siluetas representan al desaparecido. Es una presencia que [...] dice —mírame, me hicieron desaparecer pero sigo vivo contando lo que pasó— entonces esas siluetas interpelan a la sociedad para decirle — o estás con nosotros, o estás con los represores.”³¹³

La magnitud de la presencia gráfica hizo aparecer al desaparecido como fantasma que interpela al poder y a su razón de Estado. El exceso de

³¹¹ Ibid., B 84.

³¹² Gustavo Buntinx, "Desapariciones Forzadas / Resurrecciones Míticas (Fragmentos)," en *El Siluetazo*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, Los Sentidos / Artes Visuales (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 266.

³¹³ Ignacio Liprandi, "Claves Interpretativas Del Siluetazo," *ibid.*, 382.

la infamia trasmutó en un hecho plástico que permitió la inmanencia de una fuerza estética como sentimiento colectivo, sentimiento que apuntaló y rebasó la exigencia política de “¡Aparición con vida!”, y produjo la reapropiación de la Plaza y sus alrededores, en un hecho sin precedentes. Una suerte de desplazamiento territorial del poder de individuación que produce y reproduce el miedo, para posibilitar en su seno una reconfiguración de los lazos comunitarios acaecidos durante la dictadura. La apropiación y toma de la Plaza inaugura la redención social como proyecto de lucha. Para Roberto Amigo, “La toma política no podría haberse dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura. Hay una recuperación de la solidaridad histórica.”³¹⁴

Dicha apropiación de la Plaza como mecanismo de “recuperación de los lazos solidarios perdidos” fue posible porque, según Amigo, “[...] hubo una verdadera socialización de los medios de producción: se distribuyeron materiales, se montaron talleres en la plaza, se permitió que los manifestantes elaboraran sus propios materiales artísticos y estéticos de denuncia [...]”³¹⁵

3.2.1.1. La propuesta artística como socialización de los medios de producción

La socialización de los medios de producción, asunto de suma importancia en la propuesta técnica y artística misma, no estaba presente como una preocupación específica desde los primeros esbozos del proyecto, cuando éste todavía era pensado para producirse principalmente como fenómeno artístico. Cuenta Julio Flores que en julio de 1981 fue visitado por la directora

³¹⁴ Hernán Ameijeiras, “Este Año Se Cumple Una Década De El Siluetazo,” *ibid.*, 193.

³¹⁵ *Ibid.*, 192.

del Museo Eduardo Sívori, Nelly Perazo, quién le propuso que participara con una pieza en la siguiente edición del Salón Esso, que se realizaría en agosto de 1982, en el Centro Cultural Recoleta. En aquella visita, se le prometió que podría tomar parte de la exposición sin que hubiera ningún tipo de censura; que dicha participación sería completamente libre y que no habría limitaciones de ningún tipo. “La primera pregunta que me surgió fue: [comenta Flores] ¿es posible que existiera un espacio de libertad en medio de una dictadura?”³¹⁶ Por otro lado, el mismo Flores se cuestionó sobre el ofrecimiento a la no censura y sobre la única problemática que le interesaba abordar, toda vez que: “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?”³¹⁷ Desde el principio estaba claro, los detenidos-desaparecidos tendrían que ser la problemática de articulación conceptual de la propuesta artística que presentaría, junto con Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry, al comité de selección del Salón Esso.

Dice Flores que desde el inicio tenían lucidez de que deseaban alterar el espacio de exhibición para llevar al límite el ofrecimiento de libertad creativa. Buscaban hacer que el drama del contexto social tomara forma problemática en un soporte diferente, producido a partir de un cambio en el modo de realización; una transformación en “[...] nuestra conducta de creadores solitarios propia del período en que el aislamiento fue un método generalizado de supervivencia.”³¹⁸ La idea era trabajar, por un lado, el asunto de los detenidos-desaparecidos y, por el otro, preguntarse por los mecanismos de producción artísticos que privilegian la imagen de genio como autor solitario.

³¹⁶ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 88-89.

³¹⁷ *Ibid.*, 89.

³¹⁸ *Ibid.*, 90.

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 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 identidad”³¹⁹? ¿Qué imagen buscábamos los que reclamábamos por los que no estaban?³²⁰

Dice Flores que un trabajo gráfico del artista polaco Jerzy Spasky promovido varios años antes por la UNESCO les sugirió el concepto que se materializaría en el Siluetazo. Eran una serie de carteles que representaban, por medio de figuras humanas, el número de personas que morían cada día en el campo de concentración de Auschwitz, Alemania. Estos estaban acompañados de la frase: “Cada día morían en Auschwitz 2,370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen”. En total se imprimieron 1688 carteles, cantidad de días que funcionó el histórico campo de concentración alemán.

El concepto estético [del artista polaco] se basaba en el dimensionamiento numérico [...] Entonces comenzamos otro razonamiento: si una persona adulta mide en promedio una superficie de 1.75 x 0.60 m [, entonces] 30,000 personas, ¿qué superficie ocupan? Puestos uno al lado del otro serían 18 km (desde el Congreso Nacional hasta la ciudad de Ramos Mejía) y puestos acostados en fila —pie con cabeza— 52.2 km (Congreso-Luján). La idea entonces comenzó a formalizarse: haríamos a todos los desaparecidos. Conceptualmente,

³¹⁹ Se refiere a la frase expresada en 1979 por Videla ante las cámaras de televisión: “[...] es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido.”

³²⁰ Flores, 90-91.

sería un *dimensionamiento espacial* que ayudaría a comprender la magnitud del hecho.³²¹

La idea de utilizar la magnitud y exceso como potencias estéticas cobraba forma. Los artistas tenían claro que tendrían que realizar 30 mil figuras humanas para lograr el efecto estético buscado. Cada figura tenía que ser igual en lo general, pero diferente en lo particular. Buscaban lograr la individuación gráfica de cada desaparecido, pero a partir de una unificación visual que fuera acorde a la gran tragedia nacional. Tenían muy claro que esta pieza sería rechazada en el Salón Esso por dos cuestiones: por un lado, no habría posibilidad técnica museográfica para exponer el número requerido de siluetas y; por el otro, la potencia estético visual prometía ser lo suficientemente intensa para obligar al supuesto salón independiente a censurar la pieza, y evitar así problemas con el régimen militar.

Como sea, la obra artística nunca se llevó a cabo. La Guerra de las Malvinas provocó que la Fundación Esso cancelara la exposición, así como durante un tiempo, cualquier otra actividad cultural en Argentina. Además, había un problema técnico no menor que desde el principio se presentó. “El trabajo podría imprimirse en serigrafía en una bobina de papel (o en un rollo de tela) de 0.60 x ¿52.5 km? Pero, ¿dónde poner a secar tanta estampa, cuánto pesaría si fuera papel o tela y cómo moverlo hasta el Centro Cultural? ¿Cuánto tiempo y material llevaría?”³²² En términos técnico-artísticos, la propuesta misma era un trabajo prácticamente imposible de realizar para tres personas. Dicho problema no fue resuelto hasta que los artistas vislumbraron la posibilidad, tiempo después, de proponer el proyecto a la Madres de Plaza de Mayo para la Tercera Marcha de la Resistencia.

³²¹ Ibid., 91-92.

³²² Ibid., 92.

Llegamos a la conclusión de que la obra debía abrirse con la participación de muchos autores. Si la hacíamos sólo nosotros, tendríamos que realizar 10,000 figuras cada uno, pero si reuníamos a 300 artistas y estudiantes de arte y cada uno hacía 100 figuras, se llegaría a las 30,000 necesarias, que serían pegadas en las paredes, árboles y cuanta cosa sirviera para fijarlas en las calles del microcentro, representando a los desaparecidos. Una figura por desaparecido. Imaginábamos empapelar de ese modo la zona que rodea el centro del poder.³²³

Además, en el contexto político de retorno a la democracia que se vivía en aquel entonces en Argentina, parecía un contrasentido pensar conceptualmente el problema de los detenidos-desaparecidos fuera del ámbito político de la vida cotidiana y restringido al campo artístico. Los tres artistas sabían que la pieza sólo podría ser realizada si la contemplaban como una actividad que naciera del trabajo colaborativo de todos los participantes a la Tercera Marcha, fundiéndose en la militancia y poniendo en duda la autoría del proyecto mismo. “La técnica de trabajo debía ser muy simple para facilitar la participación, y por la contundencia que da la diversidad de imágenes semejantes. Finalmente la imagen y los procedimientos de realización fueron apropiados por los manifestantes en el taller que centralizó la actividad.”³²⁴

Se ideó un esquema artístico-técnico muy sencillo que permitió la socialización del proyecto. Sobre un trozo de papel cortado o conformado al tamaño necesario se colocaba una persona y se trazaba con marcador la huella de su cuerpo. La huella corporal podía servir después de patrón para otras siluetas. Una vez dibujada la traza se pasaba a fondear con pintura su interior. Trazado y fondeo fueron los pasos técnicos básicos para la realización de las miles de siluetas que terminaron pegadas en paredes,

³²³ Ibid., 93-94.

³²⁴ Ibid., 75.

árboles y demás espacios del microcentro de la ciudad. La sencillez del procedimiento técnico (trazado, fondeado y pegado) permitió que todo interesado en participar pudiera hacerlo sin necesidad de tener conocimientos artísticos previos. (figuras 42 – 46)

Entonces aparecieron variantes para realizar las siluetas: pintando el fondo y dejando la figura en blanco o al revés, dibujando a mano alzada y rellenando luego y agregándole rasgos al rostro. A la realización de la imagen se sumaba la impronta dejada por la textura de la vereda de la plaza o el pavimento o el trazo del rodillo semiseco.³²⁵

Todas las siluetas eran iguales y, al mismo tiempo, también eran diferentes. Se lograba una identidad colectiva, una potencia estética multiplicada por la repetición que permitía comunicar la atrocidad del acontecimiento de las desapariciones forzadas realizadas desde los primeros días de la dictadura. La individuación de las imágenes se lograba por circunstancia técnica (ninguna silueta era idéntica a la anterior) y por la inscripción a mano con marcador del nombre, apellido, fecha de desaparición y, en algunos casos, profesión. Las siluetas alcanzaban identidad individual, pero también colectiva. A todas se les colocaba la frase: “¡Aparición con vida!” (figuras 47 – 49)

La idea adquiriría en este marco la cualidad de instrumento de lucha. La *figura humana vacía y el tamaño natural* fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctima de la desaparición. En 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.³²⁶

³²⁵ Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, y Guillermo Kexel, "Las Siluetas," *ibid.*, 76.

³²⁶ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 95.

Desde el primer momento que los tres artistas presentaron el proyecto a las Madres, éstas exigieron una serie de condiciones. Ninguna silueta podría estar colocada en el piso³²⁷. No debía confundirse el mensaje con alusiones mortuorias. Las siluetas no eran un reconocimiento del fallecimiento de los desaparecidos, eso contravenía la postura de las Madres expresada en la frase: "¡Aparición con vida!" Por el contrario, las siluetas eran el mecanismo por medio del cual los desaparecidos protestarían por sí mismo y exigirían su propia aparición con vida. Además, las Madres también solicitaron que las siluetas no llevaran ninguna identificación individual, pues argumentaban que cada silueta debía representar a todos los desaparecidos sin distinción.

[Las Madres] [...] tacharon [en el documento original] la propuesta de que las siluetas salieran con nombre y apellido, aunque esta consigna no se respetó ya desde el primer día. Cuando aparecieron las primeras imágenes con identificación, las propias Madres suministraron listados que permitieron llevar un control de nombres y fechas de desaparición. De todos modos, la mecánica misma de producción generó un resultado gráfico imprevisto. Los que pintaban las siluetas trabajaban con rodillo o pincel y pintura negra, en cambio, los que ponían nombres lo hacían con marcador. A la larga, sin haberlo planeado, las siluetas resultaron anónimas al verlas desde cierta distancia aunque, de cerca, tienen nombre y apellido.³²⁸

Días antes de la Tercera Marcha, grupos de militancia estudiantil de las facultades de Bellas Artes, Arquitectura, Filosofía y Letras, Sociología y

³²⁷ La única silueta que en esa jornada fue intencionalmente realizada en el piso como mensaje de defunción, fue la de Dalmiro Flores, obrero asesinado por paramilitares el 16 de diciembre de 1982. Esta silueta fue colocada en el piso en cuatro ocasiones para simular el recorrido del obrero asesinado en la Marcha de la Multipartidaria. Además de la imagen, esta se acompañaba del texto "TODA LA VERDAD. DALMIRO FLORES". Roberto Amigo, "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos," *ibid.*, 223.

³²⁸ Guillermo Kexel, "Precisiones," *ibid.*, 110-11.

Farmacia de la Universidad de Buenos Aires, así como la agrupación Intransigencia y Movilización, pertenecientes a las Juventudes Peronistas, se sumaron a la propuesta gráfica para realizar siluetas previamente a la Marcha, de tal manera que a la Plaza se llegara con el trabajo avanzado.

[...] con dinero aportado por las Madres de Mayo y material de nuestros talleres, [comenta Flores] se compraron látex, pinceles, rodillos, papel y cartón con los que se hicieron las primeras siluetas en cartón por recorte que —a modo de stenciles— fueron usadas para imprimir en positivo y en negativo una cantidad de imágenes [...]³²⁹

Reunidos principalmente en el Ateneo Libertad, local en el que hacia finales de la dictadura se realizaban actividades en pro de los Derechos Humanos, jóvenes militantes y los tres artistas se dieron a la tarea de iniciar la producción. La intención era llegar al 21 de septiembre con un adelanto significativo de la misma. “Fueron las Abuelas las que vinieron al local en el que estábamos trabajando y preguntaron dónde estaban las siluetas de las embarazadas y los niños desaparecidos. Nos tomaron por sorpresa. Ninguno de nosotros había pensado en eso.”³³⁰ Según Flores, en ese momento Kexel se colocó una almohada en el vientre y se acostó de lado. Alguien trazó su contorno sobre cartón y fue así que se produjo una de las plantillas más usada en la plaza durante esa jornada de lucha.³³¹ (figura 50)

[...] la pobreza de los materiales era total [recuerda Aguerreberry]: a la plaza llegaron cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y no sé que más [...] se empezó a generar una dinámica, la gente veía lo que estaba pasando y volvía a su casa a buscar algún pincel, o

³²⁹ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 97.

³³⁰ Guillermo Kexel, "Precisiones," *ibid.*, 111.

³³¹ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 98.

alguien ponía plata de su bolsillo para ir a comprar materiales. **A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos falta para nada [...]**

Era una especie de taller fábrica, no un taller artístico. Era un trabajo mecánico: unos cortaban papel de las bobina, otros se acostaban para marcar su silueta [...] como un sistema capitalista de producción en serie.³³²

La idea que había comenzado como un proyecto provocativo para desestabilizar el aparente espíritu liberal del Salón de la Fundación Esso, tomaba forma en la Plaza de Mayo como taller de producción y brigadas de empapelamiento. La participación militante durante toda esa jornada provocó un acontecimiento político sin precedentes. La apropiación que la multitud hizo de las tres técnicas artísticas (trazado, fondeado y pegado) propició un acontecer estético de dimensiones políticas. A lo largo de toda esa tarde y noche en el microcentro y centro de la ciudad fueron, lenta y paulatinamente, reapareciendo los desaparecidos para increpar al poder y reclamar por sí mismos su “¡Aparición con vida!”

Los desaparecidos reaparecían en las siluetas en una intertextualidad con las columnas de la Catedral, con la Pirámide de Mayo, con el banco Nación, con el Cabildo, y comenzaban a extenderse hasta San Martín, Reconquista, Defensa y las empalizadas de Bolívar [...] Las zonas aledañas comenzaron a llenarse de las imágenes erguidas. En una esquina del microcentro algunos policías bajaron de un Falcon verde para arrancar las figuras gritando que “las siluetas nos miran” [...] La intervención siguió extendiéndose hacia Av. de Mayo, llegando casi hasta la plaza de los Dos Congresos.³³³

³³² Hernán Ameijeiras, "Este Año Se Cumple Una Década De El Siluetazo," *ibid.*, 192. [el resaltado es mío]

³³³ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 99.

Difícil afirmar con plenitud que en esa plaza se realizaba arte. Más bien se hacía política de otro tipo, una que, utilizando recursos técnicos y visuales del campo del arte, emergía como *praxis* social en la persecución de la potencia estética que supuso el empapelamiento del centro político de la Nación austral. Importante es reconocer que en el caso del Siluetazo, éste no sólo es un desplazamiento de un modo de acontecer propio del campo artístico a uno político, sino que en este particular “[...] los manifestantes que [participaban], salvo el pequeño grupo de artistas plásticos generadores del proyecto, no tenían consciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha [...]”³³⁴ La silueteada³³⁵, produjo, según Roberto Amigo, una *acción estética de praxis política*³³⁶, justamente porque en ese evento no existía ni una clara, ni una común intención de producir una obra de arte. Los participantes perseguían una idea, un sentimiento, una estética, una política, pero nunca una obra. El procedimiento gráfico y la socialización de las técnicas artísticas para su realización, apuntalaron, complementaron y resignificaron a la silueta, al grado de transfigurarla, por su potencialidad, en un recurso simbólico para las futuras luchas sociales en Argentina.

A decir de Flores, “A pocos días de realizado el Siluetazo, el editorial del Diario *Clarín* [comentaba] que una preocupación que se manifestó en la reunión del Gabinete de la dictadura fue cómo [había sido] posible que semejante hecho no hubiera sido detectado por ninguno de los servicios de

³³⁴ Roberto Amigo, "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos," *ibid.*, 212.

³³⁵ Juan Carlos López Iglesias establece una distinción conceptual entre el *Siluetazo* como acontecimiento político e histórico y la *silueteada* como proceso gráfico de participación múltiple. Dicha distinción permite reconocer dos temporalidades distintas. En el primer caso implica un acto político triunfante y acontecido en el pasado. En el segundo se hace alusión a la procesualidad que posibilitó el taller del 21 de septiembre de 1983 y los talleres de los posteriores Siluetazos realizados, el segundo en diciembre de 1983 y, el tercero en marzo de 1984. Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 90.

³³⁶ Roberto Amigo, "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos," *ibid.*, 212.

inteligencia del Estado.”³³⁷ Esta referencia muestra la sorpresa y la potencia que la forma gráfica y el acontecer estético ofrecieron a la manifestación, al ser usados políticamente.

La fuerza estética lograda en esa Tercera jornada de lucha no fue producto de una supuesta ontología libertaria de lo artístico, sino de la potencialidad que significó simplificar y colectivizar los medios artísticos de producción, sin que esto supusiera en los participantes la necesidad de contar con un *habitus* previo y propio del campo del arte³³⁸. Por el contrario, la silueteada hizo posible subsumir lo artístico en lo político, logrando también un desplazamiento de las formas de lucha y de resistencia de las Madres de Plaza de Mayo. Con el Siluetazo se inaugura toda una pragmática nueva para el campo político argentino. A partir de ese momento, la silueta pasará a formar parte del capital simbólico cultural propio del retorno a la democracia y de la lucha por la salvaguarda de los Derechos Humanos en ese país. “Al incorporar el proyecto a la Tercera Marcha de la Resistencia, las Madres garantizaron el espacio, la seguridad, la repercusión en los medios y la financiación necesaria, junto con Abuelas y familiares, para montar el primer taller en Plaza de Mayo.”³³⁹

Se organizaron brigadas para el cortado de papel, el trazado de siluetas, el fondeado, el secado de las estampas y el empapelado de la ciudad. Algunas siluetas se realizaban a mano alzada. Muñequitos de palitos, embarazadas y bebés gateando no se hicieron esperar. Una vez echado a andar el taller y su maquinaria técnico-artística, cualquier idea de *obra* había dejado de existir. Lo que importaban eran los detenidos-desaparecidos y la exigencia de su aparición con vida. Lo que interesaba era empapelar la ciudad como acto estético-político, no como instalación, ambientación, *performance* o acción artística. El proyecto que había sido concebido para el campo del arte, campo en el cual difícilmente habría tenido oportunidad de

³³⁷ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 94.

³³⁸ Bourdieu.

³³⁹ Kexel, 109.

emerger, lograba materialización en el campo político, no sólo por su filiación temática conceptual, sino por las condiciones de su realización. (figuras 51 y 52)

De pronto [comenta Flores] la voz de un nene de seis años me dijo:

—¿Me hacés a mi papá?

—No lo conocí. ¿Cómo lo voy a dibujar? —respondí.

Y él insistió:

—Era así como vos, con bigotes, y le caía el pelo sobre la cara, ¿no, mamá?

Le obedecí y se lo llevó gritando:

—¡Me hizo a mi papá!

Atrás se instaló un matrimonio de nortños:

—¿Puede hacerme a mi hijo? Era morucho como yo pero de su edad — aclaró lentamente.

Obedecí.

Cuando le di el dibujo preguntó:

—¿Cuánto es?

—Nada —le dije, sorprendido—, esto es una manifestación. No se lo hace por plata.

—Disculpe, es que nunca habíamos venido y no sabíamos.

Me quedé pensando en algo que confirmé durante los días siguientes: el Siluetazo incorporaba a otros que por cultura o costumbre nunca se habían acercado a manifestar.

Atrás aparecieron tres hermanitos rubios con su mamá.

—Hacé a nuestros primos y a los tíos.

—¿Cómo eran?— pregunté resignado.

—Como nosotras, *yo pongo el cuerpo*— dijo la mayor, y se acostó decididamente. Le siguieron los otros dos más chicos y después la mamá. Algunos estudiantes de Bellas Artes se sumaron a siluetear. Era como volver al artista que trabaja por encargo.³⁴⁰

³⁴⁰ Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 101-02.

El procedimiento técnico y su socialización permitió la emergencia de cierta individuación. La afectividad de los involucrados se ponía en juego. Las siluetas no sólo adquirirían nombre y apellido, también identidad y fuerza espiritual. Por medio de su realización aparecían hijos, hermanos, padres, madres, tíos, tías, nietos, nietas, amigos, parejas y amantes, etc. La silueteada producía no sólo una fuerza estética, sino también una forma ritual de redención. Los que dibujaban y fondeaban, ya fuera para hacer aparecer a los suyos o para apoyar en la reaparición de otros, introducían en el acto gráfico su propia afectividad, así como la afectividad colectiva que, en esa jornada, emanaba de la Plaza.

La perspectiva conformaba un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía acercaba la identificación, y con ella la comprensión del genocidio en una historia individual concreta. De esta manera las siluetas conformaron un espacio escenográfico para el recorrido del transeúnte. Un horizonte de siluetas erguidas reclamaban la *Aparición con vida*. El espacio resignificado de la plaza fue recorrido por manifestantes portando pancartas con los nombres o las fotos de los detenidos-desaparecidos, acompañados con el sonido de los bombos y los cantos contrarios a la dictadura. El fervor crecía a cada hora asemejando la lucha a la fiesta. Por ello el transeúnte ocasional atravesaba un espacio que no era el cotidiano, era el espacio de la victoria, aunque efímera, de la rebelión ante el poder.³⁴¹

A lo largo de la jornada de resistencia, las brigadas de empapelado iban transformando el entorno cotidiano. Las siluetas invadían el espacio público. Árboles y paredes, así como toda superficie vertical, iban siendo tapadas y tapizadas para albergar siluetas. Las fuerzas represivas, sin saber como contener la manifestación visual que se expandía cual virus, a órdenes de

³⁴¹ Roberto Amigo, "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos," *ibid.*, 221.

algún superior, se restringían a cuidar paredes e intentar que no se colocaran más imágenes en ellas; sin embargo, su cautelosa vigilancia era obsoleta. (figuras 53 y 54) Las siluetas se contaban por miles y no dejaban de avanzar por las paredes de la ciudad como sombras en movimiento. “De esta manera socializábamos también el rol del curador en el ‘montaje’ de las imágenes, que irrumpían el espacio urbano [...]”³⁴²

Cuándo comenzó a oscurecer, la pintura, los papeles, el engrudo, las tizas y carboncillos, los pinceles y los rodillos no daban para más. Alguien se acordó de un amigo con papelería industrial, otro vecino con pinturería; las Madres juntaron dinero entre los asistentes y al rato el taller había repuesto los materiales [...]

Hacia las 6 de la mañana salieron los últimos grupos a pegar. Fuimos advertidos de que si salían nuevamente habrían detenciones. El tema ya estaba instalado en los medios, en las secciones de política y actualidad nacional, y ahora había que cuidar a cada uno.³⁴³

Aquella jornada de Resistencia se había vivido como una gran fiesta, no sólo por que en el aire existía la promesa del final del ominoso *Proceso*, sino porque en esa noche todo había sido júbilo. La Plaza liberada posibilitó un reencuentro social, un marco de socialización no previsto. En esos tiempos en los que el terrorismo de Estado seguía siendo moneda de cambio, la alegría y la redención trasformaron simbólicamente aquel lugar donde las Madres marcharon jueves tras jueves para exigir respuesta. Al crepúsculo de la mañana siguiente, el régimen mandó parar, recordando a todos que la dictadura, como animal herido, todavía podía infringir daños.

³⁴² Julio Flores, "Siluetas," *ibid.*, 95.

³⁴³ *Ibid.*, 102.

3.3. *Heterotopía, un espacio posible para la redención*

Las Madres de Plaza de Mayo encontraron en la Silueteada, y sobre todo en la silueta, una forma de participación y de síntesis expresiva que apuntaló políticamente sus rondas alrededor de la pirámide de la Plaza, así como el uso simbólico, en sus cabezas, de los pañales blancos de sus hijos como distintivo de lucha. La Silueteada fue replicada al auspicio de ellas en dos ocasiones más: en diciembre de 1983, días antes de la toma de la investidura presidencial del recién electo Raúl Alfonsín, y en marzo de 1984, en ocasión del octavo aniversario del golpe de Estado. Asimismo, la silueta será utilizada en muchas otras manifestaciones políticas en esos años y en los años venideros, pero después del Siluetazo de marzo de 1984, no habrá nunca más una puesta en acción de un taller de producción masivo que ocupe el espacio público y que permita la dilución de la idea de obra artística y de autor en dicho acto estético-político. A partir de ese momento, el uso de la silueta cobra una dimensión comunicativa y semiótica de convencionalidad y recurso simbólico. Tanto en el plano político como artístico, su uso estará ya siempre asociado y restringido a la significación de los detenidos-desaparecidos.

El impacto simbólico producido por los primeros Siluetazos llevó a que decantara el recurso a las siluetas como forma reiterada de representar a los desaparecidos. Después de aquella primera vez de septiembre de 1983, mes a mes se repitieron pegatinas de siluetas en el centro de Buenos Aires, en barrios más alejados y en ciudades del interior del país. En los años siguientes se volvió a implementar el uso de siluetas en algunas movilizaciones de derechos humanos con diferentes variantes: las siluetas se realizaron sobre tela o cartón, se despegaron de los muros y fueron portadas como banderas o estandartes por los manifestantes. Quizá la mayor diferencia que puede establecerse entre esas nuevas marchas con siluetas y el Siluetazo es que la hechura o

resolución de las figuras no corría por cuenta de la multitud ni su producción ocupaba el espacio público, sino que las figuras se llevaban ya terminadas homogéneamente por los organizadores de la marcha.³⁴⁴

Pensar el Siluetazo aquí descrito como un evento artístico, ha sido un trabajo posterior de la crítica especializada, al vincular este acontecimiento a la genealogía del arte conceptual y político latinoamericano; sin embargo, es interesante resaltar que el logro político de éste y de los otros dos Siluetazos fue gracias a que los implicados en la Plaza no perseguían una obra de arte, sino una estética de resistencia, una estética política. En ese sentido, habría que establecer una necesaria diferenciación entre lo estético y lo artístico, ya que de lo contrario se podría presumir que la experiencia estética es equiparable únicamente a la experiencia artística o que aquella pertenece exclusivamente al campo del arte y esto no es así. El caso aquí relatado es más que elocuente. Si bien, en éste se utilizaron recursos artísticos visuales para producir y potenciar materialmente una distorsión en la experiencia de lo cotidiano, la intención de dicha distorsión no buscaba para nada ser acreditada y sancionada por el campo artístico, sino que buscaba producir un efecto pragmático en el campo político. El recurso técnico-artístico debería ser entendido como eso, como un recurso metodológico que, al ser utilizado en otro campo de producción de sentido, produjo en ese contexto un dislocamiento de los principios de realidad y potenció una experiencia estética que fue aprovechada para fines políticos por la sociedad civil.

[...] la Silueteada inaugura en Argentina una relación de la estética con la política que mantiene cierta continuidad con los artistas de la década del sesenta, pero que también difiere. No nace de una proclama de vanguardia, ni por oposición a la institucionalidad cultural, ni como producto de un elaborado plan de acción, ni como una vía de lucha

³⁴⁴ Longoni y Bruzzone (Comp.), 51.

revolucionaria tal como ésta se plantea en la década del setenta. En lugar de disolver el arte en la política, la Silueteada evidencia que lo estético es una dimensión inseparable de la política a la que acompaña. Su autonomía radica, precisamente en efectuar la indistinción de lo político y lo estético en tanto producciones específicas de campos de actividad regulados, pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de resistencia.³⁴⁵

En este sentido, a diferencia de la búsqueda revolucionaria y de la integración entre arte y vida cotidiana que pretendía la Vanguardia artística argentina a finales de los sesenta, y que se manifiesta con especial énfasis en su pieza clave *Tucumán Arde*³⁴⁶, en el caso del Siluetazo no se está ante la obra cumbre y sintética de un programa de lucha artístico-político tendiente a alcanzar revolución. Por el contrario, el caso del Siluetazo es bastante diferente. Si bien, pueden rastrearse vínculos, aportes e influencias concretas entre la producción y conceptualización del arte político de los años sesenta y la apropiación que de éstas harán las generaciones futuras, entre ellos los artistas que promovieron el proyecto de la silueteada, lo cierto es que dicho proyecto realizado en 1983 termina, con intención o sin ella, produciendo un acontecimiento difícil de enmarcar en el campo del arte y creando o ubicándose en un más allá de la institucionalidad de ese campo. Significativo es leer la reflexiones que, sobre este asunto, los promotores de este proyecto expresaron en su momento:

El hecho de haber tenido que conectarnos con el espacio no artístico para realizar la experiencia —dice Aguerreberry— nos llevó a ir enhebrando ese sistema expresivo, que a mí me crea la interrogante sobre si no es otro de los campos que tienen que abordar los artistas:

³⁴⁵ Santiago García Navarro, "El Fuego Y Sus Caminos," en *El Siluetazo*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 343.

³⁴⁶ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*.

crear sistemas para que los demás se expresen.³⁴⁷

Como artistas y docentes —dice Kexel— estuvimos funcionando, en lo de las siluetas, como transmisores de un mecanismo de expresión. Si se quiere tomar aquello como un acontecimiento artístico, artistas fueron todos los que hicieron las siluetas y las pegaron [...] Lo que ocurrió entonces fue la provocación de un sistema expresivo, que la gente agarró y convirtió en la silueteada.³⁴⁸

Aguerreberry también comenta:

Me parece arriesgado decir que se construyó una estética [obra artística]³⁴⁹, no sé si el término estético [artístico] corresponde en este caso y yo lo veo riesgoso desde el punto de vista de que abriría la puerta para que esto entre en la discusión de la historia del arte. Y yo no sé si está en la historia del arte, pero sí creo que está en la historia de la política.³⁵⁰

A mí me parecía fantástico que, en este caso, lo estético y lo político haya sido una sola cosa —completa Flores. Creo que se dieron diversas cuestiones que escapan a la decisión nuestra de decir que fue un hecho artístico o no. Al Siluetazo lo han transformado en un hecho significativo y simbólico, en una imagen comunicante y con contenido que hace posibles las fantasías de un sector social. Y, como tal, no puedo evitar

³⁴⁷ Ameijeiras, 194.

³⁴⁸ Ibid., 193-94.

³⁴⁹ En el contexto de su propio discurso, y amparado en la idea de que a Aguerreberry le preocupa la posible introducción del Siluetazo en la Historia del Arte, entonces propongo una corrección conceptual, ya que creo que en este caso particular el artista no tuvo el cuidado y la preocupación para distinguir su uso de estético como sinónimo de artístico, igualdad que parece necesario distinguir y diferenciar.

³⁵⁰ Ameijeiras, 194-95.

decir que, cuando a algo lo llamo así, lo llamo arte. Pero es una consecuencia, no una propuesta. [...] Yo creo que hubo un hecho estético.³⁵¹

Y el mismo Flores apuntala:

Hubo una socialización de todo: de las ideas, de la técnica [...] El trabajo hubiera sido imposible sin la participación de los demás, y este es un concepto clave. Varias veces nos propusieron que expusiéramos las siluetas, pero por sí solas no funcionan, quedan cosificadas; tan cosificadas como cuando un ánfora quechua, que era usada para lo cotidiano, es separada de su contexto y puesta en un museo dentro de un exhibidor cerrado.³⁵²

Como puede observarse en estos fragmentos de las entrevistas que hiciera Hernán Ameijeiras a los tres artistas diez años después de la primera Silueteada, para ellos mismos no quedaba claro que el Siluetazo debiera ser interpretado como una obra artística o como fenómeno político. Si bien, es cierto que reconocen la posibilidad que ofreció su sistema artístico-expresivo para producir la potencia estética que devino en una acción política integradora, también es cierto que dicha política transformó la Plaza en otra cosa, desde la cual se ofreció, como en el tiempo del ritual y de la fiesta, una ruptura de la cotidianidad, haciendo de dicho lugar un espacio *heterotópico*³⁵³.

Para Foucault, las *heterotopías* son “[...] lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías

³⁵¹ Ibid., 195.

³⁵² Ibid., 194.

³⁵³ Foucault, *El Cuerpo Utópico. Heterotopías*.

efectivamente realizadas [...] especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables.”³⁵⁴ Su localización puede ser de larga o corta duración, eso en realidad no importa, no es constituyente. Lo que importa es su condición de “contra-emplazamiento”, lugares en el que “[...] se instala a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o la norma exigida.”³⁵⁵

Todas las sociedades producen estos espacios, y su forma puede ser tan variada que es imposible universalizarlos; sin embargo, ciertos rasgos distintivos permite reconocer, según el autor, a las clínicas psiquiátricas, al club vacacional, al teatro, el museo o al burdel, entre otros, como espacios *heterotópicos*. En ese tipo de espacios es posible “[...] yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Es así como el teatro hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares que son ajenos unos a otros [...]”³⁵⁶

Si se piensa el acontecimiento del Siluetazo, la Plaza de Mayo —lugar de representación simbólica del poder—, se transfiguró, por fuerza estética, en la Plaza de la ignominia —lugar de presentación de una razón de Estado que ha utilizado históricamente el exterminio y la desaparición de la otredad como modelo de conformación nacional. El ausente se hace presente y, desde la Plaza, denuncia lo innombrable, hace ver la magnitud de aquella irracionalidad que muy pocos querían y podían ver en los años del *Proceso*. En aquella jornada de lucha y resistencia, la Plaza también se reconfigura simultáneamente, no sólo en el espacio de la vergüenza y la infamia, sino en espacio de sociabilidad y comunidad, en el espacio de la redención. Se hacen presentes incluso personas que nunca antes había concurrido a manifestarse; que nunca antes habían participado y adquirido experiencia política. Personas que estaban cansadas de tener miedo, de sufrir el terror

³⁵⁴ Ibid., 69-70.

³⁵⁵ Ibid., 72.

³⁵⁶ Ibid., 75.

de Estado y que estuvieron dispuestas, por lo menos durante esa tarde y noche de jubilosa alegría, a poner el cuerpo.

Es importante indicar que si bien, la Plaza se transfiguró por la fuerza estética que emanaba del empapelado de miles de siluetas —Siluetazo—, dichas siluetas son posibles por la acción de los familiares que al poner el cuerpo dejan su huella grabada en un papel —Silueteada. Esos sujetos que pusieron en riesgo su vida y existencia —pues la seguridad en aquella plaza, todavía en tiempos de dictadura, nunca estuvo garantizada; la represión fue siempre un peligro latente— también se transformaron a sí mismos. Es una doble jugada, una doble acción corporal: por un lado, al poner el cuerpo sirven de modelo para el reaparecer de los desaparecidos y, mientras eso sucede, ellos mismos, ellos que ponen el cuerpo, aparecen de otro modo, se reinventan, se estilizan; y, por otra parte, al aparecer de otro modo y compartir aquel lugar concreto con los desaparecidos, presentes y ausentes hacen de la Plaza un espacio *heterotópico*, un espacio donde otro mundo se hizo posible.

Dice Foucault, “Las heterotopías están ligadas, la mayoría de las veces, a recortes del tiempo, es decir que ellas abren lo que se podría llamar, por pura simetría, heterocronías; la heterotopía se pone a funcionar a pleno cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional [...]”³⁵⁷ La Silueteada hizo desaparecer el tiempo de lo cotidiano. Aunque efímero, la Plaza deja de ser el lugar propio del sometimiento para devenir en espacio de la resistencia y la victoria. Si bien, la inmensa mayoría de los 30 mil detenidos-desaparecidos siguen ausentes, en esa jornada de lucha retornaron y, por su propia voz acallada y por su presencia negada, reclamaron justicia y aparición con vida, transformado la Plaza en un espacio otro.

Las *heterotopías*, dice Foucault:

³⁵⁷ Ibid., 76.

[...] tienen, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como todavía más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada [...] O bien, por el contrario, [...] [crean] otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso. Serían heterotopías no de ilusión sino de compensación [...]³⁵⁸

Ese 21 y 22 de septiembre de 1983, el sistema expresivo, puesto a disposición de las Madres de Plaza de Mayo y demás grupos de defensa de Derechos Humanos, así como colectivizado a todos los que por experiencia previa o por inaugural entusiasmo se manifestaban, produjo un espacio de denuncia, en el cual la realidad externa se volvía totalmente irreal e inaceptable. Asimismo, aunque efímero, la ilusión y fantasía conseguida por la potencia estética también permitió compensar y redimir, en ese lugar *heterotópico* y en ese tiempo *heterocrónico*, la ominosa historia que han caracterizado a esa Nación austral y contra la que su sociedad no ha dejado de construir otros espacios *heterotópicos* de redención y memoria³⁵⁹.

Como puede verse, el Siluetazo, más que una obra artística, es un acontecimiento político que produjo una *heterotopía* muy singular y que exige una reflexión sobre el lugar que ocuparon los tres artistas en este proceso. Como ellos mismos hacen mención, su interacción en un campo ajeno al del arte, les permitió producir, accionar y compartir un sistema artístico-expresivo que buscaba, no una obra, sino una política de sociabilidad estética que

³⁵⁸ Ibid., 79-80.

³⁵⁹ El 24 de marzo de 2004, a 28 años de iniciada la más cruenta dictadura que ha vivido ese país, el acaecido y entonces presidente Néstor Kirchner (2003-2007) decreta la conformación del *Espacio para la Memoria y para Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*. Dicho museo de la memoria fue instalado en el edificio que albergaba la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), conocido campo de tortura y detención clandestina por el cual, se calcula, pasaron unos 5 mil desaparecidos.

abriera la posibilidad de resistencia al régimen. “Esta experiencia mostró en 1983 [dice Flores 30 años después] un camino en el que los artistas, más que productores de la obra podrían serlo de los proyectos, como decía Aguerreberry, que al generar la participación permitirían el desarrollo de la experiencia estética popular.”³⁶⁰

En esa experiencia, lo artístico termina siendo subsumido a lo político y su función se limita a ofrecer las condiciones de posibilidad para conformar, por medio de la sociabilidad, una estética de la ausencia. La potencia estética-política lograda entonces, hace que en 1984, los artistas tomen la decisión de que “[...] las Siluetas nunca debían de ser llevadas a la categoría de cuadro e instaladas en un Museo, asiladas del contexto de la actividad. Era el Siluetazo como manifestación lo que debía valorarse.”³⁶¹ Kexel lo apunta con mucha claridad: “Las siluetas no son importante. Los desaparecidos sí [...] Podríamos pasar otros 20 años hablando de la importancia del símbolo, el signo y la señal mientras los desaparecidos siguen aquí, exigiendo justicia.”³⁶²

3.4. “Nuestros hijos nos parieron”

La junta militar impuso como lógica de Estado, desde los primeros días de la dictadura, el exterminio para todo aquel que fuera considerado disidente. En ese escenario, la obediencia y la sumisión fueron las únicas actitudes toleradas. No sólo se actuó contra aquellos individuos que eran catalogados como terroristas, sino que incluso se ejerció la violencia contra todo aquel que pudiera volverse subversivo en un futuro, que simpatizara y colaborara de cualquier forma en la propagación de ideas y valores considerados como no occidentales ni cristianos. Eso incluyó a cualquiera que ejerciera o pudiera

³⁶⁰ Flores, 106.

³⁶¹ Ibid., 105.

³⁶² Guillermo Kexel, "Precisiones," *ibid.*, 112.

ejercer la crítica al gobierno de facto y a sus políticas. Bajo este régimen de verdad impuesto por la fuerza de las armas, sólo hubo tres posibilidades: obedecer, morir o exiliarse. Muchos optaron, cuando les fue posible, por el exilio. “La salida del país fue una forma de escapar de la represión. Muchos salieron por sus propios medios, de manera legal o clandestina, pero otros lo hicieron desde las cárceles, cuando, conforme al arbitrio de la Junta Militar, se autorizaba a permutar con la pena de destierro años de encarcelamiento sin proceso judicial.”³⁶³

Durante los años de dictadura se ejerció la pura y llana dominación, en la cual, el control no se alcanza por la conducción de las acciones de los individuos —lo que para Foucault es la base de toda relación de poder—, sino por la imposición y obligación a someterse a la voluntad del Estado, sin ofrecer espacio alguno para el ejercicio de la libertad y el cuestionamiento a la gubernamentalidad ³⁶⁴ . Siguiendo el planteamiento foucaulteano, cancelada la libertad —cancelada la posibilidad de cualquier resistencia real o potencial—, se cancela también la relación de poder. En su lugar se instaura la relación de dominación y sometimiento como única medio de existencia.

³⁶³ Yankelevich, 208-09.

³⁶⁴ “Con esta palabra, “gubernamentalidad”, aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. Segundo, por “gubernamentalidad” entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no dejó de conducir, y desde hace mucho, hacia la preeminencia del tipo de poder que podemos llamar “gobierno” sobre todos los demás: soberanía, disciplina, y que indujo, por un lado, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, y por otro, también el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que habría que entender la “gubernamentalidad” como el proceso o, mejor, el resultado del proceso en virtud del cual el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, se “gubernamentalizó” poco a poco.” Michel Foucault, *Seguridad, Territorio, Población. Curso En El Collège De France (1977-1978)*, traducido por Horacio Pons, 1era. ed. (Buenos Aires: Fodo de Cultura Económica Argentina, 2006), 136.

Importante referir, en términos teóricos, que una cosa es la relación de poder y, otra muy distinta, la de dominación. En la primera, aquel que ejerce el poder tiene que reconocer y prever, en sus objetivos de control y conducción de la acción de los otros, el campo abierto de posibilidades de respuesta que los sujetos libres despliegan en sus resistencias. Calcular las posibles respuestas permite mayor eficacia al poder, pero no garantiza sus logros. Por el contrario, en la relación de dominación, aquel que aspira a dominar ejerce la fuerza y la violencia sobre los cuerpos para someterlos, nunca para conducirlos³⁶⁵. Someter al otro, sin dejarle espacio alguno para resistir, ya sea por vía del enfrentamiento, de la negociación, de la indiferencia u otras, es negarle y no reconocerle como sujeto libre. Es imponerle por vía de la fuerza y la violencia una directiva, una conducta que debe ser acatada sin vacilación.

En ese sentido, la crítica, cualquiera que ésta sea, para ser ejercida requiere del espacio concreto que se constituye e instituye al interior de las relaciones de poder. Fuera de la relación de poder, la crítica no tiene cabida, pues su operatividad surge de la posibilidad, potencial o real, de que aquel que ejerce el poder sea afectado. La afección que persigue la crítica no tiene que ver con evitar el ejercicio de poder, sino con buscar modularlo para imponerle límites, para intentar reconducirlo y constreñirlo exigiéndole que no aspire ni confunda el ejercicio de poder con el de sometimiento y la dominación. El correlato del poder es siempre, sin duda alguna, la resistencia, y el ejercicio de la crítica es prueba de ello. El correlato de la dominación es siempre el sometimiento y la resignada obediencia.

Además de luchar contra los grupos guerrilleros, la dictadura enfocó también sus baterías contra sectores gremiales y obreros disidentes; contra estudiantes y académicos que reivindicaban ideas marxistas; contra profesionistas, periodistas o gente de la cultura que se asumían expresamente de izquierda. El pensamiento crítico no tuvo posibilidad de ser

³⁶⁵ "El Sujeto Y El Poder."

ejercido. La dictadura instaba a la obediencia o aplicaba el terrorismo de Estado. En ese simple y llano entramado social de sometimiento o castigo, la Junta Militar se topó con pared cuando las Madres no obedecieron, cuando no cejaron, cuando jueves tras jueves se reinventaron, cuando no se amedrentaron ni con la estigmatización de “locas” ni con la desaparición forzada de varias de ellas. Los “defensores” de los valores occidentales y cristianos se encontraban atados de manos para reprimirlas impunemente. Secuestrar a sus hijos y desaparecerlos era una cosa, exterminarlas a ellas era otra diametralmente distinta. Su “incapacidad” para educar a sus hijos de “adecuada manera” —bajo las normas de las buenas costumbres— y sus férreos e incansables deseos de encontrarlos con vida no justificaba, en el pensamiento conservador que categorizaba a la Dictadura y a los sectores sociales que la apoyaban, su aniquilamiento. Mientras que, en el imaginario social los presos políticos, exiliados y desaparecidos algo habían hecho merecedor de su suerte y destino, aún cuando no hubieran procesos judiciales condenatorios, en el caso de las Madres la negación a obedecer a la Junta Militar y a sus autoridades no justificaba su exterminio y, por el contrario, su actitud se toleraba por su propia condición materna —una madre no abandona a su hijo jamás—, valor cristiano por excelencia. “Nosotros socializamos la maternidad en un momento político muy, muy duro, donde éramos acusadas de madres de terroristas y de madres terroristas. Y ante esa acusación las madres tenían mucho miedo.”³⁶⁶

En abril de 2012, el ex dictador Rafael Videla fue citado por la jueza Martina Forns para rendir declaración y ofrecer información sobre los restos corpóreos de Mario Roberto Santucho, ex jefe político del ERP. En dicha declaración Videla manifestó lo siguiente: “La figura del desaparecido era la que se tenía que usar, era una figura ‘cómoda’, entre comillas, porque no impactaba en la sociedad [...] [no causaba] el impacto de un fusilamiento público [y masivo, al que] la sociedad no iba a tolerar.”³⁶⁷ Como queda

³⁶⁶ Hebe de Bonafini, entrevista realizada por Graciela Di Marco.

³⁶⁷ Dandan.

manifiesto en estas declaraciones, desaparecer personas fue una práctica cómoda para el régimen, pues no daban explicación alguna. No tenían que rendir cuentas ni tenían que realizar juicios. Sólo había que secuestrar y desaparecer a los imputados. Pero esa comodidad contrastó desde los primeros años con lo incómodas que resultaron las Madres para la Dictadura. Ellas se encargaron de visualizar, de múltiples maneras y utilizando diversos dispositivos estético-simbólicos, la práctica terrorista de la detención y desaparición forzada, hasta que la Junta Militar no tuvo más que aceptar su acción genocida sobre miles de jóvenes. Para las Madres, dicha aceptación, sin responsables y sin juicio a los culpables, nunca fue suficiente; y su lucha ha persistido, con sus variantes, hasta el día de hoy. Para la sociedad argentina, esta problemática todavía no es un tema zanjado.

Como puede verse, la condición de maternidad dispuso un extrañamiento en la relación de dominación que pretendía la Junta Militar sobre la población argentina. Con ellas se intentó variadas estrategias de amedrentamiento y disuasión de sus demandas, se buscó también una estigmatización social para restarles credibilidad. Aún cuando las que tenían mayor experiencia política fueron desaparecidas, el régimen militar no pudo someterlas, pues el peso simbólico de la maternidad generaba un costo político internacional muy alto a pagar. Designar a la Madres como terroristas por su filiación no era suficiente. Exterminarlas a todas por ser las madres de subversivos era exagerado y políticamente improcedente. Esto no quiere decir que la relación entre las Madres y la Dictadura haya sido tersa y amigable. Todo lo contrario. En la búsqueda de someterlas, se cometieron muchos excesos y crímenes contra ellas y contra sus colaboradores; pero las Madres lograron siempre dislocar esa relación de dominación impuesta, obligando a la Junta a entablar con ellas una relación de poder. Ante el hecho de que no era conveniente aniquilarlas por su falta de obediencia, no quedaba de otra que buscar conducir las; es decir, gustara o no se les reconocía como sujetos libres de resistencia. Para otros grupos o sectores sociales que intentaron la resistencia como forma política, la muerte fue su

destino asegurado, para las Madres, la Dictadura nunca pudo imponer de forma plena y llana la obediencia.

La Junta Militar nunca imaginó la potencia resistente que desplegarían aquellas simples amas de casa, a las que les fueron arrebatados sus hijos de sus brazos. Nunca imaginó que podrían el cuerpo y que con él lucharían sin descanso ni cuartel día y noche. Nunca calculó, pues la relaciones de dominación no prevén el cálculo como medio instrumental, que de la muerte y del exterminio nacería un actor político al que no podrían hacer claudicar. “Vos sabés que eso de que nuestros hijos nos parieron es verdad. Yo lo tomé desde la realidad más pura: nuestros hijos desaparecieron, y nacimos nosotras. Yo, hasta el 7 de febrero de 1977 era todo lo que viví en el pueblecito chiquitito donde me crié. Y el día en que me desapareció mi hijo me convertí en Hebe de Bonafini.”³⁶⁸

A partir del Siluetazo, la Asociación Madres de Plaza de Mayo comprendió a plenitud la fuerza simbólica crítica que las acciones estéticas podrían ofrecerles en los años venideros; años que si bien verían el retorno a la democracia, no ofrecerían justicia para los familiares de desaparecidos. Por el contrario, los dos gobiernos siguientes se enmarcarían en un proyecto de impunidad y olvido. Además del uso del pañal blanco en la cabeza como distintivo, además de las rondas de cada jueves y de las Marchas de la Resistencia como rituales *heterotópicos* de reapropiación de la Plaza, además de esto y otras manifestaciones coyunturales, las Madres pusieron mucha atención en cobijar proyectos artísticos y estéticos que pudieran reactualizar la fuerza estética a su protesta, durante la larga lucha política que ellas han dado para visualizar la desaparición forzada y exigir castigo a los culpables.³⁶⁹

³⁶⁸ de Bonafini, 2.

³⁶⁹ Laura Mango y Jorge Warley, "Madres De Plaza De Mayo: Un Espacio Alternativo Para Los Artistas Plásticos," en *El Siluetazo*, ed. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008).

3.5. Imágenes



Ronda de las Madres de Plaza de Mayo realizada cada jueves.



Abuelas de Plaza de Mayo.

Figuras 38 y 39



Madres de Plaza de Mayo.



Pañal de tela. distintivo de las Madres de Plaza de Mayo.

Figuras 40 y 41



Trazado de una silueta en Plaza de Mayo.

Figura 42



Fondeado de siluetas en Plaza de Mayo.

Figuras 43 y 44



Pegado de siluetas en alrededores de Plaza de Mayo.

Figuras 45 y 46



"Aparición con vida", Siluetazo.

Figuras 47, 48 y 49



Siluetas de la familia Mangone en alrededores de Plaza de Mayo.

Figura 50



Socialización del proceso técnico en Plaza de Mayo.

Figura 51



Socialización del proceso técnico en Plaza de Mayo.

Figura 52



Empapelado de siluetas en alrededores de Plaza de Mayo.

Figuras 53 y 54

4. Arte y restitución. *Escrache* como poética de la existencia

Si no estuviéramos cansados de que nos caguen sistemáticamente, el escrache no tendría [...] la misma contundencia.³⁷⁰

4.1. Historia e identidad

El escrache puede entenderse como una prácticas política surgida a fines del siglo XX en la Argentina menemista³⁷¹. Serán principalmente hijos de desaparecidos durante la última dictadura, autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983), quienes veinte años después harán valer su voz por medio del gesto insolente. A esos jóvenes huérfanos se les unirán otros tantos que también se reconocerán como hijos de esa misma historia y que, en vez de olvidar y perdonar, asumieron conjuntamente el reto de producir las condiciones para el ejercicio de una justicia posible en un país, en el cual los crímenes de lesa humanidad realizados en los años de la dictadura se mantenían impunes gracias a las leyes de “Obediencia Debida” y “Punto Final” promulgadas durante el gobierno del presidente Raúl

³⁷⁰ H.I.J.O.S. y Colectivo Situaciones, "Conversación Con H.I.J.O.S. 8 De Septiembre De 2000," en *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, ed. Colectivo Situciaones (Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002), 36.

³⁷¹ Carlos Saúl Menem fue presidente de la República Argentina durante 10 años. Su mandato se prolongó desde julio de 1989 hasta diciembre de 1999. Durante su gobierno se impusieron políticas sociales y económicas neoliberales tendientes a dismantelar y vender al sector privado gran parte de la estructura productiva que hasta entonces pertenecía al Estado. Durante esos años Argentina experimentó un gran auge económico sustentado en el crédito internacional, mismo que para finales de ese mandato se volvió insostenible y culminó con un gran levantamiento popular en diciembre de 2001, momento en que el presidente Fernando de la Rúa (diciembre de 1999 a diciembre de 2001) se ve obligado a dimitir y a huir del país.

Alfonsín, así como por los indultos promovidos, a finales de los años noventa, por el también presidente Carlos Saúl Menem³⁷².

El escrache surge “porque no hay justicia”. Pero la motivación negativa no da lugar al lamento, sino a la autoafirmación: a la producción — política, simbólica— de formas de justicia fundadas en la condena social.³⁷³

“Si no hay justicia, hay escrache” fue la consigna inicial con la que se desplegó una praxis que no había tenido parangón en el campo político argentino (figura 55). El retorno a la democracia en diciembre de 1983, después de casi 8 años de la más cruenta dictadura que el país austral hubiera vivido en su corta historia como Estado Nación independiente, trajo consigo mecanismos jurídicos por medio de los cuales los gobiernos civiles postdictadura legitimaron y justificaron la impunidad y la injusticia como pilares del nuevo escenario y del régimen democrático.

³⁷² Si bien, el primer gobierno civil emanado de un proceso democrático, posterior a la dictadura y encabezado por Raúl Alfonsín, realizó en 1984 el juicio a las Juntas Militares, dónde se juzgó a Videla, Massera, Agosti, Viola y Galtieri, también es cierto que ese mismo gobierno fue fuertemente presionado por sectores militares y oligárquicos para que se legislaran la ley de Punto Final (1986), a partir de la cual se decretaba que no se realizarían más juicios por los crímenes de desaparición forzada, tortura o asesinatos cometidos en tiempos de la dictadura, y la ley de Obediencia Debida (1987) que establecía que no se juzgaría a los mandos inferiores a Coronel que estuvieron involucrados en delitos durante el régimen militar, siempre y cuando no se hubieran apropiado de infantes o de inmuebles. Asimismo, en 1989 y 1990 el presidente constitucional Carlos Saúl Menem indulta a 277 militares que se encontraban detenidos, procesados o que eran buscados por la justicia desde 1984. Dicho indulto alcanzó también a los miembros de las Juntas previamente enjuiciados y declarados culpables por el gobierno de Alfonsín. A partir de ese momento todos los crímenes cometidos durante la dictadura quedan impunes.

³⁷³ Colectivo Situaciones, “Conversación Con La Mesa De Escrache,” en *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, ed. Colectivo Situaciones (Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002), 79.

Más allá de las presiones políticas, económicas y militares³⁷⁴ a las que estuvieron expuestas esas administraciones, hay que destacar que los gobiernos de los presidentes Raúl Alfonsín y Carlos Saúl Menem, junto con los poderes legislativos y judiciales de su momento, operaron una serie de procesos políticos legislativos que promovieron el “perdón y el olvido” para los crímenes cometidos en tiempos de la Junta Militar: desaparición, encarcelamiento sin procesos, tortura, muerte y exilio, secuestro y hurto de bebés e infantes, entre otras.

“Si no hay justicia hay escrache” fue la consigna con la cual *Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio* (H.I.J.O.S.), organización de derechos humanos formada por los hijos de aquella generación acallada, exiliada y, en muchos casos, desaparecida, iniciará un proceso de resistencia contra la impunidad que pretendían imponer como forma naturalizada de justicia.

Amy Rice Cabrera, militante de H.I.J.O.S. comenta:

³⁷⁴ En abril de 1987 el presidente Alfonsín tuvo que enfrentar una rebelión militar en Campo de Mayo encabezada por el Teniente Coronel Aldo Rico. La fuerza de militares insurrectos fue conocida como los Carapintadas. Esta organización no compartía la nueva política de derechos humanos y se pronunció contra los procesos de juicio y castigo que el gobierno democrático había iniciado contra los miembros de la Junta Militar que habían gobernado el país durante los años de dictadura. Las diferentes cúpulas del ejército, incluso aquellos que se denominaban leales al poder civil y que tenían la orden y la responsabilidad de custodiar la constitucionalidad del país, simpatizaban con las exigencias de los sublevados. Alfonsín no tuvo más opción que negociar con los insurrectos y proclamar la “Ley de Obediencia Debida”. Los Carapintadas conformarán una agrupación reaccionaria al interior del ejército argentino, incurriendo entre 1987 y 1989 en varias acciones de insubordinación contra el nuevo gobierno y pacto democrático. Para mayor información sobre la transición democrática argentina: Daniel Mazzei, “Reflexiones Sobre La Transición Democrática Argentina.,” *PolHis* 7 (Primer semestre 2011).; Andrés Alberto Masi Rius y Eduardo Aníbal Pretel Eraso, “Fuerzas Armadas Y Transición Democrática. Argentina, 1983-1989,” *Historia Actual Online* 13 (Primavera 2007).

Aquellos mismos que cometieron la última dictadura cívico militar, desde las corporaciones, desde el Estado terrorista, desde los medios de comunicación, han instaurado durante años la imposición del no nombrar, del no recordar y de no hacernos cargo de nuestra historia.³⁷⁵

En el mismo sentido, otro miembro de la organización también explica: “En los noventas, la política oficial que se genera de los grupos de poder era el olvido, era el no pensar, el no hablar de lo había pasado.”³⁷⁶

El escrache surge entonces como una negativa a aceptar el olvido y el perdón como los fundamentos sobre los que se había intentado construir el endeble pacto democrático de aquellos años. Para la generación de esos jóvenes que quedaron marcados, a muy temprana edad y en carne propia, con los estragos del terrorismo de Estado, el olvido, el perdón y la reconciliación no eran opción. Ellos exigían, desde los primeros años de la conformación de la agrupación H.I.J.O.S., juicio y castigo a los asesinos y cómplices; revocación de las leyes de impunidad; la reivindicación de la lucha de sus padres; restitución de la identidad de los bebés e infantes secuestrados; reconstrucción de los lazos solidarios destruidos por la dictadura; desmantelamiento del aparato represivo; exhumación y apoyo en la identificación de los cadáveres que siguen en las fosas comunes; entre otras.³⁷⁷

La agrupación H.I.J.O.S. surge en 1995 a partir de un pequeño encuentro entre hijos de desaparecidos realizado en Río Ceballos, provincia de Córdoba, y muy rápido se extiende por todo el país. Desde sus orígenes es difícil caracterizar a este grupo de forma homogénea, toda vez que la

³⁷⁵ Javier Morello y Gustavo Pablos, "O," en *H.I.J.O.S. de una misma historia*, ed. Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix (Argentina: Canal Encuentro, 2014), t. 5':42"

³⁷⁶ Agustín Di Toffino en "H," en *H.I.J.O.S. de una misma historia*, ed. Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix (Argentina: Canal Encuentro, 2014), t. 9':23"

³⁷⁷ Santiago Cueto Rúa, "El Surgimiento De La Agrupación Hijos-La Plata: La Discusión Por Quienes Son Las Víctimas Del Terrorismo De Estado," *Sociohistórica* 27 (2010): 156.

agrupación se conforma en una red nacional a partir de filiales regionales con plena autonomía de trabajo y acción. La condición de *hijo* implicaba, en primera instancia, el haber sido hijo o hija de un asesinado o desaparecido; sin embargo, dicha agrupación poco a poco va expandiendo ese significado para poder dar cabida a aquellos jóvenes que, de diversas formas, podían también afirmar su identificación³⁷⁸ como afectados por el proceso militar. Era el caso de los hijos de presos políticos o de exiliados, que si bien no vivieron la ausencia de sus padres por la desaparición forzada o la declarada ejecución de los mismo, si reivindicaban el castigo a esas y otras formas de terrorismo de Estado realizados en años de la dictadura. Asimismo, al interior de la agrupación, no sin conflictos internos por la definición y legitimidad en el derecho a la identificación como *hijo*, tiempo después se determinaría que cualquier sujeto que reivindicara las líneas políticas y se sintiera “hijo de la misma historia” tendría cabida en la agrupación.³⁷⁹

Según Giselle Tepper, otra “hija de la misma historia”:

H.I.J.O.S. irrumpe en un momento histórico de dolor, de impunidad, de bronca, pero irrumpe como militante y no como víctima, y eso me parece que le stampa un lenguaje muy específico. H.I.J.O.S. tiene el lenguaje del militante, no el de la víctima.³⁸⁰

No hay que olvidar que la última y más cruenta dictadura que se impuso en Argentina dejó, entre sus múltiples crímenes y acciones, un saldo de 30 mil detenidos-desaparecidos; alrededor de 10 mil presos políticos; miles de

³⁷⁸ Stuard Hall y Paul (Comp.) du Gay, *Cuestiones De Identidad*, traducido por Horacio Pons, 1era ed., Comunicación, Cultura Y Medio (Buenos Aires: Amorrortu, 2003).

³⁷⁹ Nazareno Bravo, "H.I.J.O.S. En Argentina. La Emergencia De Prácticas Y Discursos En La Lucha Por La Memoria, La Verdad Y La Justicia," *Sociológica* año 27, número 76 (mayo-agosto 2012).

³⁸⁰ Javier Morello y Gustavo Pablos, "S," en *H.I.J.O.S de una misma historia*, ed. Pablo Santangelo y Juan Pablo Felix (Argentina: Canal Encuentro, 2014)., t. 5':14"

exiliados; así como un estimado de 500 niños huérfanos robados y reubicados que aproximadamente en 400 casos y a la fecha no se sabe de su paradero y ellos no conocen su propia historia.³⁸¹ Son miembros de esta generación, “hijos de una misma historia”, aquellos que lograron articularse políticamente en torno a la exigencia de revindicar, contra el discurso oficial del aparato represor, la idea de que la lucha de sus padres tenía un sentido positivo y productivo, y que Argentina no podría llegar a constituirse en un Estado democrático pleno, mientras no se lograra juicio y castigo para los responsables de los crímenes cometidos durante el proceso militar.

Es importante referir que las distintas filiaciones políticas a las que se adscribieron los padres de esta nueva generación no fueron puestas en crítica ni disputa. Al interior de la agrupación se evitó el debate y las posibles controversias sobre la procedencia política e ideologías del espacio de militancia de los padres. La identidad de H.I.J.O.S. se construyó en torno a la historia común de ser hijos de desaparecidos, presos, exiliados, etc., y en torno también a que sus padres habrían militado, y en muchos casos fallecido, por el intento de heredar un mundo mejor y más justo para sus hijos.

[...] la gente que componíamos H.I.J.O.S. éramos de una heterogeneidad enorme, con el denominador común de que éramos hijos de desaparecidos, de asesinados, de personas que habían tenido que irse a vivir a otro país y de hijos de militantes que habían zafado. Pero dentro de ese recorte había una cantidad tan distinta, gente que quería la revolución, gente que quería saber quiénes habían sido sus padres, gente que no tenía la menor idea de lo que había pasado, salvo que eran huérfanos.³⁸²

³⁸¹ Bravo, 232.

³⁸² Raquel Robles en Morello y Pablos., t. 12':36"

En esta organización de derechos humanos surgida al final del segundo milenio lo que se puso en juego en la reivindicación de la lucha de sus padres fue algo más abstracto y general que un proyecto político específico. Se reivindicaba la militancia como forma y potencia de vida. Más allá de las diferencias y las distancias que entre grupos guerrilleros y militantes pudiera haber en sus programas políticos y en las formas de su accionar, la generación que fue desaparecida, asesinada y exiliada reivindicaba la necesidad de una transformación social de fondo. En este sentido, lo que buscaba H.I.J.O.S. era posicionar que, muy al contrario de lo que se conformó como discurso y norma de Estado, sus padres no eran una suerte de demonio o enfermedad social que debía ser exterminada y erradicada de raíz, sino que su lucha ofrecía un sentido positivo a la existencia. A este respecto, Verónica Castelli, integrante de H.I.J.O.S., plantea:

Nosotros reivindicamos a nuestros papás, pero no por sus identidades individuales, sino por su pertenencia política, por la militancia que ellos tenían. Y, en ese marco, lo que decidimos fue empezar a homenajear a las organizaciones que incluían más que al papá de tal o de cual, a todos a la vez.³⁸³

4.2. Estado de impunidad

“Los hijos de esa misma historia” emprenderán acciones para promover y producir una justicia posible que trascendiera el estado de impunidad que gozaban los genocidas y represores en tiempos democráticos. “Juicio y Castigo” será la consigna de resistencia de los primeros años en H.I.J.O.S.; sin embargo, esa consigna presupone, para su ejercicio pleno y efectivo, la existencia de una entidad institucional legítima y capaz de impartir justicia y

³⁸³ "I," en *H.I.J.O.S de una misma historia*, ed. Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix (Argentina: Canal Encuentro, 2014), t. 11':59"

dictar sentencia. En la Argentina de esos años, el Estado se encuentra maniatado por sus propias leyes que, en el intento maniqueo de lograr una supuesta reconciliación nacional, dejan en la impunidad crímenes de Estado que un amplio sector social no está dispuesto a olvidar ni perdonar.

Nosotros alguna vez discutimos mucho sobre uno de nuestros puntos básicos: Juicio y Castigo. Pero ¿qué juicio y qué castigo? ¿Quién manda en esta justicia? Nosotros en esta justicia que hay, que está establecida, no creemos, porque nos ha demostrado que no hizo nada para cambiar lo que mucha gente pedía.³⁸⁴

Es así que en el contexto político y económico de finales de los años noventa en Argentina, un amplio sector de la población ya no creía que la exigencia de “Juicio y Castigo” pudiera encontrar eco y respuesta en un sistema judicial y parlamentario dispuesto a imponer y legalizar la impunidad.

Según Martín Fresneda³⁸⁵, integrante de H.I.J.O.S. regional Córdoba, después de la dictadura militar la impunidad se había convertido en parte de la cultura política argentina.

Podés contar qué se siente la impunidad. Lo más parecido a la soledad, lo más parecido a la desprotección. La impunidad es la impotencia de la racionalidad frente a la arbitrariedad. La impotencia del pensamiento frente al nepotismo. La impunidad es una cultura y en aquellos tiempos, la impunidad era parte de la cultura.³⁸⁶

³⁸⁴ H.I.J.O.S. y Situaciones, 43.

³⁸⁵ En 2012, Martín Fresneda fue promovido a Secretario de Derechos Humanos de la Nación por la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner, cargo que desempeñó hasta 2016.

³⁸⁶ Javier Morello y Gustavo Pablos, "J," en *H.I.J.O.S de una misma historia*, ed. Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix (Argentina: Canal Encuentro, 2014)., t. 4':25"

Y ante esa impunidad reinante, según el Colectivo Situaciones, el escrache acontece como una forma diferente de comprender y practicar la noción de justicia, ya que abre la posibilidad para transfigurar la política de derechos humanos que el Estado argentino venía operando desde el retorno a la democracia.

El escrache crea otra idea y otra práctica de la justicia, que es opuesta y antagónica a la justicia formal [institucional]. Y con ella funda una nueva práctica y un nuevo concepto de la democracia. En primer lugar "si no hay justicia, hay escrache". O sea, la justicia no depende de una institución que la encarne, sino de la acción que la produce. No es la institución, ni la norma, ni siquiera el derecho (humano) el que funda lo justo, sino el acto y la práctica concreta de la justicia.³⁸⁷

Por tanto, el escrache inaugura un modo de acción directa que, ante la legal impunidad, hace de la denuncia y el señalamiento la única forma de resistencia posible contra el olvido y el silencio. En los albores del segundo milenio, los responsables de la última dictadura y de los crímenes que en ella se cometieron vivían, no solamente al amparo de la ley, sino incluso insertados y reincorporados al cuerpo social gracias al anonimato. Trabajaban, consumían y se divertían, con excepción de las figuras altamente mediáticas, como un argentino más, como ciudadanos comunes y corrientes. Mariano Robles, también integrante de H.I.J.O.S., explica: "Eran tipos que funcionaban normalmente en la sociedad, totalmente adaptados. En muchos casos incluso, con funciones públicas. Y la gente no sé si no lo notaba o no sabía. Nosotros con el escrache logramos ponerlo sobre la mesa."³⁸⁸

³⁸⁷ Situaciones, "9 Hipótesis Para La Discusión," 26.

³⁸⁸ Morello y Pablos, "J.", t. 6':00"

Al principio, los escraches consistían en irrumpir en los lugares de trabajo o domicilios de genocidas ligados a la dictadura argentina. Se elegían figuras mediáticas como Astiz, Martínez de Hoz, Videla, Massera, en tanto paradigmas de la represión. Había una necesidad importante de aparecer en los medios, se escogían fechas estratégicas; el objetivo era instalar el tema; se trabajaba difundiendo la acción tanto en el barrio del escrache, como en el centro de la ciudad. La idea desde sus inicios era lograr que la gente repudiara a los genocidas sueltos, que existiera una “condena social”, interpelando a la ausencia de la condena legal. Se fue gestando el lema “Si no hay justicia hay escrache”.³⁸⁹

Es en esa coyuntura política de finales de los noventa que el escrache se constituye en la principal táctica de resistencia³⁹⁰ al silencio y al olvido, por medio de la cual se hace posible la emergencia de una forma de juicio y castigo, pero sin interpelar a las garantías incumplidas de un Estado que había hecho todo para que la impunidad a los genocidas se constituyera en norma y en ley. El escrache entonces, abrirá un escenario nuevo en el que, se insiste, ya no se interpela al Estado de Derecho, sino que se investiga, se experimenta y se ponen en acción formas actualizadas y creativas de condena social, de justicia popular.

Pensar en la nulidad de la ley de Obediencia Debida, Punto Final e Indulto era realmente pensar que lo imposible no era una utopía. Y nosotros mismos nos planteamos: “Si no hay justicia, hay escrache”. Pero la justicia no llega por generación espontánea, y menos en esta Argentina que estamos hablando. La justicia es y debe ser la responsabilidad de un pueblo, parte de la conquista de un pueblo.³⁹¹

³⁸⁹ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 57.

³⁹⁰ De Certeau.

³⁹¹ Martín Fresneda en Morello y Pablos, "J.", t. 19':15"

Lo que se buscaba con el escrache era introducir, en ese contexto de impunidad y naturalización del silencio y el olvido, una justicia que fuera capaz de criticar y volver a poner sobre la mesa cuestiones medulares que seguían en juego desde la dictadura.

En primera instancia, se volvió un imperativo revindicar la lucha militante de los padres, y para esto fue necesario desarticular el discurso de Estado que explicaban los horrores cometidos durante el *Proceso de Reorganización Nacional* bajo la tesis de los “Dos Demonios”. Esta tesis, utilizada por el gobierno del Presidente Alfonsín, argumentaba que el terrorismo de Estado habría sido una respuesta exacerbada, pero que tenía por objetivo combatir la violencia extrema perpetrada por los diferentes grupos guerrilleros que desde los años sesenta defendían la acción directa como la vía para la revolución y transformación social. El prólogo del informe final de la CONADEP³⁹² inicia con la siguiente sentencia:

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. [...] 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

³⁹² La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas fue creada por el presidente Alfonsín el 15 de diciembre de 1983 para indagar sobre los crímenes de desaparición forzada ocurridos durante la dictadura. Esta comisión no tenía la facultad para juzgar, sino únicamente para recolectar testimonios e información e intentar dar explicación de lo ocurrido con los 30 mil detenidos desaparecidos, entre otros crímenes. El 20 de septiembre de 1984 la Comisión, precedida por el escritor Ernesto Sábato, presentó su informe final, mismo que hoy se conoce bajo del nombre de “Nunca Más”, en el que se daba cuenta oficial de 8,961 desaparecidos y de 380 centros clandestinos de detención. Asimismo, se detallaba la existencia en esos años de un plan sistemático de exterminio perpetuado desde el Estado. CONADEP.

absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.³⁹³

La tesis entonces reconocía la existencia de dos fuerzas antagónicas que se enfrentaban una a la otra por medio de la violencia y, si bien, no equiparaba las posibles acciones criminales no juzgadas de las organizaciones clandestinas con las acciones terroristas de exterminio y genocidio cometidas por el Estado argentino durante la dictadura, si aludía a la coexistencia de un terror emanado tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda y explicaba que el terrorismo subversivo había sido enfrentado con “un terrorismo infinitamente peor que el combatido”. La premisa principal del argumento de los “Dos Demonios” era muy simplista: la violencia engendra más violencia; al terrorismo guerrillero se respondió con terrorismo de Estado. Al equiparar ambas fuerzas como fuerzas demoníacas en disputa, aún cuando se reconocían los excesos de la segunda, también se producía un efecto en la opinión pública que obliteraba³⁹⁴ en algún sentido la responsabilidad que todo Estado Nación tiene, en el marco de su propia constitución y códigos civiles, incluso con aquellos ciudadanos que son acusados de actos criminales. Sobre este punto es contundente la voz de María del Rosario Cerruti, militante de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo:

Pero terminaron todos apoyando la historia de que son dos demonios. Eso terminaron apoyando los partidos políticos todos. Que hubo violencia y engendró la violencia. Entonces a nosotras con eso no nos

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ “La secuencia de la violencia postulada en [el] prólogo fue reproducida por el fiscal de Estado en su alegato final del juicio a las Juntas militares mientras, entre la opinión pública, diversas encuestas mostraban que un 90% de los consultados apoyaban la condena de las Juntas pero valoraban positivamente, también, que se hubiese combatido a la subversión.” Emilio Crenzel, “El Prólogo Del *Nunca Más* Y La Teoría De Los Dos Demonios. Reflexiones Sobre Una Representación De La Violencia Política En La Argentina,” *Contenciosa*, segundo semestre 2013, 9.

tapaban la boca, porque nosotras decíamos: los delitos que comete un civil deben ser juzgados por la justicia y condenados como corresponde, pero los delitos que comente un Estado son genocidios y son delitos de lesa humanidad. No hay alternativa.³⁹⁵

Asimismo, para H.I.J.O.S. se volvió determinante sumarse, desde sus propias circunstancias y trincheras, optando por tácticas y estrategias de resistencia diferentes, al histórico reclamo que las Madres de Plaza de Mayo habían iniciado desde 1977 para exigir al Estado: “Aparición con vida” de los 30 mil detenidos-desaparecidos y “Juicio y Castigo” para los responsables de los crímenes cometidos.

La agrupación H.I.J.O.S. reconocía el legado político de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y se sintieron sumamente honrados cuando ellas, en dos actos públicos diferentes, les hicieron entrega del pañuelo blanco como forma simbólica de reconocimiento a su propio accionar político, transformándolos en herederos de esa larga historia de lucha.

Las madres nos entregaron el pañuelo en dos actos. El primero fue en una marcha de la resistencia en Plaza de Mayo. Fue un momento como muy fuerte de nuestra historia [como agrupación]. El pañuelo para mi es de las madres. Es el símbolo que representa a las madres, es el pañal de sus hijos y lo llevaron puesto todos estos años para reconocerse y, cuando nos transmitieron su lucha y como siempre nos marcaron el camino que había que seguir, nosotros decidimos llevar ese compromiso sobre los hombros. El segundo acto fue frente a los Tribunales, acá en Capital, y fue cuando en el marco de un encuentro nacional [de H.I.J.O.S.] que las madres nos dieron el pañuelo a los H.I.J.O.S. de todo el país. Y para mi lo que implica el traspaso del pañuelo por parte de las

³⁹⁵ Gorini y Gorini, "05 La Voz De Los Pañuelos (1982-1983).", t. 20':25"

Madres es poder reafirmar el compromiso por continuar luchando, militando por la memoria, la identidad y la justicia.³⁹⁶

Sobre este mismo punto Santiago García, militante de H.I.J.O.S. regional Capital, también explica:

Lo más importante de recibir los pañuelos de las madres, es recibir el honor, el orgullo enorme que significa la continuidad de la lucha, de darle la importancia enorme que tuvieron. Son las luchadoras políticas y sociales más importantes de nuestra historia [nacional]. Lo que lograron realmente ni siquiera lo podemos dimensionar de tan cerca que lo tenemos.³⁹⁷

4.3. Luchar contra la impunidad para conseguir justicia

Ante la naturalización de la impunidad, ante la evidencia de que los gobiernos democráticos postdictadura habían operado los candados necesarios para imposibilitar por medios legales el juicio y castigo a los culpables, H.I.J.O.S. diagnosticó que la única posibilidad para lograr justicia era ubicarse más allá de la ley. Ese ubicarse más allá de la ley implicaba reinventar las estrategias y tácticas de lucha de las Madres, pero sobre todo implicaba desconocer a ese Estado que había protegido y acogido a los genocidas en el seno mismo de la sociedad.

A diferencia de las rondas que todos los jueves realizan las Madres en torno de la pirámide de la Plaza de Mayo, los escraches constituían una práctica dispersa; podían ocurrir de improviso en cualquier parte del

³⁹⁶ Verónica Castelli en Morello y Pablos, "I.", t. 16':03"

³⁹⁷ Ibid., t. 17':08"

país: “A dónde vayan los iremos a buscar” se coreaba en las protestas. 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, hijos buscaba evidenciar la existencia de victimarios, intentaba expandir la condena social ante la evidente impunidad.³⁹⁸

Según Ana Oberlia, otra militante de H.I.J.O.S. regional Capital:

Durante los noventas estaba plagado, en todos los sectores y principalmente en los lugares de mayor poder, como el poder judicial, como el poder legislativo, también el poder ejecutivo, de personajes que directamente habían participado durante la dictadura o que si no, eran conniventes o habían sido conniventes con la dictadura y con el plan genocida.³⁹⁹

Reinventar la militancia y sus formas de acción implicaba reinventar éticamente la idea que estos jóvenes tenían sobre la justicia. Para esta nueva organización de Derechos Humanos, la justicia en la Argentina de los noventa no llegaría como resultado de la gestión del Estado, sino que tendría que ser el resultado de un nuevo tipo de acción militante, el efecto de una forma distinta de proceder en tanto sujetos éticos.

Raquel Robles, militante de la organización H.I.J.O.S., comenta:

Una discusión que me parece con mucho sentido y que le da sentido a este momento [se refiere a 1996] era si nosotros, desde un punto de vista ético, teníamos que luchar contra la impunidad sabiendo que nunca

³⁹⁸ Antares Dudiuk y Torres Carolina, "Derecho Humano a La Verdad. El Escrache Como Acto Parrhesiático.," *Tramas, subjetividad y procesos sociales* 41 (2014): 206.

³⁹⁹ Morello y Pablos, "O.", t. 13':18"

íbamos a romper la loza, que nunca iba a haber justicia; o teníamos que luchar contra la impunidad para conseguir la justicia.⁴⁰⁰

A la luz de los acontecimientos de aquellos años, H.I.J.O.S. se inclina por la segunda respuesta. Es decir, se inclina por luchar contra la impunidad para conseguir la justicia; sin embargo, como ya se ha indicado, la lucha contra la impunidad exigirá constituir una acción militante más allá de la legalidad; pues la justicia y la ley se encontraban, en el contexto social argentino de finales de los noventa, desvinculadas. La convicción en esos años para H.I.J.O.S. era que no existía justicia, que ese concepto carecía de contenido; es decir, de relación pragmática⁴⁰¹ con la experiencia de vida. Por tanto, luchar contra la impunidad exigía inventar creativamente una táctica de condena social que reivindicara la memoria como fuente de la historia y desarticulara la política de silencio y olvido.

Entonces nosotros planteamos el escrache como un modo de cambiar la justicia. En algún momento discutimos si el escrache era justicia popular. Creo que nosotros apuntamos a que haya otro tipo de justicia, a que justamente la gente de los barrios, los vecinos, empiecen a generar la idea de que puede haber otra justicia, que es la que podemos crear entre todos, entre los vecinos del barrio, entre los H.I.J.O.S., entre las murgas⁴⁰² y los que vamos y repudiamos a ese tipo que la justicia que existe los ha dejado libre.⁴⁰³

⁴⁰⁰ "H.", t. 25':16"

⁴⁰¹ Chales Sanders Peirce, "Pragmatismo," no. 19 de enero de 2014 (2005), <http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>.

⁴⁰² La murga es un tipo de presentación callejera que conjuga música y teatro. Tiene sus orígenes en el carnaval, por lo que sus representaciones suelen tener una estructura satírica de crítica y denuncia social. Este tipo de género musical interpretado es muy común en Uruguay y en Argentina.

⁴⁰³ H.I.J.O.S. y Situaciones, 44.

“El escrache ha sido y es una forma de transformar la memoria en acción, una forma novedosa de denunciar la impunidad. Una forma de demostrar que la impunidad no es palabra abstracta.”⁴⁰⁴ En este sentido, hablar del escrache como una forma diferente de hacer política y de crear justicia implica comprender que el escrache no es una técnica o un método que tenga una estructura preestablecida, sino más bien una táctica que actualiza en la acción diferentes estrategias políticas y estéticas⁴⁰⁵. El escrache busca legitimar la memoria para engendrar e inventar las posibilidades de una condena social que pueda sustituir el estado de impunidad producto del silencio y el olvido. Al respecto Amy Rice Cabrera, militante de la Regional Capital de H.I.J.O.S., enfatiza: “Nosotros luchamos contra el olvido y eso lo hacemos construyendo memoria desde y con el pueblo. Porque entendemos que la memoria debe ser colectiva y debe ser popular también.”⁴⁰⁶

4.3.1. Reconstrucción de lazos solidarios

Es importante reconocer en el discurso de H.I.J.O.S. que los problemas económicos y sociales del presente están directamente ligados a la última dictadura como punto de inflexión histórico, en el que se consolidan las condiciones de posibilidad para la implementación de las políticas neoliberales de la nueva etapa democrática. Para H.I.J.O.S. sus padres murieron, desaparecieron, fueron apresados o se exiliaron por haber luchado contra un modelo económico y social que la dictadura ayudó a consolidar. En ese sentido, no basta el reclamo de “Juicio y Castigo” para los genocidas y su legado de atrocidades, sino que el reclamo también se debe dirigir contra el modelo socioeconómico de individuación y privilegio de la propiedad

⁴⁰⁴ H.I.J.O.S., “Discurso De H.I.J.O.S. En El Escrache a Weber,” *ibid.*, ed. Colectivo Situaciones, 49.

⁴⁰⁵ De Certeau.

⁴⁰⁶ Morello y Pablos, “O.”, t. 6:00”

privada, modelo contra el que había luchado esa generación militante de los años sesenta y setenta.

Para H.I.J.O.S. “[...] la dictadura vino a imponer cierto tipo de valores, los del disciplinamiento social, y si logró romper muchísimos lazos sociales —entre otras cosas porque hubo complicidad— lo que hace el escrache es recuperar esos lazos y generar nuevos valores.”⁴⁰⁷ “Hoy nosotros no nos quedamos con ese rencor, sino que el milico es casi una excusa para trabajar con el barrio y ver todo lo que podemos hacer para reconstruir los lazos solidarios.”⁴⁰⁸

Por tanto, la condena social dirigida al genocida debe alcanzar también las desigualdades producidas por el modelo económico que la dictadura y su terror de Estado posibilitó. Es por eso que, para H.I.J.O.S., la reconstrucción de los lazos sociales se vuelve un tema medular en su despliegue político. Si bien es deseable un mundo en el cual el pacto social asegure el castigo de los responsables de los crímenes cometidos en los años de dictadura, por eso se asume con vehemencia la consigna “Ni olvido ni perdón”, también se reconoce que la justicia no se alcanzará sobre la base de este modelo económico y social. (figura 56)

Lo que nosotros construimos es una justicia *paralela* que no se superpone con la otra, y no necesariamente hay contradicción entre la *institucional* y la *social*. Por eso no creo que debamos dejar de exigir la “nulidad de las leyes de impunidad” y el “juicio y castigo”; pero a su vez, por otro lado, creo que hay que construir una justicia social, la que se hace en el barrio, con la gente, para reconstruir los lazos solidarios, y para que la justicia no quede sólo en que un tipo dicte sentencia, sino que uno mismo juzgue lo que pasó con su historia y su país.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Situaciones, “Conversación Con La Mesa De Escrache,” 94.

⁴⁰⁸ Ibid., 113.

⁴⁰⁹ Ibid., 79.

En los límites de sus propias capacidades y condiciones históricas, esta nueva generación, estos “hijos de la misma historia”, encuentra en el escrache una forma de reactualización de la acción directa. Si el Estado ya no es garante de la justicia, pues dicho Estado es en gran medida continuador del legado económico y represivo inaugurado en la dictadura y, además, dicho Estado es también garante de la impunidad de la que gozaban los implicados en diversos crímenes durante el *Proceso de Reorganización Nacional*, entonces apelar al Estado de Derecho se constituía en un contrasentido.

[...] me parece que H.I.J.O.S. con el escrache, pone al pasado de otra manera totalmente diferente a como estaba puesto. Porque el pasado estaba puesto como algo que ya pasó, que ya es historia, y que alguna gente todavía quería discutir porque no quería mirar para adelante. Ahora, los H.I.J.O.S. vuelven a poner el pasado vivo, acá, en el presente, como una dimensión que pasa acá. El escrache actualiza el pasado, pone que el milico aquel está acá, y que están acá como parte del presente.⁴¹⁰

La larga lucha que desde 1977 las Madres de Plaza de Mayo encabezaron para exigir al Estado argentino y a sus instituciones justicia por los 30 mil desaparecidos y por el hurto de aproximadamente 500 bebés e infantes, así como por otros crímenes, será retomada y rearticulada por H.I.J.O.S, y otros grupos afines como el GAC y el Colectivo Etcétera...⁴¹¹, de una manera

⁴¹⁰ H.I.J.O.S. y Colectivo Situaciones, "Conversación Con H.I.J.O.S. 8 De Septiembre De 2000," *ibid.*, ed. Colectivo Situciaones, 45.

⁴¹¹ El Grupo de Arte Callejero y el Colectivo Etcétera... son dos agrupaciones de jóvenes artistas que a finales de los años noventa se sentirán muy identificados con el discurso y con la lucha de H.I.J.O.S. A partir de 1998, ambos colectivos serán miembros permanentes de la Mesa de Escrache e incluso algunos de sus integrantes militarán abiertamente en H.I.J.O.S. en la Comisión de Escrache. Es importante indicar que estos dos colectivos están formados por artistas emergentes que, para esos años, aún no habían logrado reconocimiento pleno del campo artístico. Será en gran medida su trabajo en los escrache y alrededor de la

totalmente diferente y en concordancia a la subjetivación propia de una generación que había dejado de creer en las instituciones democráticas y en la posibilidad de apelar al Estado como garante de los derechos fundamentales.

Puede decirse también que los escraches de H.I.J.O.S. estuvieron inspirados en la actitud de confrontación y denuncia abierta de agrupaciones como Madres de Plaza de Mayo, quienes señalaban la presencia de genocidas “allí donde los encontraran”. Sin embargo fue H.I.J.O.S. quien desarrolló y perfeccionó práctica y teóricamente el *escrache* hasta convertirlo en la intervención política única [...]⁴¹²

H.I.J.O.S., a diferencia de sus padres, pertenecen a una generación que no vislumbraba la toma del poder y la confrontación con el Estado como la estrategia que pudiera organizar las tácticas de transformación social. Pertenecen a una generación que había perdido la fe y la confianza tanto en la Revolución como en las instituciones “democráticas”. En ese panorama, el escrache surge, no como un proyecto programático que conducirá inexorablemente a un mundo emancipado, sino, por un lado, como una puesta en escena que permitiría la inmanencia de la justicia en los límites de su propia condición de acontecimiento social; y por el otro, como mecanismo que obligará a los implicados a criticar su propia condición de sujetos éticos. Desde esta perspectiva, el escrache será comprendido como un dispositivo de producción y creación de justicia; una forma de hacer justicia que para nada intenta ser interpelación al Estado, para que éste cumpla con sus obligaciones, sino que acontece multidimensionalmente como condena social.

problemática de los derechos humanos realizado a finales de los noventa y primeros años del nuevo milenio lo que les brindará reconocimiento del campo especializado del arte.

⁴¹² Diego A. Benegas Loyo, "Trabajar El Barrio: El Escrache Como Intervención Cultural," *Acta Sociológica* enero-abril 2013, 85.

[...] en ese contexto se constituye en 1998 la “Mesa de Escrache” como una mesa de trabajo barrial en red con organizaciones sociales diversas (en esta primera mesa participaban algunos grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centros de estudiantes y murgas). En cada escrache la mesa de trabajo se traslada al barrio, para comenzar una construcción territorial según los rasgos y problemáticas de cada lugar. El escrache se convierte en un acontecimiento aglutinador de las experiencias barriales, donde las/os vecinas/os son actores y no meros/as espectadores/as. De esta manera se desplaza la búsqueda exclusiva de una figura mediática como Videla, hacia los responsables de la dictadura menos visibles, pero no por eso menos partícipes del genocidio.⁴¹³

4.3.2. Política de la alegría

El escrache funciona como una forma de acción política; sin embargo, inaugura una táctica de interpelación social que no utiliza ni solicita la mediación del Estado. En ese sentido, no es un acto surgido de la militancia tradicional que busca la acumulación de fuerza para desplegar ante las instituciones y los representantes del Estado un pliego petitorio. El escrache no trabaja como mecanismo reactivo ante el autoritarismo de las instituciones del Estado, por medio de la acumulación de fuerzas para abrir la posibilidad de la negociación política.

Y por eso el escrache, la condena social y la justicia popular son un triunfo. Porque la gente empieza a asumir el protagonismo político que el gobierno de turno intenta negarle, rompe con la representación y la

⁴¹³ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 58.

delegación y emerge otra justicia posible, la justicia que nace desde abajo y se toma como propia, la del "para todos todo."⁴¹⁴

En el escrache no hay negociación ni con el Estado ni con el escrachado, es puro despliegue de potencia, es pura fuerza. Es una forma de restitución del orden social que fisura la lógica tradicional de la militancia y que se hace presente en la acción lúdica y en el gesto simbólico. El escrache reinventa al barrio, asimismo, reinventa la militancia y lo hace asumiendo la alegría como política de existencia⁴¹⁵. Agustín Di Toffino, militante en la agrupación de H.I.J.O.S. regional Capital, apunta:

Otra de las rupturas, de los pasos que dimos es que no nos quedamos con la tristeza, no nos quedamos con el dolor, no nos quedamos con la bronca. Entonces H.I.J.O.S. construyó su propia política cotidiana con una enorme alegría. Pese a todo el dolor que cargábamos como mochila, la alegría y el pensar en ellos, en todo lo que hicieron, fue un combustible enorme para ser hoy lo que somos.⁴¹⁶

El quehacer político como un acto lúdico y alegre permite a H.I.J.O.S. romper con la identificación de víctima. Sus miembros se reconocerán como

⁴¹⁴ H.I.J.O.S., "Discurso Escrache Luis Donocik 14-12-02," H.I.J.O.S. Capital, http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=72:discurso-escrache-luis-donocik-14-12-02&catid=31:escraches&Itemid=406.

⁴¹⁵ La noción de existencia que se asume en este trabajo tiene que ver con comprender que la interrelación que los individuos establecen con distintos dispositivos de subjetivación van configurando formas posibles de existir. Si bien, pensar una sociedad sin relaciones de poder es un absurdo, esto no quiere decir que el individuo esté determinado y obligado a conducirse a sí mismo únicamente como desde el poder se aspira y desea. En los márgenes históricos de todo régimen de verdad social, cada individuo resiste y negocia con lo que él considera como verdadero y correcto para sí mismo. Su existencia social entonces se despliega a partir de los modos en que conforma su propia subjetividad, interpretando e incorporando en ella las normas que considera adecuadas a su modo de existencia.

⁴¹⁶ Morello y Pablos, "H.", t. 15:02"

militantes, pero ese reconocimiento exige una autoafirmación diferente a la de sus padres. Exige un desplazamiento de la militancia tradicional, la cual fundamentaba su modelo de transformación social a partir de una relación beligerante con el Estado; es decir, la idea de lucha como enfrentamiento y conflicto constituía su principio de acción. En el caso de H.I.J.O.S., la política de la alegría ofrece un mecanismo de resistencia en el que la creatividad poética se constituirá en la herramienta de acción ético política principal. (figura 57)

Una cuestión para destacar es que el escrache terminaba convirtiéndose en un “evento festivo”. Había murgas, personas disfrazadas y muñecos contruidos especialmente para ese suceso que representaban al genocida. Durante los escraches también se realizaban pequeñas obras teatrales, en las que se satirizaba a la persona del genocida o a las fuerzas de seguridad. Este clima que venimos describiendo no era casual, sino promovido por los organizadores de la protesta, que buscaban de ese modo alejar el fantasma del dolor y la tristeza. Desde su formación, hijos cuestionó la recuperación que se hacía de los desaparecidos únicamente por el lugar del sufrimiento y del dolor. Aun sin dejar de admitir que sus historias tenían un componente ineludible de dolor, desgarros y ausencias, hijos no quería que esos elementos se convirtieran en el rasgo distintivo de sus prácticas.⁴¹⁷

La lucha creativa no buscará la toma del poder, sino la transformación de las condiciones de posibilidad que han permitido que la política del olvido y el silencio que se ejerce desde el Estado se constituya en norma social de disciplinamiento, por medio de la cual los “hijos de esa misma historia” sólo pudieran encontrar identificación y diferenciación en la figura de la *víctima*. Mientras ellos se comprendieran así mismos como víctimas y asumieran la tesis de los “Dos Demonios”, la fuerza de sus posibles resistencias al poder

⁴¹⁷ Dudiuk y Carolina, 208.

sólo podrían emerger del odio y la venganza o del dolor y la tristeza. En todo caso, esa identificación aseguraba una desarticulación política y una condición de inferioridad ante todas las relaciones de fuerzas ejercidas desde el Estado.

Me parecía interesante esto de pasar de estar ubicados en la sociedad como víctimas, que era un lugar poco cómodo en el que nos querían ubicar, a ser sujetos políticos con criterio propio, incluso en muchos sentidos hasta pudiendo diferenciarnos de nuestros viejos. [...] yo creo que el escrache le inyectó como una cosa enérgica a las manifestaciones.⁴¹⁸

4.4. “Si no hay justicia, hay escrache”

En todo escrache hay ejecución discursiva, pero el discurso no es lo más importante, lo que realmente importa es que este dispositivo hace ver⁴¹⁹, permite la emergencia del torturador y genocida por un lado, y, por el otro, al territorio del barrio como una suerte de prisión moral y material. El que era un simple vecino más, se transfigura en la encarnación de la impunidad. Eslabón en un proceso histórico de corrupción que no concluye nunca por acción del Estado. De modo contrario, el que era un simple residente en un barrio de entidades individualizadas, se transforma en un sujeto que debate consigo mismo para que su acción política conteste preguntas éticas: ¿cómo comportarse ante la impunidad, el olvido y el silencio? ¿Qué hacer para ayudar a la reconfiguración de los lazos sociales diezmados por la acción represiva del terrorismo de Estado? ¿Cómo trascender la lógica militante que coloca a los sujetos y a sus demandas de justicia ante el filtro inquebrantable de la burocracia y la corrupción? ¿Quién se es frente a los desaparecidos,

⁴¹⁸ Malena D'Alessio en Morello y Pablos, "J.", t. 5':02"

⁴¹⁹ Deleuze, *El Saber: Curso Sobre Foucault*.

los torturados, los asesinados, los infantes hurtados, los miles de exiliados? ¿Quién se es ante el vecino coludido con esos y otros crímenes? ¿Quién se es ante sí mismo? La única respuesta pertinente en esos años, no hay que olvidar que Argentina estaba en los inicios de una crisis social y económica sin precedentes⁴²⁰, fue el escrache.

En palabras de Marta Dillon integrante de H.I.J.O.S. regional Capital Federal:

Lo que vienen a aportar los H.I.J.O.S. al reunirse es: primero, la continuidad histórica, o sea, esto no se detiene, sino [que] esto sigue y sigue por muchos años, porque éramos todos muy jóvenes; segundo, la renovación de las consignas con la potencia que trae la juventud; y tercero, que me parece que es una de las cosas que nace con H.I.J.O.S. a partir de las marchas de la vergüenza es esto que tiene que ver con el escrache, o sea, no queremos vivir más, este..., no somos lo mismo, no

⁴²⁰ Durante los días 19 y 20 de diciembre de 2001, la sociedad argentina protagonizó una jornada de insurrección popular que incluyó a las clases medias y a los sectores empresariales. El presidente Fernando De la Rúa, ante el incremento del descontento popular que sus fallidas políticas económicas habían generado, proclama el Estado de Sitio y ordena reprimir a un amplio sector de la población que espontáneamente decide marchar hacia Plaza de Mayo para exigir un contundente cambio de rumbo político y económico. En la represión mueren 35 personas y el 20 de diciembre De la Rúa presenta su renuncia ante el Congreso. Las jornadas 19 y 20 de diciembre se presentan como la reacción de rechazo hacia a una serie de políticas económicas fallidas iniciadas por el presidente Menem y continuadas por el presidente De la Rúa. En los primeros años del nuevo milenio, la pobreza y el desempleo altamente acrecentados, así como la incertidumbre sobre la posible recuperación económica producen un sisma político senprecedentes que deriva en la renuncia del presidente constitucional. En ese contexto, la consigna popular: "que se vayan todos, que no quede ni uno solo", refiriéndose a la clase política, define en gran medida la tensión y la problemática social del momento. Será hasta las elecciones de 2003, en las que es electo presidente Néstor Kirchner, que la población argentina retornará plenamente al pacto político democrático. Para una mayor profundización sobre este tema: Edgardo Fontana et al., *19 Y 20. Apuntes Para El Nuevo Protagonismo Social* (Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002)., Raúl Mandrini et al., *Historia Mínima De Argentina* (México, D.F.: Colegio de México, 2014)., Florinda Eleonora Sznol, "Geografía De La Resistencia. Protesta Social, Formas De Apropiación Y Transformación Del Espacio Urbano En La Argentina (1996-2006)," *Revista THEOMAI. Estudios sobre Sociedad y Desarrollo* Primer semestre 2007..

vamos a convivir con asesinos, no vamos a convivir con genocidas y esto no es un deseo personal, sino [que] esta vergüenza es nacional.⁴²¹

El escrache inaugura un mecanismo de marcaje y visualización de un fenómeno social no resuelto. Como relata Carlos Pisoni, otro miembro de H.I.J.O.S., en diciembre de 1996, observando un programa de televisión la Regional Capital de la agrupación se entera que el jefe de Ginecología del Sanatorio Mitre, Jorge Luis Magnacco, había sido médico obstetra en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)⁴²² durante la dictadura militar.

Entonces dijimos: vamos a ir a la puerta del sanatorio para que lo echen [...] Así espontáneamente llevamos unos carteles, surgió de pintar con aerosol la puerta del sanatorio. Y así fue como también llegó el dato de que él vivía a tan solo unas cuadras de ahí, ocho o diez cuadras. Y decidimos marchar hasta la casa. Así espontáneamente e improvisadamente nació el escrache.⁴²³

⁴²¹ Morello y Pablos, "S.", t. 6':37"

⁴²² La ESMA fue la "[...] escuela de formación de oficiales de la Marina —cuyas actividades continuaron hasta el año 2004—, funcionó durante la dictadura militar uno de los centros clandestinos de detención más activos del período: se calcula que por allí pasaron cerca de 5.000 detenidos-desaparecidos de los cuales sobrevivieron menos de 200. Una vez finalizada la dictadura, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) determinó que el predio de la ESMA, y en particular el edificio denominado "Casino de Oficiales", había sido utilizado como centro de reclusión clandestina, tortura y asesinato, a lo largo del período dictatorial. Muchos sobrevivientes de la ESMA presentaron sus testimonios en el juicio a los ex comandantes en 1985 y, por ellos, la sociedad argentina pudo conocer el funcionamiento pormenorizado de ese centro clandestino.

Con los años, la ESMA fue evocada y representada en múltiples producciones memoriales: libros, testimonios, conmemoraciones, films, programas de televisión, etcétera. Su imagen llegó a convertirse en un símbolo de la represión, y a ser presentada —a partir de la década de 1990— como un "ícono emblemático" que, por sí solo, hacía referencia al conjunto de los actos criminales ejecutados por la dictadura, hubieran sido o no cometidos en ese lugar." Claudia Feld, "Esmá, Hora Cero: Las Noticias Sobre La Escuela De Mecánica De La Armada En La Prensa De La Transición," http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062008000100003&nrm=iso.

⁴²³ Morello y Pablos, "H.", t. 24':12"

Durante ese acto espontáneo de repudio a Magnacco (figura 58) que se realizó el 16 de enero de 1997, el cual será reconocido por H.I.J.O.S. como el “primer escrache”, los aproximadamente 35 o 40 participantes que se congregaron ante las puertas del sanatorio y que posteriormente marcharon hacia el domicilio del impune represor, además de marcar con aerosol ambos lugares y desplegar mantas y pancartas de protesta, cantaban con fervor y alegría lo siguiente: “Hola ¿qué tal? / ¿Magnacco cómo estás? / Hola ¿qué tal? / Hijo de puta te venimos a escrachar.”⁴²⁴ Es importante dimensionar que este acto espontáneo, que como se dijo puede ser reconocido como el primer escrache, se constituye en la experiencia clave para articular de modo colectivo y pragmático la consigna: “Si no hay justicia, hay escrache.” Esta anécdota ayuda a dimensionar la condición de impunidad e impotencia que se vivía en aquellos años y que los escraches ayudaron a cambiar. Capitán de Navío de la Armada Argentina, Magnacco perteneció al Grupo de Tareas 3.3.2.⁴²⁵ en la ESMA y se encargó, entre otras, de asistir numerosos partos de mujeres desaparecidas en ese Centro Clandestino de Detención. El hecho de que este sujeto a finales de los noventa viviera impune y fuera el jefe de Ginecología en un sanatorio importante de la ciudad de Buenos Aires, permite comprender el nivel de impunidad que caracterizó el retorno a la democracia en el país austral. Agustín Centrágolo, militante de H.I.J.O.S. comenta: “No sé si la palabra impunidad la escucho o la concibo antes de entrar en H.I.J.O.S.; después me doy cuenta lo que implicaba los genocidas

⁴²⁴ Ibid., t. 24':38"

⁴²⁵ Según los datos recabados en el proyecto *Acervo Documental Cóndor*, perteneciente a Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del MERCOSUR, el “Grupo de Tareas [3.2.2. estaba] formado por suboficiales y oficiales militares, que dependía del Servicio de Inteligencia Naval (SIN) de la Marina de Guerra de la Argentina, dedicado a la ejecución concreta de los secuestros y el robo de bienes de los detenidos ilegales que funcionó en el seno de la ESMA. Está integrado por unas cincuenta personas que van cambiando y funcionan clandestinamente, al margen de toda legalidad, con armamento y medios facilitados por la Armada y en coordinación con el Comando de Zona. Este GT se crea por orden directa del Almirante Emilio Eduardo Massera y funciona con el consentimiento de toda la Junta Militar de Gobierno. MERCOSUR IPPDH, “Grupo De Tareas 3.3.2,” <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/grupo-de-tareas-3-3-2>.

libres, lo que implicaba una sociedad que no se había hecho cargo de esa historia.”⁴²⁶

En ese sentido, el caso Magnacco fue muy significativo, no sólo porque se le reconoce como el primer escrache, sino porque posiciona al interior de la organización la necesidad de crear una Comisión de Hermanos. (figura 59) Dicha comisión ha tenido, desde entonces y hasta la fecha, el objetivo de localización de a los cuatrocientos hermanos faltantes que nacieron en cautiverio y que fueron apropiados por militares o colaboradores del régimen militar. Como dice Santiago García: “[...] la búsqueda de la restitución de la identidad de los pibes que fueron afanados, que fueron entregados como cachorros es [...] el desafío más importante para el futuro.”⁴²⁷

[La Comisión de Hermanos] Tiene un trabajo muy importante que es complementario del que es más conocido, que es el que llevan adelante las Abuelas de Plaza de Mayo, pero con otras irrupciones generacionales, que generó H.I.J.O.S. como agrupación y tiene que ver esto con que interpela a los chicos que todavía están secuestrados, [que] están con la identidad cambiada, con las vidas robadas, desde un lugar de iguales, porque literalmente son nuestros hermanos.⁴²⁸

4.4.1. Genocida en el barrio

En sus inicios los escraches estaban vinculados a focalizar la acción de denuncia sobre el genocida, hacer palpable el estado de impunidad con el que gozaban represores, torturadores, asesinos, ladrones de bienes y de infantes; es decir, sujetos que habían colaborado de diversas maneras con el

⁴²⁶ Morello y Pablos, "J.", t. 2':56"

⁴²⁷ "I,"ibid. (Argentina)., t. 22':12"

⁴²⁸ Santiago García en ibid., t. 21':49"

terrorismo de Estado, con el plan genocida de exterminio y aniquilamiento de toda una generación militante que asumió la revolución como forma de vida; sin embargo, pasará poco tiempo para que H.I.J.O.S., junto con el GAC y Etcétera..., desplacen la mirada y la atención principal del genocida hacia la el barrio donde éste vive; es decir, hacia los vecinos y proveedores de servicios que cohabitan geográficamente con el escrachado y que por acción o omisión, por conocimiento o desconocimiento, han ayudado a conformar y a mantener el estado de impunidad ya señalado.

Este desplazamiento de mirada impone a H.I.J.O.S. la necesidad de constituir la Mesa de Escrache Popular, la cual estará conformada por los grupos antedichos (H.I.J.O.S., el GAC y el Colectivo Etcétera...) en tanto miembros permanentes y acogerá, en cada caso y contexto particular, a los colectivos políticos, artísticos o culturales, así como a los vecinos organizados o individuales interesados que habitan la localidad barrial específica donde vive el imputado. La idea es que los habitantes del barrio, al integrarse a la Mesa de Escrache Popular aporten ideas y discutan en asamblea sobre cómo el escrache tomará forma y acontecerá como fenómeno estético político para crear justicia. (figura 60)

El trabajo en el barrio que realizaban los “escrachadores” no terminaba en el hecho de “marcar la casa”. Se preparaban, días previos al escrache, cuando “los militantes” iban a hablar con los vecinos, les contaban quién era el genocida que vivía en ese lugar, su historia, etc. Luego realizaban “la marca de la casa del genocida”. Pero el escrache no terminaba allí, ya que al día siguiente el escrache continuaba, porque, como dicen ellos “el panadero no les vende el pan, el diariero le niega el diario y el vecino no lo saluda”. Ése es el verdadero escrache.⁴²⁹

⁴²⁹ Pablo Bonaldi, "Si No Hay Justicia Hay Escrache. El Repudio Moral Como Forma De Protesta," *Apuntes de Investigación del CECYP* Núm. 11 (2006): 24.

Sobre la idea de crear justicia puede leerse, en un diálogo entre el Colectivo Situaciones y la agrupación H.I.J.O.S. publicado en la revista *Situaciones* número 5, que uno de los participantes de la segunda organización explica: “Nosotros, en todo caso, lo que hacemos es construir *otra* justicia, que la entendemos de manera muy diferente; otra noción, otra práctica, construyéndola en los barrios, una justicia que es *condena social*”⁴³⁰

Asimismo, en el discurso que la organización H.I.J.O.S. pronunció el 7 de octubre de 2000 por motivo del escrache a Ernesto Frimon Weber⁴³¹ puede leerse la siguiente descripción sobre la idea de justicia que la organización tiene en relación a la condena social y su forma de acontecer:

[...] el escrache ha sido y es un tiro para el lado de la justicia. Una justicia fundada en la certeza de que la verdadera justicia no caerá desde las alturas del poder [...] Una justicia que entiende que cuando el delito se organiza desde el Estado, es la sociedad la que debe identificar a los criminales, juzgarlos, condenarlos, perseguirlos hasta en sus sueños. Una justicia de los sectores populares que no olvidan ni perdonan el terrorismo de Estado, los campos de concentración, las torturas, los vuelos de la muerte, los chicos apropiados, aunque algunos sigan hablando de reconciliación. Aunque algunos sigan esperando que un día nos levantaremos y de repente la sociedad esté reconciliada con sus verdugos, esos mismos verdugos que nunca pagaron por sus crímenes [...]⁴³²

Esta idea de justicia tiene por principio lograr que emerja una condena social que en la práctica cotidiana transfigure la impunidad y la no condena judicial

⁴³⁰ Situaciones, "Conversación Con La Mesa De Escrache," 79.

⁴³¹ Miembro activo de la Policía Federal Argentina hasta 2011, momento en que fue condenado a cadena perpetua por su activa participación en delitos de lesa humanidad ocurridos durante la dictadura conocida como *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983).

⁴³² H.I.J.O.S., "Discurso De H.I.J.O.S. En El Escrache a Weber," 49-50.

en exclusión y rechazo, en un estado de justicia. El sujeto escrachado queda marcado y condenado a la visibilidad y al castigo de exclusión social. Si el genocida, torturador o copartícipe en los crímenes realizados durante la dictadura no es condenado a prisión por el Estado, entonces la Mesa de Escrache Popular se encargará de construir las condiciones para que el barrio aplique, según su características propias, el castigo de exclusión social y se operen mecanismos sencillos de rechazo por parte de los vecinos. Aquellos que realizan venta de bienes o servicio no los ofrecerán al escrachado ni a su familia, ya que si así lo hicieran, los vecinos comprometidos con la condena social dejarán de consumir en aquellos locales que sigan negociando con genocidas. El barrio en su conjunto recordará al criminal que sus actos no ha sido ni olvidados ni perdonados, por más que el supuesto Estado de Derecho los ampare evitándoles la cárcel bajo la promesa de la reconciliación nacional. El barrio producirá la transfiguración de la impunidad legal en rechazo y condena. H.I.J.O.S. se encargará de marcar simbólicamente al torturador y de recordar a la comunidad que hay un genocida en el barrio. Alejandro Imperial, militante de H.I.J.O.S. regional Capital comenta: “Nosotros íbamos a contarle a la gente quién era quién. Contando que había un genocida en el barrio, con todo lo que eso significaba, con toda esa carga emocional y no saber con quién encontrarse en realidad.”⁴³³

El proceso de escrache irrumpe en la cotidianidad del barrio. Al decidir a quién escrachar, la Mesa de Escrache Popular se muda al barrio donde vive el genocida. Su llegada produce inquietud y curiosidad, ya que las/os vecinas/os todos los fines de semana visualizan a un grupo de personas repartiendo cartas donde se explicita el prontuario del próximo escrachado e invitándolos a participar de esta mesa de trabajo.⁴³⁴

⁴³³ Morello y Pablos, "J.", t. 7':00"

⁴³⁴ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 60.

La práctica del escrache construye día a día en el barrio imágenes que marcan al genocida, sacándolo del anonimato cotidiano. Las pintadas en las paredes comienzan a decir “Hay un torturador en el barrio” y “Si no hay justicia hay escrache”. Las/os vecinas/os ahora están alerta, reciben volantes y en general dialogan con las/os participantes del escrache. La estética del barrio cambia acorralando simbólicamente al genocida: ningún/a vecino/a puede ignorar lo que está sucediendo porque cuando sale de su casa la/lo espera un afiche en alguna pared abandonada; cuando va a comprar al negocio la/lo espera un afiche un mapa marcando el domicilio del genocida [...] cuando camina los fines de semana se encuentra con un grupo de personas que realizan actividades reflexionando y denunciando las prácticas genocidas. De esta manera, el paisaje del barrio cambia, plasmando una problemática social que invade los más recónditos lugares del territorio.⁴³⁵

La historia de los escraches da cuenta de un desplazamiento importante que realiza H.I.J.O.S. desde sus primeras incursiones hasta el emplazamiento de la Mesa de Escrache Popular y su trabajo directo en los barrios. La organización de derechos humanos empezará a comprender en 1998 que la efectividad de los escraches no pasa por la respuesta mediática de las cadenas televisivas y diarios de amplia circulación, sino por la participación y adhesión social a la propuesta de condena; por tanto, paulatinamente empiezan a llevar la Mesa de Escrache directamente a alguna plaza pública del barrio donde vive algún represor o asesino que goza de plena impunidad y anonimato. La labor previa es recabar la información necesaria para reconocer al criminal, ubicar su domicilio y trabajar durante varias semanas en las inmediaciones del mismo.

⁴³⁵ Ibid.

Los escraches fueron modificándose con el paso del tiempo, según el contexto político y las necesidades o intereses de la agrupación. El primer objetivo que tuvo el escrache fue dar a conocer cuáles eran los rostros de los genocidas, dejarlos expuestos públicamente frente a sus vecinos, ya que si bien habían tenido una participación directa en la dictadura, no eran conocidos por toda la sociedad.⁴³⁶

La Mesa integrada por H.I.J.O.S. y otras organizaciones empiezan a invitar a todos los vecinos y organizaciones locales para acoplarse como miembros de la misma. Será en el diálogo y trabajo conjunto que se irán integrando más personas y grupos para que de manera conjunta se determine día, hora y forma del escrache; sin embargo, el escrache ha comenzado desde el mismo momento de la instalación de la Mesa. Su ejecución en acto *performático* de marcaje y visualización, acompañado de murgas, música, teatro y múltiples formas de producción visual y escénica, será la manera en que se dé conclusión a los trabajos de la Mesa y momento en que el barrio asumirá su plena responsabilidad por el rechazo futuro del escrachado. (figuras 61 y 62) “Es decir, la acción pone a los vecinos en jaque ya que plantea la situación de una manera que cancela el recurso a la ignorancia. Luego de esta intervención los vecinos tienen que hacer ‘algo’ con ‘eso’, porque ahora sí saben. El escrache jugó sus cartas: ahora les toca a ellos.”⁴³⁷

La marca del escrache sobre el cuerpo social es más profunda e inquietante. Remueve toda una cadena de complicidades que hicieron posible el genocidio y convoca —para hacer justicia— a miles de personas, particularmente vecinos de los genocidas, que son quienes toman en sus manos la tarea de ejercer la pena. Así, el escrachado ya

⁴³⁶ Dudiuk y Carolina, 208.

⁴³⁷ Benegas Loyo, 96.

no será un “vecino más”. Y a partir de ese momento, “todos” saben quién es, lo que hizo. La pena pasa a manos de los vecinos a partir de un acto simbólico, el escrache.⁴³⁸

4.5. Escrache y *parrhesía*

El escrache como espectáculo público y puesta en escena tomará formas diversas, pero en todos los casos la búsqueda y la apuesta será por los efectos futuros y, en ese sentido, H.I.J.O.S. comprende que dichos efectos son el resultado no del acto *performativo*, en el que se suele incluir marchas, murgas, obras de teatro, intervención visual del ambiente urbano y la lectura de un posicionamiento, sino del trabajo previo que durante varias semanas la Mesa de Escrache ha desplegado en el barrio en la búsqueda de reconstruir los lazos sociales perdidos durante la última dictadura.

La Mesa de Escrache Popular, de la cual H.I.J.O.S. tiende a ser ni más ni menos que una parte, hace pie en el barrio del escrachado uno o dos meses antes del acto frente a su guardia. Cae a la manera de un paracaidista sin más brújula ni mapa previo que saberse parte de un pueblo que aún no terminó de escribir su historia reciente. El escrache viene a gritar en un barrio un capítulo que algunos preferirían omitir. Este capítulo desautoriza el discurso que ruega “cerrar las heridas del pasado”⁴³⁹

Para H.I.J.O.S. y las demás organizaciones que integran de forma permanente la Mesa de Escrache Popular, el escrache no sólo busca crear

⁴³⁸ Colectivo Situaciones, "Saberes Situacionales (Los Escraches 1)," en *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular* ed. Colectivo Situaciones (Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002), 68.

⁴³⁹ H.I.J.O.S., "Documento De La Comisión De Escrache De H.I.J.O.S. Noviembre De 2001," *ibid.*, 64.

justicia por medio de formas múltiples de condena social, sino que incluso, busca que dicha condena también se direcciona contra un sistema social que ha promovido el individualismo como forma privilegiada de existencia. En ese sentido, el trabajo previo y posterior al día del *performance* persigue la reconstrucción de los lazos sociales desmembrado por el terrorismo de Estado y por el sistema económico actual, mismo que dificultan la sociabilidad. “No hace falta ser hijo de desaparecido, de preso, de exiliado o de asesinado para sentir el escrache como propio. Porque es una acción que no sólo repudia al genocida, sino también al modelo de país que los genocidas impusieron en beneficio de unos pocos”⁴⁴⁰

Si bien es muy importante escrachar al genocida, de alguna manera también es una excusa para llegar al barrio y abordar las problemáticas del presente. Desde este lugar hemos trabajado junto a vecinas/os de algún barrio problemas de vivienda, de violencia policial, de corrupción en los tribunales, de las dificultades para enfrentar los miedos al hablar del pasado, generando espacios de encuentro y reflexión que relacionen las continuidades del genocidio y nuevas problemáticas.⁴⁴¹

Como se ha indicado, el escrache pretende ser una forma de creación y de inmanencia de la justicia y, para esto, es necesario vislumbrarlo no como una marcha en la que se articulan los agraviados que exigirán e interpelarán al Estado para que ofrezca algún tipo de justicia, sino como un mecanismo o dispositivo que trasciende, por el trabajo mismo de solidaridad y reconstrucción del tejido social que despliega, los efectos mediáticos que su puesta en escena produce como espectáculo. Si bien, todo escrache implica una puesta en acción de distintas formas artísticas como tácticas de visualización y marcaje, lo realmente importante son sus efectos residuales

⁴⁴⁰ Ibid., 65.

⁴⁴¹ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 61.

en el barrio, éticos y estéticos, imposibles de lograr sin el trabajo previo de la Mesa. “Los escraches plantean una forma particular de hacer política. Son intervenciones descentralizadas e incluso periféricas que apuntan a una transformación de los significados y valores de los habitantes de los barrios.”⁴⁴²

Lo que está en juego en el fondo de todo escrache es la problematización y posicionamiento ético de cada uno de los miembros del barrio. Las preguntas por el pasado y por la indiferencia se constituyen en las preguntas por la propia condiciones políticas y éticas que los sujetos se harán a sí mismos. El escrache interpelará a los sujetos del barrio a asumir una posición ético y política con respecto a su condición de vecinos y de posibles cómplices del silencio de Estado. El escrache tomará la forma de acto *parrhesiático*⁴⁴³ que obligará al barrio a reflexionar y a conocerse.

⁴⁴² Benegas Loyo, 86.

⁴⁴³ La idea de vincular al escrache con la *parrhesía* como técnica propia de lo que Michel Foucault llamará Estética de la Existencia —Foucault, *Historia De La Sexualidad 2. El Uso De Los Placeres*.— surge a partir de la lectura del artículo de Antares Dudiuk y de Carolina Torres . Este interesante artículo vincula el escrache con la *parrhesía* ofreciendo un matiz distinto al que aquí se propone. Para las autoras, el escrache funciona como un dispositivo que permitió principalmente el acceso a la verdad como derecho fundamental y humano. En ese sentido, las autoras ubican la importancia del escrache en la impronta que tuvo éste como recurso para que la Corte anulara en 2004 las leyes de “Obediencia Debida” y “Punto Final”. “Resaltamos que los escraches consiguieron profundizar y explotar mucho más la lucha por los derechos humanos, siendo una de las acciones de protesta y resistencia que en Argentina llevaron a anular las “leyes de impunidad” y con ello al proceso de reapertura y apertura de causas penales contra los genocidas.”Ibid., 220. Sendesechar esta lectura como válida, la que en este trabajo se presenta ubica el punto de inflexión, como se argumentará más adelante, en la potencia poética del escrache para ayudar a crear en el barrio formas de subjetivación políticas disidentes, por medio del cuestionamiento ético de ¿quiénes somos y quiénes queremos ser ante la verdad que la *parrhesía* evidencia? Es decir, más que poner el acento en la consideración política de los derechos humanos, interesa entender a la política como el efecto del trabajo ético y estético que los individuos hacen sobre sí mismos para crear formas de vida y de subjetividades diferentes. Esta interpretación propuesta se asemeja más a la presentada, desde una visión más sociológica y culturalista, por Diego A. Benegas Loyo..

En los últimos curso que dictó Michel Foucault⁴⁴⁴ en el Colegio de Francia antes de su muerte, su preocupación se centró en estudiar la historia de las *técnicas sí*, aquellas técnicas antiguas que hacían posible que un sujeto se comprendiera a sí mismo como objeto de su capacidad de autogobernarse. Las técnicas, condicionadas siempre por el saber y las prácticas de una época, permiten la subjetivación de los individuos en términos políticos y éticos. “[...] el modo en que un ser humano se convierte a sí mismo o a sí misma en sujeto.”⁴⁴⁵ Es decir, técnicas que según Foucault:

[...] permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.⁴⁴⁶

[...] conjunto de práctica que tuvieron ciertamente una importancia considerable en nuestras sociedades: es lo que podríamos llamar “las artes de la existencia”. Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y **hacer de la vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo.**⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ *La Hermenéutica Del Sujeto. Curso En El Collège De France (1981-1982)*, traducido por Horacio Pons, 2da. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2002); Foucault, *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983)*; *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*.

⁴⁴⁵ "El Sujeto Y El Poder," 3.

⁴⁴⁶ *Tecnologías Del Yo. Y Otros Textos Afines*, traducido por Mercedes Allendesalazar, 1era. ed. (Barcelona: Paidós, 1990), 48.

⁴⁴⁷ *Historia De La Sexualidad 2. El Uso De Los Placeres*, 16 -17. [el destacado es mío]

En los últimos años de su vida, el filósofo francés presentó especial interés y preocupación por la *parrhesía*, que ubicaba como una de estas técnicas antigua, como un *arte de la existencia*, que fue indispensable en el cuidado de sí y, por tanto, en los mecanismos que permiten al sujeto conocerse a sí mismo para autogobernarse y gobernar a los otros. Para Foucault, lo importante de ésta y otras artes de la existencia es que son dispositivos éticos de autocrítica que ofrecen la posibilidad, “[...] no de descubrir los que [verdaderamente] somos, sino de rechazar lo que somos [para] imaginar y construir lo que podríamos ser [en la búsqueda de] liberarnos de este tipo de ‘doble atadura’ política, que consiste en la simultánea individuación y totalización de las estructuras de poder moderno.”⁴⁴⁸

La *parrhesía* es, durante mucho tiempo, el nexo de unión entre el *cuidado de sí* y el *cuidado de los otros*, entre el *gobierno de sí* y el *gobierno de los otros*, la frontera en la que vienen a coincidir ética y política. Desde nuestra perspectiva moderna, podemos encontrar en la *parrhesía* como actividad política y psicagógica un modelo de conducta que permite al individuo fluidificar las relaciones de poder establecidas, creando así nuevos espacios de diálogo.⁴⁴⁹

Entre las artes de la existencia, la *parrhesía* es un tipo de relación que se caracteriza por el decir veraz de un individuo hacia otro. El otro se constituye en la pieza fundamental del proceso de subjetivación, pues todo individuo requiere de los otros para constituirse en sujeto de un saber y de unas prácticas posibles. Constituirse como sujeto ético es, ante todo, una relación del orden político en el que intervine el otro en su decir franco, en su decir verdadero. La crítica del otro permite la crítica de sí, la cual es la condición necesaria del gobierno de sí mismo, ya que es una actividad en la que la

⁴⁴⁸ "El Sujeto Y El Poder," 11.

⁴⁴⁹ Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Megías en *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*, 23.

libertad se hace presente para asumir, aceptar, rechazar, negociar, matizar, desplazar, transformar, etc.; es decir, resistir los efectos de los dispositivos disciplinarios que desde el poder buscan controlar y conducir la acción de los individuos por medio de su subjetivación en los límites del régimen de verdad y de normalidad de una época. En este sentido, el otro, en el juego *parrhesiático*, confronta críticamente al sujeto para que éste se confronte a sí mismo, para que evalúe su estilo de vida y, de ser necesario y pertinente, modifique dicho estilo, dicha forma de existencia.

[...] ese arte de sí mismo necesitaba una relación con el otro. Para decirlo de otro modo: uno no puede ocuparse de sí mismo, cuidar de sí mismo, sin tener relación con otros. Y el papel de ese otro consiste precisamente en decir verdad, decir toda la verdad o, en todo caso, decir toda la verdad que sea necesaria y hacerlo en cierta forma que es justamente la *parrhesía*, traducida, insistimos como hablar franco.⁴⁵⁰

El decir verdadero conlleva un riesgo, y el sujeto que ejerce la *parrhesía* asume dicho riesgo como parte constitutiva de la relación. Por tanto, se compromete con su acto veritativo y con las consecuencias que de su decir se puedan derivar.

[...] sean cuales fueren las formas en que se dice esa verdad, sean cuales fueren las formas que utiliza esta *parrhesía* cuando se recurre a ella, siempre la hay cuando el decir veraz se expresa en condiciones tales que el hecho de decir la verdad, y el hecho de haberla dicho, van a entrañar o pueden o deben entrañar consecuencias costosas para quienes la han proferido. En otras palabras, creo que si queremos analizar qué es la *parrhesía*, no debemos hacer el análisis desde el aspecto de la estructura interna del discurso, ni desde el punto de vista

⁴⁵⁰ *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983)*, 59.

de la finalidad que el discurso verdadero procura alcanzar en el interlocutor, sino, antes bien, por el lado del riesgo que el decir veraz plantea para el locutor mismo. La *parrhesía* debe buscarse en el efecto que su propio decir veraz puede producir en el locutor, el efecto de contragolpe que el decir veraz puede producir en el locutor a partir del efecto que genera en el interlocutor.⁴⁵¹

Lo que verdaderamente constituye la *parrhesía* es el hecho de que aquel que habla franco y dice lo que verdaderamente cree sin reservas, siempre está expuesto a posibles consecuencias. El otro habla y su decir franco puede afectar el conocimiento que el sujeto tiene de sí. Entonces, siempre pueden derivarse consecuencias del decir franco, del decir verdadero, pues el interlocutor puede desestimar e incluso sancionar al locutor por su indiscreción.

[...] el *parresíastés* es alguien que asume un riesgo. Por supuesto, ese riesgo no siempre es un riesgo de muerte. Cuando, por ejemplo, alguien ve a un amigo haciendo algo malo y se arriesga a provocar su ira diciéndole que está equivocado, está actuando como un *parresíastés*. En tal caso, no arriesga su vida, pero puede herir al amigo con sus observaciones, y su amistad puede, consecuentemente, sufrir por ello [...] La *parrhesía*, por tanto, está vinculada al valor frente al peligro: requiere el valor de decir la verdad a pesar de cierto peligro. Y en su forma extrema, decir la verdad tiene lugar en el «juego» de la vida o la muerte.⁴⁵²

En términos políticos, la *parrhesía* da cuenta de un tipo de relación de veridicción que es la del consejero o el maestro con respecto al gobierno del alma del príncipe o soberano. La única posibilidad para ejercer el gobierno

⁴⁵¹ Ibid., 74.

⁴⁵² *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*, 42.

sobre otros, es ejerciendo primero el gobierno sobre uno mismo. Es ahí que la *parrhesía* es una técnica que permite el cuidado de sí, circunstancia moralmente necesaria para aquel que ejerce el poder. En la interpelación que realiza el *parrhesiasta* al que ostenta el gobierno de los otros, el consejo debe ser franco y asertivo, por lo que siempre puede entrañar un riesgo.

Pues en la *parrhesía* el peligro viene siempre del hecho de que la verdad que se dice puede herir o enfurecer al interlocutor. De este modo, la *parrhesía* es siempre un «juego» entre aquel que dice la verdad y el interlocutor [...] la función de la *parrhesía* no es demostrar la verdad a algún otro, sino que tiene la función de la crítica: la crítica del interlocutor o del propio hablante.⁴⁵³

La interpelación en la *parrhesía* puede incluso tomar la forma de indiscreción o provocación, gestos comunes a la actitud de la filosofía cínica. “Los principales tipos de práctica *parrhesiástica* utilizados por los Cínicos eran: 1) prédica crítica; 2) conducta escandalosa; y 3) lo que llamaré el «diálogo provocativo».”⁴⁵⁴ Por medio de estas prácticas los Cínicos interpelaban al poder con independencia de que el soberano o el representante del Estado quisiera ser interpelado. La interpelación cínica también se dirigía contra la sociedad y se concentraba sobre la crítica al *statu quo*; su crítica provocadora y escandalosa buscaba modificar la conducta ética y el sentido común de los individuos; es decir, “La *parrhesía* cínica también recurría a la conducta escandalosa o a actitudes que pusieran en tela de juicio hábitos colectivos, opiniones, modelos de decencia, reglas institucionales, etc.”⁴⁵⁵

La *parrhesía* implica coraje y ejercicio de libertad, pues interpelar al príncipe, al Estado o a las creencias de verdad que condicionan los hábitos

⁴⁵³ Ibid., 43.

⁴⁵⁴ Ibid., 157.

⁴⁵⁵ Ibid., 159.

siempre está acompañado de un riesgo posible, sin importar el lugar o estatus que se ocupe en la relación política.

[...] sólo hay *parrhesía* cuando hay libertad en la enunciación de la verdad, libertad en el acto por el cual el sujeto dice la verdad, y libertad también de ese pacto mediante el cual el sujeto que habla se liga al enunciado y a la enunciación de verdad. En esa medida, en el corazón de la *parrhesía* no encontramos el estatus social, institucional del sujeto, sino su coraje.⁴⁵⁶

4.5.1. Interpelar al barrio

Siguiendo esta línea interpretativa, el escrache puede ser entendido como un gesto *parrhesiático*, pues busca interpelar al cuerpo social desde un decir veraz y siempre con el riesgo latente de la violencia que puede ser ejercida desde los aparatos represores del Estado, que no sólo utilizan a las fuerzas coercitivas, sino también a ciudadanos organizados que simpatizan con el poder y que funcionan como “inocentes” grupos de choque.

Obviamente, ni H.I.J.O.S. ni los integrantes de la Mesa de Escrache Popular tenían intención de que su decir franco trastocara al Estado o a sus representantes; esa opción había quedado anulada ante la falta de justicia. Por el contrario, lo que se buscaba era alcanzar a los sujetos que se articulan en la vida cotidiana del barrio.

[...] el objetivo de esta nueva *parrhesía* no es persuadir a la asamblea, sino convencer a alguien de que debe cuidar de sí y de los otros; y esto significa que debe cambiar su vida [...] la conversión no es completamente distinta del cambio de opinión que un orador, utilizando

⁴⁵⁶ *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983)*, 82.

la *parrhesía*, desea producir cuando pide a sus conciudadanos que despierten, que rechacen cuanto habían aceptado previamente, o que acepten lo que previamente habían rechazado. Pero en la práctica filosófica, la noción de cambio de opinión adopta un significado más general y extenso, pues ya no es sólo cuestión de alterar la propia creencia u opinión, sino de cambiar el estilo de vida propio, la propia relación con los otros, y la propia relación con uno mismo.⁴⁵⁷

Como se ha dicho, el escrache, entendido como una forma de *parrhesía*, se dirige principalmente al barrio. Si bien se escracha a un genocida, lo más importante es la rearticulación de los lazos solidarios por medio de la interpelación al barrio. Sin embargo, el hecho de que el escrache tenga como pretexto a un represor, y que el Estado no sea el interlocutor directo, no exime el riesgo. La misma comunidad puede tornarse violenta, indiferente o poco receptiva al acto de marcaje y visibilidad que el escrache procura. Sobre este punto Mariano Robles, integrante de H.I.J.O.S., comenta:

Vamos a hacerle el escrache a Patti [se refiere a Luis A. Patti⁴⁵⁸ Intendente de Escobar]. Nos subimos en unos micros a Escobar. Y en Escobar era todo picante por donde lo mires. Porque la gente lo había votado. Porque el tipo era Intendente. Porque tenía una rufla de... se había juntado con todos los policías corruptos, represores de... se los llevó a todos para Escobar. Entonces era subirse a los micros e ir ahí, y bueno, no sabes qué pasa. Y lo mismo con [Aldo] Rico⁴⁵⁹. Rico era el

⁴⁵⁷ *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*, 142 - 43.

⁴⁵⁸ Luis A. Patti fue subcomisario de la policía y participó en múltiples crímenes durante la última dictadura, como también en tiempos democráticos. Entre 1995 y 2003 fungió como Intendente de Escobar, Provincia de Buenos Aires. En el 2005 fue electo diputado, pero la Cámara de Diputados impugnó su diputación. En 2008 fue desaforado y en 2011 recibió sentencia de cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad.

⁴⁵⁹ En 1987 y 1988, el Teniente Coronel Aldo Rico encabezó dos levantamientos militares contra el gobierno de Alfonsín como reacción a los juicios que se seguían contra las Juntas que gobernaron al país durante la dictadura. Los alzamientos de

Intendente de San Miguel. Después con estas cosas de la política se transformó en diputado, pero Rico es el mismo represor de Campo de Mayo, digamos, para que nadie se olvide. Y bueno, nosotros hicimos incluso, me acuerdo, una actividad anterior... Ahí empezamos a hacer las actividades preparatorias en el barrio.⁴⁶⁰

Así también, hay que indicar que a partir de 1996, momento en que empezaron los primeros escraches, se tornó cotidiano la presencia de la fuerza policíaca para salvaguardar la propiedad privada y la integridad de los escrachados y, no en pocas ocasiones, hubo consecuencias represivas. “El escrache irritaba a los represores y a los funcionarios en turno. No querían que se conocieran sus caras, ¿quiénes eran y dónde vivían? Policías, vallas, patrulleros y oficiales de civil estaban al servicio de la impunidad.”⁴⁶¹

Para que haya *parrhesía* es menester que, al decir verdad, abramos, instauremos o afrontemos el riesgo de ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo y suscitar de su parte una serie de conductas que pueden llegar a la más extrema de las violencias.⁴⁶²

La *parrhesía* que se ejerce en el escrache no se preocupa por interpelar al genocida o los representantes del Estado. Los efectos del escrache están más bien dirigidos al barrio. A los que apoyan activamente y a los que sólo

los Carapintadas, al mando de Rico, propiciaron la legislación de las leyes de “Obediencia Debida”. Aunque Rico y otros líderes Carapintadas fueron arrestados, enjuiciados y condenados a prisión, todos fueron indultados en 1989 por el gobierno de Menem. Entre 1991 y 1995 Rico fue diputado federal. Y entre 1997 y 2003 fue Intendente de San Miguel, Provincia de Buenos Aires.

⁴⁶⁰ Morello y Pablos, “J.”, t. 11':46"

⁴⁶¹ Voz en Off en *ibid.*, t. 11':30"

⁴⁶² Foucault, *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*, 30.

observan. A los que han tomado una posición política sobre el pasado, pero sobre todo a los que han preferido la indiferencia. La *parrhesía* abre un espacio de autoevaluación sobre la vida misma, sobre el modo de vivir, sobre la estilística de la existencia. Exige del individuo su propia autocrítica para constituirse como sujeto ético y, al mismo tiempo, como sujeto de una vida bella, como sujeto que le da forma estética a su propia vida. Ética y estética de la existencia. “El parresiasta no deja nada librado a la interpretación. Es cierto, deja algo por hacer: deposita en aquel a quien se dirige la dura tarea de tener coraje de aceptar esa verdad, de reconocerla y hacer de ella un principio de conducta.”⁴⁶³

Para decirlo en dos palabras, la *parrhesía* es, por ende, el coraje de la verdad en quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofrecida que escucha.⁴⁶⁴

El cuidado de sí como marco de comprensión al que Foucault alude para pensar la *parrhesía*, implica que el coraje de la verdad, el decir franco, influye en la modificación de la conducta; es decir, en la modificación de las condiciones que hacen posible la subjetivación y, por tanto, permite que esa existencia, ese vivir de cierta forma, sea objeto de una preocupación estética. Lo que se pone en juego en las artes de la existencia es darle forma bella a la propia vida. Dicha preocupación establece una relación entre ética, estética y política, pues buscar hacer de la existencia una existencia bella, implica la necesidad de que el sujeto se posicione éticamente ante sí mismo y asuma las consecuencias con él y con los otros de dicha posición y camino de transformación. Es un juego de creación e invención de posibilidades que no es ajeno a las consecuencias. Una *poiesis* de otras formas de vida que

⁴⁶³ Ibid., 35.

⁴⁶⁴ Ibid., 32.

exige acompañamiento *parrhesiático*. No hay una sola forma posible de la existencia bella, pero en todo caso, esa búsqueda es parte del cuidado de sí, y el decir franco como coraje de la verdad condiciona las conductas éticas y las estéticas de la existencia.

Todo ello confirma que la *parrhesía* no es un arte en el sentido más explícito y convencional del término. Tiene el carácter de una práctica específica, una práctica particular del discurso verdadero. Se vincula, por tanto, a la ocasión, a la situación explícita y no busca tanto ordenar la vida de los demás cuanto incidir en que lleguen a constituirse a sí mismos, a ser soberanos de sí, que es lo que caracteriza al sujeto virtuoso y dichoso, con una virtud y una dicha al alcance de los mortales [...] Este contexto, el de una ética como estilo de existencia, el de una elección de forma de vida permite hablar de una elaboración ética de sí mismo. Esta dimensión es propiamente más artesanal que artística, lo que no excluye en su caso esta posibilidad.⁴⁶⁵

En ese sentido, el escrache en tanto *parrhesía* se hace presente no sólo como un decir franco, sino como una estilística o estética de la existencia que busca promover otra forma de conducta ante la impunidad. El escrache acontece en una multiplicidad de formas, pero como juego *parrhesiático*, interpela desde su decir veraz a cada uno de los sujetos del barrio para que asuman el coraje de cuidar de sí mismos y de transformar su existencia haciéndola estéticamente bella. Si bien, el escrache se caracteriza por interpelar de manera insolente y escandalosa, cual metodología de la filosofía cínica, a un genocida, torturador o colaboracionista con el régimen militar, dicha interpelación es la táctica para demandar al barrio; es decir, con el escrache no se busca el arrepentimiento del escrachado o la abolición de la impunidad como política de Estado. No, lo que se persigue, a partir de la

⁴⁶⁵ Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Megías en *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*, 26.

crítica, el escándalo y la provocación es que los integrantes del barrio asuman una postura política y ética ante la impunidad y que, por lo tanto, se vean modificadas sus formas de vivir y transformadas sus subjetividades. El escrache como *parrhesía* persigue que los individuos del barrio se hagan sujetos de otro modo, y que lo hagan de una forma bella al cuidar de sí mismos.

[...] la *parrhesía* es una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la *parrhesía* es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a sí mismo).⁴⁶⁶

4.5.2. Escrache: escándalo de la verdad

Entonces, la *parrhesía* se constituye en un juego de verdad, en una relación en la cual la franqueza se vuelve peligrosa, ya que todo decir franco abre la posibilidad que el imputado se ofenda, se moleste, se vengue y descargue su ira; aún cuando dicho decir crítico se ejerce de forma escandalosa y por medio de la provocación y el sarcasmo, actitudes que caracterizaron en el mundo antiguo a los filósofos Cínicos y a su modo de ejercer este arte de la existencia. Según Michel Onfray, el cinismo entendido como lo hacían los antiguos es una:

⁴⁶⁶ Ibid., 46.

[...] metodología que privilegia el gesto, el acto o el signo sobre la palabra o el discurso, y que termina por autorizar los juegos de palabras, el humorismo, la ironía y la provocación. A veces el sarcasmo llega a la injuria, pero siempre atendiendo a la idea de iniciar al otro en una sabiduría superior. Nada más alejado del gusto de Diógenes que la maldad pura y gratuita.⁴⁶⁷

En ese sentido, pensar en el escrache como una forma actualizada de *parrhesía* es sólo posible si se le compara con el modo específico en que los Cínicos comprendieron el problema del decir franco. Para estos filósofos de la antigüedad: “La anécdota, la palabra ingeniosa o el retruécano apuntan a producir efectos éticos: una toma de conciencia, podría decirse.”⁴⁶⁸ Para el cínico es éticamente perentorio que la existencia se constituya en un combate frontal contra el orden establecido, contra el régimen del disciplinamiento y normalización social, pues dicho régimen busca socavar toda potencia poética y toda singularidad estética por sus capacidades creativas y subversivas. Para el cinismo reinventarse fuera de la norma y de los dispositivos de universalización es el verdadero trabajo ético que debe procurar el cuidado de sí; por tanto, dicho trabajo debe ser vivido con júbilo y alegría, pues la vida es juego de transfiguración de lo establecido, combate para posibilitar otro modo de existencia estética, es decir, la vida debe ser una poética de la existencia.

Obrar según el punto de vista cínico es esculpir la propia existencia como una obra de arte, informar la materia en el sentido aristotélico: dar volumen, superficie, naturaleza, espesor, consistencia y armonía a la vida cotidiana que de ese modo se transfigura. Una vida debe ser el

⁴⁶⁷ Michel Onfray, *Cinismos, Retrato De Los Filósofos Llamados Perros*, traducido por Alicia Bixio, 1era. ed. (Buenos Aires: Paidós, 2002), 107.

⁴⁶⁸ Ibid., 82.

resultado de una intención, un pensamiento y un deseo, y todo hombre debe ser como el artista que apela al conjunto de su energía para producir un objeto irrepetible, único.⁴⁶⁹

Según Michel Foucault:

El cinismo no se conforma pues con acoplar o hacer corresponder, en una armonía o una homofonía, cierto tipo de discurso y una vida con arreglo a los principios enunciados en el discurso. El cinismo liga el modo de vida y la verdad de una manera mucho más estrecha, mucho más precisa. Hace de la forma de la existencia una condición esencial para el decir veraz. Hace de la forma de la existencia la práctica reductora que va a dejar lugar al decir veraz. Y, para terminar, hace de la forma de la existencia un medio de hacer visible, en los gestos, en los cuerpos, en la manera de vestirse, en la manera de conducirse y de vivir, la verdad misma. En suma, el cinismo hace de la vida, de la existencia, del *bios*, lo que podríamos llamar una aleturgía, una manifestación de la verdad.⁴⁷⁰

Como se ha dicho, el escrache además de condenar al genocida por medio de una serie de mecanismos altivos, ante todo interpela al barrio, en distintos momentos, para que esos individuos se obliguen a sí mismos a tomar postura, a asumir una posición política, a declararse a favor o en contra de la condena social como forma de justicia. En esta interpelación no hay lugar para las puras reflexiones teóricas, pues exige alguna conducta y la toma de conciencia de la misma. “Los cínicos aborrecen la indolencia. La acción supone un compromiso y un conflicto con lo real, un combate singular con la

⁴⁶⁹ Ibid., 85.

⁴⁷⁰ Foucault, *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*, 185.

resistencia del mundo. Los hijos de Antístenes saben que la filosofía es un juego y un arte, pero además, al mismo tiempo, un combate.”⁴⁷¹

Uno no se vuelve sabio aceptando el papel de engranaje de la maquinaria social, sino que, por el contrario, llega a serlo negándose a colaborar. La rebelión es la virtud que fortalece las posiciones estéticas. En el extremo opuesto de la actitud filosófica [cínica] encontramos las instituciones que quebrantan las singularidades para hacerlas cooperativas: la escuela y la disciplina, el ejército y la obediencia, la fábrica y la docilidad.⁴⁷²

El escrache es un decir franco, pero en el cual lo que se dice, se dice más por gesto performático que por acción lingüística⁴⁷³; es decir, por el modo en que se conducen los *parrhesiastas*. El decir veraz y sus efectos están directamente asociados con el acto, con el estilo, con el gesto, con la estética que se pone en juego. La verdad se hace manifiesta en la acción y la conducta. El decir franco no es un mero sustrato teórico que se vive como fundamento del actuar; no, en el escrache, como si éste fuera invención de los antiguos Cínicos, el actuar es la condición de posibilidad de que la verdad se manifieste estéticamente y, dicha manifestación siempre es disruptiva, escandalosa, pues se manifiesta en su máxima reducción y simplicidad, poniendo en duda todo aquello del orden del sentido común que problematiza con los hechos de la vida que condicionan el escrache. “La ironía es una estrategia subversiva que recurre al rayo y a las temperaturas

⁴⁷¹ Onfray, 86.

⁴⁷² Ibid., 76.

⁴⁷³ En el escrache la verdad acontece privilegiadamente por medio de los dispositivos estéticos de visualización. Las palabras y los discursos son importantes, pero los gestos y las acciones los son todavía más. El decir veraz y franco toma forma no sólo por lo dicho en palabras, sino por la performática visual, corporal y musical que coexiste con el discurso.

del apocalipsis: con ellos el cínico procura socavar las bases mismas de las mitologías sociales.”⁴⁷⁴

Hoy es perentorio que aparezcan nuevos cínicos: a ellos les correspondería la tarea de arrancar las máscaras, de denunciar las supercherías, de destruir las mitologías y de hacer estallar en mil pedazos los bovarismos generados y luego amparados por la sociedad. Por último, podrían señalar el carácter resueltamente antinómico del saber y los poderes institucionalizados. Figura de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se impusieran a las singularidades.⁴⁷⁵

El escrache, en tanto potencia escandalosa e insolente que no guarda las formas sociales ni busca el reconocimiento del poder permite la emergencia de la adjetivación contundente que visibiliza al implicado: *aquel sujeto señalado es un genocida*, sin más; sin atenuantes; sin miramientos; sin olvido ni perdón: la verdad se manifiesta en su propia sencillez y simplicidad. Dicha verdad no deviene de la argumentación histórica o filosófica, sino que emerge del reconocimiento que hace el barrio sobre la calidad ética de los escrachadores; es decir, de reconocimiento de su filiación. El castigo impuesto al imputado es la visibilidad adjetivada como *genocida*, la cual, a su vez, obliga a cada quien y de distintas formas a actuar en consecuencia en el futuro y según su propio pasado.

En la concepción griega de la *parrhesía*, sin embargo, no parece ser un problema la adquisición de la verdad, ya que tal posesión de la verdad está garantizada por la posesión de ciertas cualidades morales: si

⁴⁷⁴ Onfray, 119.

⁴⁷⁵ Ibid., 32.

alguien tiene ciertas cualidades morales, entonces ésa es la prueba de que tiene acceso a la verdad —y viceversa—. El «juego parresiástico» presupone que el *parresiastés* es alguien que tiene las cualidades morales que se requieren, primero, para conocer la verdad y, segundo, para comunicar tal verdad a los otros.⁴⁷⁶

En el escrache no hay duda, no hay relativización de los acontecimientos históricos. Es pura inmanencia de verdad. El escrachado es culpable de los delitos no juzgados por el Estado. Por lo tanto, aún cuando el escrache busca ser una forma de condena social y de creación de la justicia, no pretende ser un juicio según la concepción tradicional. El escrache debe entenderse como la sentencia y condena de un juicio nunca realizado, donde la culpabilidad de los genocidas se da por hecho en función de la calidad ética de los acusadores. Sin embargo, si algún actor social se encuentra enjuiciado durante el escrache es el propio barrio y sus integrantes, pues de ellos sí se espera algo. Se espera que asuman el compromiso de actuar en consecuencia en relación a un genocida que está previamente condenado a la visualización del escrache desde el momento mismo en que la Mesa de Escrache Popular se desplaza al barrio.

Hoy estamos frente a la casa de otro torturador: Ernesto Enrique Frimon Weber.

Subcomisario (RE) de la policía federal que actuó como represor, durante la dictadura militar, en el centro clandestino de exterminio que funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA).

Fue torturador y secuestrador, y como integrante del área de logística del Grupo de tareas 3.3.2 responsable del secuestro de más de 3500 personas. Actuaba bajo el seudónimo de 220, apodo puesto como reconocimiento a sus clases de tortura con picana eléctrica.

⁴⁷⁶ Foucault, *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*, 40.

Libre por la ley de punto final y con pedido de captura internacional del juez español Baltasar Garzón, acusado del delito de genocidio y terrorismo de estado.

Vive en Virgilio 1245 departamento 3, su teléfono es 4567-2112.⁴⁷⁷

Con las palabras anteriores daba inicio al escrache a Weber del cual ya se hizo referencia⁴⁷⁸. Como puede leerse, el acto de señalización permite la reincorporación biográfica del sujeto escrachado con su propia historia. Asegura que el prontuario del implicado sea conocido por el barrio y que se constituya en memoria viva.

Asimismo, “Alerta, alerta, alerta a los vecinos, al lado de su casa vive un asesino” fue el cántico que la multitud convocada coreaba mientras marchaba hacia la casa de Luis Juan Donocik⁴⁷⁹ para escracharlo. Dicho cántico tenía por principio, valga la redundancia, alertar a los vecinos sobre su propio estado de existencia y convocarlos a participar en el escrache. Última llamada para que los que se habían mantenido a distancia de los trabajos de la Mesa, se sumaran y asumieran un compromiso ético y político consigo mismos. Al frente del domicilio del torturador el acto cerraba con las siguientes palabras:

El escrache no tiene nada que ver con la muerte, ese es el terreno de los genocidas y sus cómplices, el escrache tampoco es el reclamo fugaz que transmiten los medios.

Alejado de los medios, el escrache es más que esta marcha, empieza en el barrio y lamentablemente para Donocik, así como a sus otros vecinos escrachados: Marenzi y Yedro, el escrache se queda en el

⁴⁷⁷ H.I.J.O.S., “Discurso De H.I.J.O.S. En El Escrache a Weber,” 48.

⁴⁷⁸ Revisar cita número 413 en este mismo capítulo.

⁴⁷⁹ “Luis Juan Donocik, comisario retirado de la Policía Federal Argentina, implicado en crímenes en los centros clandestinos de detención “El Atlético”, “El Banco” y “Olimpo”. ”Benegas Loyo, 88.

barrio. Habita las plazas, las asambleas, pinta las paredes y pasacalles. El escrache se va construyendo cada día en el barrio y va asumiendo su particularidad.⁴⁸⁰

4.5.3. *Cuidado de sí: fusión del arte y política*

Como se ha dicho, el escrache no es un simple juicio, es más bien un complejo sistema de visibilidad que obliga a la sociedad en general, y a los individuos del barrio en particular, a preguntarse por sí mismos, por su condición de sujetos éticos, por su posible conducta para con ellos, para con su barrio, para con el genocida; obliga a preguntarse por el cómo deben comportarse ante la impunidad, ante la injusticia, ante la vida; obliga a preguntarse por la posibilidad de una vida bella, una vida estética con arreglo a una ética y una política.

El escrache produce una actualización, una localización y una subjetivización de la problemática del terrorismo de estado. La acción trajo la política nacional al espacio local; pero también trajo una situación del pasado al presente, y sobre todo, interrogó a los vecinos en tanto sujetos de decisiones éticas respecto de algo que hasta entonces podían evitar preguntarse.⁴⁸¹

[...] H.I.J.O.S. me parece que pone la cosa en un lugar que ya no es el de la opinión, en el que ya no importa tanto qué es lo que opina la gente o no, sino que pone una determinada dinámica que cuestiona la lógica de la pura opinión, que de última es la lógica de la democracia representativa. [...] Los Escraches no te dejan moverte en ese nivel,

⁴⁸⁰ H.I.J.O.S., "Discurso Escrache Luis Donocik 14-12-02".

⁴⁸¹ Benegas Loyo, 96.

tenés que hacerte cargo de estar ahí, saber que puede haber represión, uno va a un nivel de enfrentamiento que no es el acostumbrado [...]⁴⁸²

Pensar y analizar el fenómeno del escrache como un acto político que rompe radicalmente con las formas tradicionales de protesta social implica reconocer que dicho acontecimiento estético se mueve y se produce en el intersticio entre el campo político y el artístico. El escrache se configura, por medio de las potencias creativas que se despliegan, en una fuerza estética que, a diferencia de las manifestaciones políticas tradicionales, no interpela al Estado y a sus instituciones como entidades de las que se espere reconocimiento. La acción política tradicional, aún cuando utilice recursos estéticos o artísticos, pone como blanco de su acción al Estado mismo y a las garantías incumplidas, mientras busca minar la capacidad de acción de los burócratas que ejercen el poder para obligarlos a negociar y reparar los reclamos expresados. El escrache, por el contrario, se olvida del Estado y de sus representantes. Su objetivo de acción es el barrio, es la interpelación cínica a los sujetos que lo habitan, pero no para que se unan en una multitud emancipada que busque equilibrar y medir fuerzas con el Estado; no, la interpelación escandalosa en el escrache se dirige específicamente contra el modelo de subjetivación individualizante contemporáneo, mismo que en Argentina tomó la forma de silencio y olvido por el pasado y la historia. El objetivo es que cada individuo se reconfigure subjetivamente de otro modo. Que cuide de sí mismo y se autogobierne para que el “Nunca Más” deje de ser el título del informe de la comisión presidida por Ernesto Sábató, deje de ser un deseo y una frase literaria. Que el “Nunca Más” encuentre asidero en la experiencia ética y estética del barrio.

⁴⁸² H.I.J.O.S. y Situaciones, 29.

Hacerse sujeto moral de una acción, entonces, es el resultado de la objetivación en el sujeto de los límites de una acción moral, los cuales están señalados en preceptos y códigos de conducta e inmersos en un modo de “conducirse” o de “conducir a otros”, es decir, en el marco de una gubernamentalidad. Sin embargo, la objetivación de estos preceptos también puede darse en el marco de un “dominio de sí”, en el que un conjunto de técnicas y prácticas tienen por objeto dar determinada forma moral o estética a un sujeto, en una relación con la verdad y el poder que depende del “sí mismo” y no necesariamente del código. Este modo de vida termina siendo para Foucault una “estética de la existencia”, en la que el principio de “cuídate a ti” hace posible la creación de nuevas subjetividades desde los criterios de un estilo de existencia.⁴⁸³

Asimismo, hay que tener claro que el escrache tampoco busca ser reconocido como un fenómeno propio del campo del arte; no le interesa los espectadores, más bien busca los participantes. No le interesa la obra, el objeto o fenómeno artístico, más bien persigue la potencia transformadora, la *poiesis* existencial. Tampoco le preocupa el consenso o la legitimidad que le podrían otorgar los distintos aparatos académicos o las instituciones como el museo o la universidad.

Como ya se dijo, lo que el escrache busca es la inmanencia creativa de la condena social como una forma de justicia al margen del Estado; asimismo, increpa a los individuos del barrio para que asuman postura y configuren su subjetivación de otro modo. En ese sentido, el escrache puede ser entendido como instauración de justicia y como potencia creativa que configura, en el intersticio ya señalado, las condiciones para que se produzca la condena social que disloque el estado de impunidad con el que fueron favorecidos los genocidas de la última dictadura argentina, estado de

⁴⁸³ Adrián José Perea Acevedo, *Estética De La Existencia: Las Prácticas De Sí Como Ejercicio De Libertad, Poder Y Resistencia En Michel Foucault*, 1era. ed. (Bogotá2009), 74.

impunidad del que los distintos individuos de los barrios han sido, de alguna manera, también responsables.

Entonces, pensar al escrache ubicado en el umbral entre el campo político y el campo del arte es reconocer que sus características lo asemejan, de una u otra manera, a los productos confeccionados en ambos campos, pero de ello no se sigue que dicho intersticio deje de ser problemático. Por el contrario, su doble pertenencia al campo político y al campo del arte hace del escrache un fenómeno de una complejidad enorme pues, por medio de él, es posible la inmanencia de *poéticas existenciales*⁴⁸⁴ muy diversas que toman sentido ético en sus efectos políticos. En el escrache, como se ha dicho, las

⁴⁸⁴ A lo largo de la analítica que abre Foucault sobre la problemática de las tecnologías del sí mismo, este autor privilegia, por lo menos en sus traducciones al castellano, el uso del concepto de *artes de la existencia* para dar cuenta de esas múltiples técnicas que se encuentran a disposición de los individuos y que utilizan como mecanismos de subjetivación. Aquí se ha trabajado sobre la idea griega de *parrhesía*. Foucault también utiliza la noción de *estética existencial* o *estética de la existencia* para dar cuenta de los efectos estilísticos que dichas técnicas o artes ejercen y producen sobre la subjetivación de los individuos. Sin embargo, no hay que olvidar que para los propios griegos, la noción de arte estaba irreductiblemente vinculada, por un lado, a una técnica o *tecné*, y por el otro, a una potencia creativa o *poiesis*. En ese sentido, parece pertinente indicar que aquí se prefiere poner el peso sobre las potencias creativas y, por lo tanto, se privilegia el uso de *poéticas existenciales*, sin olvidar que dichas potencias requieren de técnica y que producen un estilo de vida, pues las nociones de arte y estética, fuera del uso contextual que Foucault les dio, abren un campo problemático en su utilización por la Estética filosófica, la Teoría del Arte, la Sociología de Arte y la Cultura o por el discurso social cotidiano, ya que dicho uso es muy disímil y muchas veces confuso y contradictorio entre sí. Asimismo, es importante indicar que la noción de arte, desde la experiencia contemporánea, está demasiado asociada a un campo especializado y restringido de prácticas productivas y reproductivas que ofrecen, entre otras cosas, distinción. Para mayor referencia: Bourdieu; *La Distinción. Criterios Y Bases Sociales Del Gusto*, traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira, 1era ed. en México (México, D.F.: Taurus, 2012). Dicho campo del arte, durante el siglo XIX y gran parte del XX impuso la ideología de que la condición de pertenencia al mismo estaba vinculada exclusivamente a que sus miembros fueran artistas, es decir, que se pudiera reconocer su *genio* y, por lo tanto, pudieran ejercer la potencia creativa, la cual se comprendía como un *don*. Lejos de esa interpretación se presenta aquí la idea de *poéticas existenciales*, las cuales debería pensarse más cerca de la discusión sobre la democratización de la experiencia creativa que ofrece Benjamin al alertar sobre la destrucción del aura como una necesidad impostergable para evitar el fascismo y que el arte mismo siga sirviendo como mecanismo que restringe y limita la experiencia creativa para el uso exclusivo de una élite. Benjamin, *La Obra De Arte En La Época De Su Reproducibilidad Técnica*.

potencias creativas no se limitan a la creación de una obra ni a la interpelación del poder de Estado; por el contrario, lo que busca de un modo creativo es la condena social.

Hay una razón por la cual el arte ha sido en el mundo moderno el vehículo del cinismo. Es la idea de que el propio arte, tratándose de la literatura, la pintura o la música, debe establecer una relación con lo real que ya no es del orden de la ornamentación, del orden de la imitación, sino del orden de la puesta al desnudo, el desenmascaramiento, la depuración, la excavación, la reducción violenta a lo elemental de la existencia.⁴⁸⁵

Es posible que la potencia creativa y transformadora en el escrache radique en la incapacidad de ambos campos para subsumir a plenitud esta acción performática como propia. Por un lado, pareciera evidente su pertenencia al campo político; sin embargo, al movilizar sus objetivos de interpelación del Estado hacia la interpelación sobre la transfiguración subjetiva del barrio, el escrache se acerca mucho más a las experiencias de experimentación y desmaterialización que cierta producción moderna y contemporánea del campo del arte ha buscado durante todo el siglo XX para fusionar arte y política, arte y vida cotidiana. Un ejemplo de dicha búsqueda se encuentra en el dadaísmo. Como dice Walter Benjamin:

La fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaba un boleto, un carrito de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos. Todo ellos en un marco. Y se mostraba entonces al

⁴⁸⁵ Foucault, *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*, 200-01.

público: “¡Miren cómo basta un marco para hacer estallar al tiempo! El más pequeño trozo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura.”⁴⁸⁶

Para el dadaísmo, con independencia de la propia legitimidad que sus propuestas guardan hoy en día como objetos o fenómenos propios del campo del arte, lo importante era explotar la potencia creativa que se pone en acción de manera privilegiada en las prácticas artísticas. Para ellos trascender la obra desmaterializándola siempre fue un objetivo importante en su experimentación. Podría decirse que buscaban, por medio de las potencias creativas, posibilitar la emergencia de fuerzas estéticas que pudieran trascender y desbordar a la obra de arte, al objeto, al artefacto, para afectar así la existencia misma.

Según Foucault, el arte moderno ha ofrecido ejemplos en los que se rompe con los límites culturales, con la exigencia de producir obras, para producir cínicamente otra cosa. Lo que le interesa a este filósofo son aquellas potencias que resisten a los mecanismos de subjetivación normalizantes y que abren la posibilidad de que los individuos se subjetiven de otro modo.

[...] el arte moderno tiene una función que cabría calificar de esencialmente anticultural. Hay que oponer, al consenso de la cultura, el coraje del arte en su verdad bárbara. El arte moderno es el cinismo de la cultura, el cinismo de la cultura vuelta contra sí misma. Y si no es sólo en el arte es sobre todo en él donde se concentra, en el mundo moderno, en nuestro mundo, las formas más intensas de un decir veraz que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Benjamin, *El Autor Como Productor*, 40.

⁴⁸⁷ Foucault, *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*, 201.

Con esto no se quiere decir que el escrache se constituya en una respuesta acabada y última a la recurrente e histórica búsqueda de fusionar arte y vida cotidiana, sino que, al no preocuparse porque dicha fusión pertenezca legítimamente a uno u otro campo, el escrache logra efectos éticos, estéticos y políticos sin precedentes, pues utiliza recursos y estrategias artísticas como tácticas de resistencia al modelo de gobernabilidad imperante.

Ven entonces lo que quiere decir Foucault cuando dice que la subjetivación de los griegos constituía la existencia como estética. Quiere decir que el arte cualificaba la existencia y no simplemente a la obra de arte, era entonces la subjetivación. Pero para que el arte se convierta en la operación de subjetivación, es preciso que ya no se conforme con constituir objetos particulares a los que se llamará obras de arte, es preciso que se convierta en movimiento de la subjetivación en general. Ahora bien, no es este el caso de la obra de arte.⁴⁸⁸

El escrache, entonces, ha de entenderse como una puesta en acción de múltiples recursos del mundo del arte con un fin político: increpar de forma escandalosa la consciencia ética de los habitantes del barrio, para que dichos habitantes se transfiguren a ellos mismos en la fuerza ética de una justicia paraestatal, en la condición de posibilidad de la condena social.

El escrache como interpelación escandalosa encontró, en los años noventa, diferentes formas y estilos. El decir franco en el escrache no toma una única forma o estilística, pero en todos los casos utiliza, de diferentes maneras, múltiples recursos del campo del arte que conforman su estética particular. Lo importante no pasa por intentar equiparar esta práctica con un fenómeno del mundo del arte, equipararlo con forma estabilizada de saber y de hacer, sino indicar que en el escrache se ejercen fuerzas estéticas que en muchos caso se suelen considerar o confundir como exclusivas del mundo

⁴⁸⁸ Deleuze, *La Subjetivación: Curso Sobre Foucault 3*, 130.

del arte. El escrache crea, por su cualidad lúdica y crítica, *posibilidades de existencia*, potencia escasa en el mundo actual y legitimado de las obras de arte.

Los comienzos de los escraches están muy ligados a la irrupción social y mediática de la agrupación H.I.J.O.S. e impactan fuertemente en la opinión pública. Desde sus inicios rompen con varias formas “tradicionales” de hacer política. Por su apelación a la potencia de la creatividad, de la alegría y de lo festivo como herramientas de lucha.⁴⁸⁹

Ningún escrache es igual al anterior. Su unidad identitaria se ubica en el escándalo y la insolencia. Se recurre en la mayoría de los casos al teatro, la murga, la batucada, la instalación, la gráfica, la intervención urbana, pero sobre todo, a la acción y el *performance* para marcar el domicilio del señalado. Los escraches suelen concluir, después del desarrollo de varias actividades satíricas y de denuncia, con el lanzamiento, contra la fachada de la vivienda del implicado, de globos llenos de pintura roja. (figuras 63 – 66) La señal o marca alude a la sangre derramada por las acciones del genocida y se transfigura en la huella del pasado que se hace presente en el aquí y ahora. Con ese acto categórico y simbólico, todo escrache llega a su final, concluye, y es el momento crucial en el que la autoridad puede intervenir. Es el momento culminante en que los *parrhesiáistas* transgreden formalmente el Estado de Derecho y, por tanto, pueden ser reprimidos o apresados por atentar contra la propiedad privada y contra la paz y el orden social. Antes de eso, la acción se inscribe en los límites de la libertad de expresión, la cual no deja de ser un riesgo en otro sentido.

⁴⁸⁹ GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 57.

[...] sí es una nueva forma de hacer política y está acompañada de una nueva forma estética, de participar políticamente. Porque con lo que nosotros rompimos es con la protesta tradicional de la marcha, porque surgió el tema de la alternativa artística, de generar que participen grupos de teatro, grupos de murgas. Y son todos grupos que están alejados de lo institucional. Entonces, en ese sentido, también es una nueva forma de conjugar arte, política, memoria.⁴⁹⁰

4.6. Arte y *parrhesía*, táctica de resistencia

Desde los primeros escraches de H.I.J.O.S., este grupo estuvo siempre acompañado por otras dos agrupaciones de carácter artístico, cuya contribución estética coadyuvará en los procesos definitorios de la identidad de los escraches como gestos escandalosos e insolentes. Tanto el Grupo de Arte Callejero (GAC) como el Colectivo Etcétera... se integrarán como miembros permanentes de la Mesa de Escrache Popular y contribuirán con sus ideas y sus potencialidades artísticas y estéticas en la elaboración de tácticas políticas susceptibles de desplazar las prácticas militantes tradicionales. Según Mariano Robles: “[...] las chicas del GAC juegan un papel muy fundamental, me parece a mí, en sacarnos a nosotros de esa cuestión cabezona de la marcha en sí misma, sino que le ponen otro condimento, otra cosa visual, de color, de visualizar la historia.”⁴⁹¹

El GAC desarrollará un amplio proyecto de señalización urbana, por medio del cual, utilizando la estructura visual del código de tránsito, intervendrá con antelación el espacio urbano en las inmediaciones donde la denuncia social se realiza. “Juicio y Castigo”, “a 300m Rubén Osvaldo BUFANO GENOCIDA Madariaga 6236 PB 3”, “a 200m EL OLIMPO ex centro clandestino de detención”, “GENOCIDA MASSERA Libertador 24”, “Hay un

⁴⁹⁰ H.I.J.O.S. y Situaciones, 40-41.

⁴⁹¹ Morello y Pablos, “J.”, t. 13':37”

torturador en el barrio” son algunos ejemplos de los mensajes lingüísticos que se disfrazaban como signos visuales subvirtiendo la señalización del código de tránsito. (Figuras 67 – 71)

Nuestra idea se amplía por el aporte de los primeros compañeros de la agrupación H.I.J.O.S., quienes nos plantean la necesidad de acompañar las demarcaciones del escrache con señales de denuncia. La señal como imagen empieza a formar parte del accionar del escrache y crece junto a la denuncia de los represores [...] Desde el principio elegimos usar la estética de la señalética, utilizando símiles a carteles viales (hechos de madera pintados con esmalte sintético, impresos por serigrafía o por sténkil), subvirtiendo los códigos reales: manteniendo colores e íconos y cambiando totalmente su sentido.⁴⁹²

El GAC pone en acción un dispositivo visual que se vuelve parte indisoluble de todo escrache. Además de la señalética ya indicada, también confeccionan pintas y afiches con mapas que marcan las direcciones y datos relevantes de los escrachados (figura 72). La restitución de la memoria y la lucha por evitar el olvido y la indiferencia serán los objetivos que posibilitarán la producción comunicativa de materiales visuales con los cuales se intervengan la cotidianidad del barrio.

Mientras la Mesa de Escrache Popular trabaja en la plaza pública realizando actividades de reflexión sobre el genocidio, entre otras, y va preparando el terreno de la acción *performática*, el GAC interviene el espacio urbano obligando a los vecinos y transeúntes, así como al imputado y sus familiares, a reconocer que existe un genocida en el barrio y que es momento de asumir responsabilidad y postura. Lo que se esperaba producir era la participación de los vecinos. “Entendemos participación en un sentido amplio, como acción de la comunicación de los acontecimientos; por

⁴⁹² GAC, *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*, 80-81.

ejemplo, que una vecina le toque el timbre a otra para contarle que al lado de su casa vive un genocida [...]"⁴⁹³

Este intento de construcción de condena social busca una producción de justicia distanciada de la institucional y está constituida de las/os vecinas/os a través de la reflexión de los procesos pasados y presentes. Ellas/os comienzan a elegir no tener a los militares como vecinos y manifiestan su repudio. Por ejemplo: luego de los meses de trabajo barrial, tras el paso de la marcha del escrache, el consorcio de un edificio decidió juntarse y pedirle al genocida que se mudara porque no querían vivir más con él.⁴⁹⁴

Por otro lado, el Colectivo Etcétera... será el principal encargado planear y confeccionar los performances con los que cerrarán los diferentes escraches. Después de llevarse a cabo los trabajos de la Mesa de Escrache Popular durante varias semanas, sus integrantes determinan una fecha para realizar una marcha y marcar con pintura roja la fachada donde vive el genocida. Las marchas serán acompañadas en la mayoría de los casos, como ya se ha dicho, por murgas y batucadas, y prácticamente todas cerrarán con el lanzamiento de bombas o globos de pintura. En cada escrache, el Colectivo Etcétera... programó un *performance* que aludía, de alguna manera, al terrorismo de Estado ejercido por la Junta Militar y a las acciones concretas en las que los escrachados hubieran participado. Asimismo, las escenificaciones *performáticas* también tuvieron como objetivo la distracción de las fuerzas policíacas que sigilosamente intentaban evitar la intervención con pintura sobre la propiedad privada.

Entre 1998 y 2001 el Colectivo Etcétera... participa, al lado de H.I.J.O.S. y del GAC, en por lo menos 10 escraches de los que aquí se

⁴⁹³ Ibid., 60.

⁴⁹⁴ Ibid., 63.

destacarán algunos. El primero fue el que se realizó a Emilio Massera⁴⁹⁵. En ese escrache el colectivo colocó, frente al domicilio del exdictador, a un personaje vestido de militar tras las rejas. Asimismo, en ocasión del escrache a Raúl Sánchez Ruiz⁴⁹⁶, el colectivo ideó una representación en la que un personaje vestido de médico militar, y que sugería al escrachado, entregaba un bebé, previamente robado de una mujer que representaban una detenida en un campo de concentración, a otro actor personificado como general del ejército argentino. “En un determinado momento, aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se comenzaron a arrojar por primera vez las ‘bombas de pintura’, para señalar el frente de la casa del genocida.”⁴⁹⁷

Para el escrache a Leopoldo Fortunato Galtieri⁴⁹⁸ se ideó la representación de un partido de fútbol de Argentina contra Argentina. Dicho performance buscaba simbolizar la guerra de las Malvinas y las prácticas de ocultamiento que sobre las muertes y desapariciones se realizaron durante el Mundial de Fútbol en 1978. La acción finalizó con la puesta en escena de un tiro penal pateado por un miembro de H.I.J.O.S. Otro personaje vestido de militar hacia las veces de guardameta, mientras el arco imaginario coincidía con la valla policial. La pelota, que estaba llena de pintura, fue pateada y reventó al impactar contra la los escudos de la fuerza del orden; en ese momento, entre gritos de “Gooooo!” y rechiflas, un amplio sector de

⁴⁹⁵ El Almirante Emilio Eduardo Massera, junto con el Teniente General Jorge Rafael Videla y el Brigadier General Orlando Ramón Agosti, formó parte, entre 1976 y 1978, de la primera junta militar que gobernó de facto a la Nación Argentina después de la destitución de la presidenta María Estela Martínez de Perón. A su cargo estuvo el Centro Clandestino de Detención “La ESMA” y el Grupo de Tareas 3.2.2. que operaba en ese mismo lugar.

⁴⁹⁶ Capitán de Fragata, Raúl Sánchez Ruiz durante la dictadura fungió como médico en “La ESMA”. En ese Centro Clandestino de Detención asistió partos de mujeres detenidas-desaparecidas.

⁴⁹⁷ Etcétera... 65.

⁴⁹⁸ Entre 1981 y 1982, el Teniente General Galtieri se desempeñó como presidente de facto de la República Argentina. Durante su presidencia se orquestó la Guerra de las Malvinas.

participantes en el escrache hicieron caer una lluvia de globos de pintura roja sobre la fachada del domicilio del escrachado. (figuras 73 – 75)

En ocasión del escrache a Enrique Peyón⁴⁹⁹ (figuras 76 y 77) , un actor del Colectivo, enmascarado y vestido como un albañil, pegó con cemento de secado rápido un escusado sobre la calle y frente al domicilio del represor. Acto seguido, orinó durante 4 minutos. Posteriormente a esa acción, se abrió el espacio para que otros colectivos también realizaran *performances*. Al finalizar la jornada, “Mientras se arrojaban las bombas de pintura sobre la casa, más de 100 efectivos policiales, entre ellos policías infiltrados como civiles, lanzaron una violenta represión que terminó con decenas de heridos y 16 detenidos [...]”⁵⁰⁰

Para el escrache a Atilio Bianco⁵⁰¹, el Colectivo Etcétera... propone realizar una representación teatral con representantes de todos los grupos que trabajaban en la Mesa de Escrache Popular. Se decidió teatralizar un

⁴⁹⁹ Capitán de Fragata de Infantería, Enrique Peyón, según el periódico *Página 12*, perteneció al Grupo de Tareas 3.2.2. de la ESMA y escribió una carta para justificar sus acciones durante la dictadura cuando se enteró que sería escrachado por H.I.J.O.S. “Ayer, Peyón había mandado a repartir por la zona una carta a los vecinos en donde avisaba que se iba a producir un “escrache” frente a su domicilio y les recomendaba que tengan “tranquilidad de que nuestra comisaría estará presente y con los medios necesarios para protegerlo”. Si bien, otros represores ya habían intentado responder frente al “escrache”, en general lo hacían para desligar su participación del terrorismo de Estado. Peyón, por el contrario, lo reivindicó: “yo en lo personal tuve el privilegio, el alto honor y la gran responsabilidad de defender a la PATRIA de los embates del terrorismo, pero también debo decirle que pertenezco a una elite que tuvo una honrosa y destacadísima actuación en esa GUERRA, la cual, tal vez, fue el factótum de la derrota de las Organizaciones Terroristas que a su vez, dentro de su orgánica de superficie tuvieron muchas Organizaciones que hoy nos persiguen (Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, Organizaciones de Derechos Humanos y otras)”, dice textualmente la nota que se repartió por el barrio.” “Represión Con Heridos Y Presos En El “Escrache” De Hijos a Peyón,” *Página 12* 16 de Julio de 1998.

⁵⁰⁰ Etcétera... 66.

⁵⁰¹ Según el periódico *Página 12*, Norberto Atilio Bianco tuvo participación “[...] en el plan sistemático de robo de bebés nacidos en cautiverio, en particular por asistir partos de detenidas-desaparecidas entre 1977 y 1978 en el hospital que aún funciona en la guarnición militar de Campo de Mayo, que durante la dictadura operó como maternidad clandestina.” “Preso En Territorio Argentino,” *Página 12* 16 de julio de 2011.

juicio a los militares y a la iglesia. Se construyeron dos grandes títeres de aproximadamente 2 metros de altura para personificar a un militar y a un cura (figuras 78 y 79), quienes fueron increpados por un grupo manifestantes que portaban máscaras en forma de reloj como alusión al tiempo y la memoria.

Para el escrache móvil, la Mesa de Escrache Popular ideó la realización de un *tour* por todos los lugares que habían sido marcados. Los mapas del GAC, conformados como si fueran mapas turísticos, proporcionaban información relevante sobre el genocida escrachado y la ubicación de su domicilio. “Se volvía a la casa de los genocidas en bicicleta, autos, patines y camiones, repitiendo acciones artísticas y recordando al barrio que allí vive un genocida.”⁵⁰² El Colectivo Etcétera... decidió marcar con pintura especial indeleble un camino de huellas de zapatos a lo largo de todo el recorrido.

Ambos grupos [el GAC y Etcétera...] colaboraron activamente en la realización de los escraches [...] El escrache da a conocer la identidad del represor, su rostro, su dirección, y sobre todo sus antecedentes represivos, entre los vecinos con los que convive o aquellos con quienes trabaja [...] ⁵⁰³

Tanto los carteles del GAC como los *performances* teatrales de Etcétera... fueron en principio completamente invisibles para el campo artístico como “acciones de arte”, y en cambio proporcionaron identidad y visibilidad social a los escraches y contribuyeron a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad.⁵⁰⁴

⁵⁰² Etcétera..., 68.

⁵⁰³ Ana Longoni, “¿Tucumán Sigue Ardiendo?”, *ibid.* (Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Fundación/Colección Júmex), 36-37.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 37-38.

El escrache, entonces, potencia la producción de justicia al crear múltiples mecanismos de condena social que se van articulando según las necesidades del barrio y las posibilidades de la Mesa, pero en todos los casos, los trabajos de dicha Mesa terminan desembocando en un gran evento *performático* donde se conjugan distintas estrategias escénicas y visuales del campo del arte para ayudar en la configuración y conformación de los efectos políticos de la condena. “Había como un despliegue de distintas ramas artísticas, lo convertía [al escrache] en algo novedoso como manifestación.”⁵⁰⁵ Una suerte de catarsis que no tiene pretensión de ser confundida con una obra de arte, pero que no por ello renuncia a la idea de utilizar dichas estrategias artísticas de manera táctica para los objetivos establecidos desde la Mesa.

[...] el escrache produce su propio contexto. No se inserta en un mundo “ya hecho” sin producir en él consecuencias. Al contrario, inaugura formas posibles, alternativas, de habitar este mundo. Agrega un sentido antes inexistente. Produce formas materiales de intervención política. Potencia y dialoga con otras manifestaciones del nuevo protagonismo social. Es una manifestación radicalmente singular a la vez que un síntoma de la atmósfera en que se desarrollan experiencias de nueva radicalidad.⁵⁰⁶

4.7. Poética de la existencia

En el discurso de H.I.J.O.S. se hace presente un problema que de alguna manera define la lógica de los escraches. La generación de hijos que se politizó durante los años noventa, no encuentra en las prácticas militantes

⁵⁰⁵ Malena D'Alessio en Morello y Pablos, "J.", t. 13':54"

⁵⁰⁶ Situaciones, "12 Hipótesis/Preguntas Sobre Los Escraches (Segunda Vuelta)," 73.

tradicionales los mecanismos o estrategias necesarias para llevar acabo su *parrhesía escandalosa*. La búsqueda por el decir franco como escándalo de la verdad requiere para ellos más que una actitud revolucionaria. No bastan las prácticas y las normas instituidas que ofrecen la tradición partidista o sindical, tampoco se pretende la clandestinidad o asumir la militancia como una forma de vida teleológica, en la cual la revolución sea el fin último y supremo al que se ofrenda la vida misma si es necesario. Para vidas entregadas a la revolución, suficiente los 30 mil desaparecidos.

El escenario político ha cambiado, se han perdido los fines y objetivos que guiaban la lucha revolucionaria, se ha perdido el proyecto socialista. Para esta generación, la caída del muro de Berlín es la confirmación y conclusión del drama: el fascismo y las oligarquías han apostado por ocultarse tras la democracia, se han trasmutado. El estado democrático, con sus partidos y sus sindicatos, se funda en el perpetuo Estado de excepción, en la perpetua negociación de la excepción de ley para estos y para aquellos. La ley sólo se destina para los incautos y los opositores al sistema, a quienes se suele aplicar a rajatabla. Para todos los demás, siempre es posible encontrar la forma de ser exento, exento de cumplir con el pacto social, exento de pagar impuestos o exento de pagar, por ejemplo, pena por crímenes de lesa humanidad cometidos antaño.

Para esta generación no basta la denuncia y la protesta, no basta colmar las calles, no basta interpelar al Estado, no se aspira a la toma del poder. Por eso mismo, esta generación encuentra en el escrache el modo de acción directa que no concluye con un bombazo, con la muerte de los opositores, con la muerte incluso del militante revolucionario; por el contrario, el escrache como acción directa logra hacer del acto estético y artístico, de la acción cínica, un gran escándalo de la verdad. Para esta nueva generación de militantes, el mundo del arte y sus recursos serán una pieza fundamental en el desarrollo de sus actividades, en la reconfiguración de sus prácticas. Sin pretensión alguna por la producción de una obra de arte, esta nueva generación militante recurrirá a las técnicas y las tácticas propias del campo

artístico para producir y propiciar los escraches como *parrhesía*, como escándalo de la verdad.

Por tanto, no se afirma que el escrache sea una estrategia de la cual sus manifestaciones puedan ser reconocidas como objetos u obra del campo del arte. Muy lejos de intentar concluir con esa idea. Es claro que hoy el escrache se inscribe como una actividad y recurso político de gran éxito, al menos en el campo político argentino. Empero, su efectividad y sobre todo su emergencia como una táctica distinta para la militancia, está asociada a su condición performática, a su preocupación por la interpelación estética escandalosa, a los múltiples recursos del arte que se ponen en juego de distintas maneras cada vez. Es decir, en el escrache lo estético y lo artístico se subsumen con toda intencionalidad al fin político y ético: a la *parrhesía*.

Entonces, lo que el escrache potencia no es la creación de obras de arte, sino hacer de la propia existencia una forma bella. Persigue la *poiesis* de la existencia. Persigue la creación de alternativa éticas y políticas que modifiquen las condiciones y las posibilidades de que los individuos del barrio conformen su propia subjetividad. Persigue la crítica como posibilidad estética de cambio y transformación subjetiva.

En una entrevista realizada por Hubert Dreyfus y Paul Rabinow a Foucault, éste comenta:

La ética griega está centrada en el problema de la elección personal, de una estética de la existencia. La idea del *bíos* como un material para una obra de arte es algo que me fascina. También la idea de que la ética puede ser una estructura muy vigorosa de la existencia, sin ninguna relación con lo jurídico *per se*, con un sistema autoritario, con una estructura disciplinaria. Todo esto es muy interesante.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: Más Allá Del Estructuralismo Y La Hermenéutica*, traducido por Rogelio C. Paredes, 1era. ed. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001), 268.

Y continúa diciendo:

Lo que me sorprende es que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que sólo se relaciona con los objetos y no con los individuos o con la vida. Ese arte es algo especializado, o que es producido por expertos que son artistas. Pero ¿podría alguien convertir su vida en una obra de arte? ¿Por qué puede la lámpara de una casa ser un objeto artístico, pero no nuestra propia vida?⁵⁰⁸

Por medio de estos cuestionamiento realizados por Foucault es posible pensar al escrache como una ejemplificación de una forma de rearticulación crítica de la subjetividad para intentar producir, en los límites de un régimen de verdad específico, los modos en que los sujetos del barrio pueden reinventarse ética y políticamente para resistir al silencio, al olvido y a la impunidad como norma de existencia.

En esta práctica concreta que el campo político ha dado en llamar escrache, se abre la posibilidad para la *poiesis* de formas de vida diferentes. Arte y política logran conjugarse en el escrache, para reunir potencia creativa y vida cotidiana, por medio de moldear de forma bella la propia existencia, donde bello significa aquí: con arreglo a una ética que haya surgido de la crítica política de la propia existencia y, siempre y cuando, dicha ética ofrezca las condiciones de reconfiguración de la subjetivación individual.

Las palabras *arte* y *política* ya no eran dos experiencias separadas: eran lugares más vastos que lo que abarca cada concepto, y no había escisión entre una palabra y la otra, y en las prácticas hubo y hay más que esas categorías reducidas que no llegan a abarcar la diversidad, tal vez debido al binomio que plantean.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Ibid., 269.

⁵⁰⁹ GAC, "Espacios De Reconocimiento Y Legitimación," 162.

Como una estética de la existencia, es decir, como técnica o arte de la existencia, como *parrhesía*, el escrache se hace presente como accionar *poiético* de la resubjetivación, como *poética de la existencia*. Si bien, la forma bella con arreglo a una ética y política crítica es importante, lo que parece más interesante no es el resultado de la condena social hacia la que aspira H.I.J.O.S., sino la propia posibilidad de autotransformación, del *gobierno de sí*, que el escrache abre para que los sujetos del barrio libremente se reinventen.

Si bien sutiles y quizás pequeños, estos son los cambios en los códigos de valores, en los patrones de significados, que van produciendo un cambio en la forma de ejercer la ciudadanía, y así un cambio cultural. De esta manera, el escrache, una táctica callejera de intervención política, deviene una estrategia cultural, puesto que el verdadero impacto político comenzará como cambio cultural producido por la comunidad a partir de sus prácticas cotidianas.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Benegas Loyo, 98.

4.8. Imágenes



Pared marcada con pintura y sténcil.



Escrache a los grupos económicos vinculados a la dictadura.

Figuras 54 y 55



H.I.J.O.S. siempre buscó que el escrache se viviera festivamente.



Escrache a Magnacco a las puertas del Sanatorio Mitre.

Figuras 56 y 57



La Comisión de Hermanos H.I.J.O.S. realizó pintas para visualizar la problemática de los chicos secuestrados.



Activistas de H.I.J.O.S. invitando al barrio a que se una a los trabajos de la Mesa de Escrache Popular.

Figuras 58 y 59



Escrache acompañado por batucada y danza.

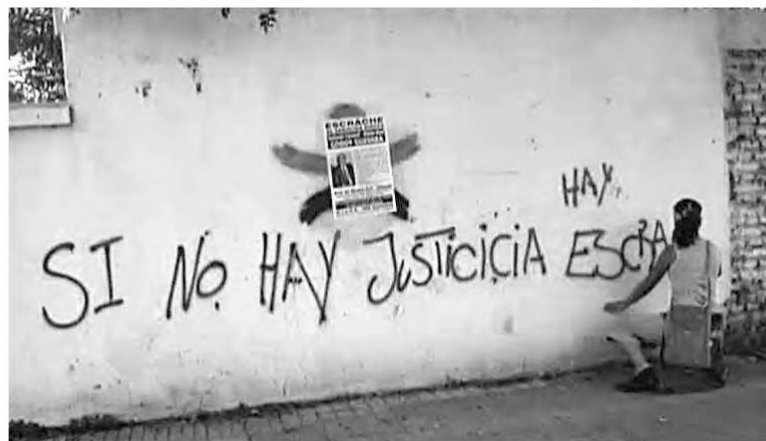


Recursos visuales aportados por el GAC para los escraches de H.I.J.O.S.

Figuras 60 y 61



Pinta en la pared para alertar a los vecinos sobre un torturador en el barrio.



Intervención de las paredes del barrio.

Figuras 62 y 63



Performance del grupo Etcétera... durante el escrache a Massera.



Fachada del domicilio del escrachado manchada con pintura roja.

Figuras 64 y 65



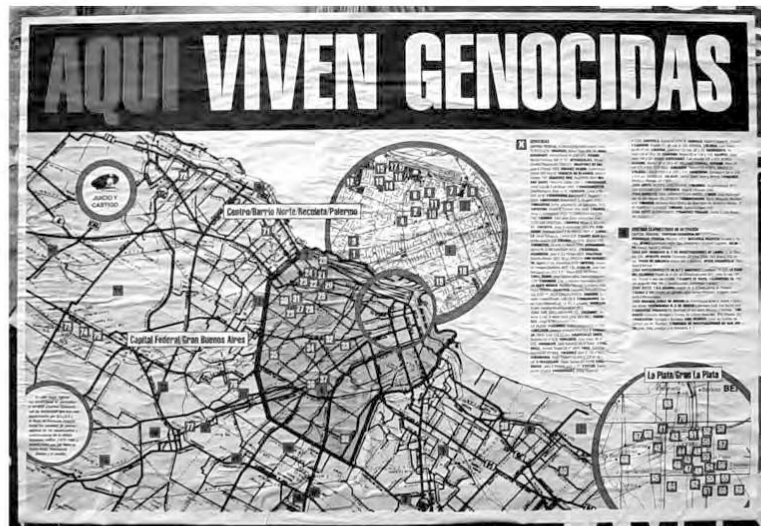
Señalética del GAC utilizada en todos los escraches.

Figuras 66, 67 y 68



Señalética del GAC utilizada en todos los escraches.

Figuras 69 y 70



Mapa realizado por el GAC y colocado en el espacio urbano.



Performas del grupo Etcétera... durante el escrache a Galtieri.

Figuras 71 y 72



Performas del grupo Etcétera... durante el escrache a Galtieri.

Figuras 73 y 74



Performas del grupo Etcétera... durante el escrache a Enrique Peyón.

Figuras 75 y 76



Títeres gigantes utilizados en el escrache a Atilio Bianco

Figuras 77 y 78

5. Conclusiones

Con el recorrido histórico y filosófico propuesto en este trabajo, se ha permitido analizar tres acontecimientos estéticos —*Tucumán Arde*, el *Siluetazo* y los *Escraches*— vinculados a contextos políticos muy particulares: la tensión social en los últimos años del *Onganiato*; la lucha por la visualización de los 30 mil detenidos-desaparecidos puesta en práctica por las Madres de Plaza de Mayo durante la última dictadura; y la emergencia de una forma de juicio popular que dispuso Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) para resistir a la impunidad. En los tres casos existe la presencia de individuos que pertenecen al campo del arte —la Vanguardia argentina; los tres artistas que proyectan el Siluetazo (Guillermo Kexel, Julio Flores y Rodolfo Aguerreberry); y el Grupo de Arte Callejero y el grupo Etcétera..., quienes fueron miembros permanentes de la Mesa de Escrache—, pero que apostaron por utilizar sus saberes y quehaceres artísticos —capitales simbólicos— a fin de potenciar la eficacia del campo político al introducir en él fuerzas estéticas.

Con la categoría de fuerzas estéticas no se pretende otra cosa que reconocer el proceso de reconversión que pueden sufrir los capitales simbólicos específicos propios del campo productivo artístico cuando son pensados y actuados poéticamente en otro campo y para otros fines. Si todos los capitales simbólicos adquiridos en la interacción con los distintos campos sociales y que configuraran el *habitus* individual propio de cada subjetividad pueden ser puestos en juego de maneras diversas y creativas cuando el sujeto tiene la necesidad y la intención de interactuar con las reglas de otros campos de acción; entonces, con mayor razón los capitales específicos que son adquiridos en el campo del arte pueden producir reconfiguraciones sobre el campo político, toda vez que dichos campos comparten una amplia historia tanto en Argentina como en otras latitudes.

El hecho de que al resultado de dichas reconversiones poéticas se les nombre como fuerzas estéticas supone reconocer que ciertos capitales simbólicos del campo del arte pueden ejercer presión y dislocación sobre las reglas y normas que determinan los límites históricos y hegemónicos del campo político.

En ese sentido, lo que se ha intentado mostrar a partir de estos ejemplos históricos del campo cultural argentino es cómo la acción política pudo ser actualizada y potenciada por medio de capitales simbólicos específicos del campo del arte que, al usarse en el campo político funcionaron como *fuerzas estéticas*. A esa actualización creativa de las prácticas del campo político por vía de uso táctico del saber del arte las denomino *poéticas resistentes*. Su condición poética no implica que las fuerzas estéticas se vehiculen necesariamente por vía el lenguaje como medio, sino que son el resultado de procesos creativos y experimentales — *poiésis*— de integración de los saberes del arte en otro campo. Integración que para nada pude obviar la tensión irresoluble y aporética que ha implicado históricamente el intento de reunir arte y política en un mismo ámbito de significación.

Como se ha podido observar, dicha tensión no crea un tercer campo ni se mantiene ubicada de manera no problemática en el intersticio entre ambos —lo artístico y lo político. En los tres casos, sus realizadores persiguen apuntalar el campo político por medio de las fuerzas estéticas que posibilitan las prácticas artísticas; en los tres casos es claro que lo que se pretende es trascender el campo del arte y sus dispositivos de consagración, al tiempo que se ofrecen opciones estéticas inéditas que ayuden a fortalecer y a actualizar las estrategias de lucha militante, brindando nuevas tácticas a las resistencias al poder.

Lo que me ha interesado apuntar sobre estos tres fenómenos investigados es que en ellos existe una clara apuesta de intervenir críticamente en el campo político por medio de la apelación sensible y estética; y en los tres existe una clara preocupación por pensar y actuar

sobre lo social para ayudar a reconstruir un tejido social dañado por diferentes y coyunturales políticas de Estado.

Como ha podido verse, este trabajo está lejos de ser una historia del arte argentino de ese periodo, sobre todo porque aquí la preocupación no se enfoca en el recuento de las múltiples formas simbólicas que han emergido en el campo del arte en ese país. Sería más adecuado ubicar esta investigación como un análisis puntual de tres poéticas resistentes que tuvieron un importante impacto en el campo político. En ese sentido, la presente investigación está más cerca de ser una historia política, que una historia del arte; una historia o revisión arqueológica y genealógica de cómo las estrategias políticas fueron actualizadas en el contexto argentino de la segunda mitad del siglo XX por medio de tácticas artísticas y estéticas específicas. Una historia de tres procesos de resignificación suscitados en el encuentro entre el campo artístico y político en la Argentina contemporánea. Interesante advertir que estos tres casos de análisis son el resultado de la relación entre grupos artísticos y grupos políticos; y sus objetivos y logros no se ubican plenamente, por distintas razones, en alguno de estos campos específicos.

Cuando se observa el proceder de la Vanguardia argentina queda evidenciado que para estos artistas, quiénes aspiraban a la realización de un arte revolucionario capaz de movilizar las conciencias para la transformación de la superestructura, la realidad social que se vivía en el país austral a finales de la década de los sesenta volvía absurdo pensar la práctica artística a partir de los paradigmas de *obra* y de *genio* heredados de la tradición romántica decimonónica. Ellos que se habían interesado durante varios años por los procesos de experimentación artística y que buscaron, por medio del aparato institucional del campo artístico, reconocimiento y distinción como artistas de vanguardia, se toparon en 1968 con la extraña necesidad de abandonar por completo las instituciones del campo del arte e intentar producir discursos políticos con las herramientas técnicas, estéticas y conceptuales con las que contaban. El intento de darle una función

revolucionaria al arte los obligó a cuestionar el modelo hegemónico de producción: *arte por el arte*; y a intentar hacer de la obra un arma de guerra ideológica. Los obligó a atribuir una función social a los artefactos producidos en el campo artístico. El diagnóstico que realizaron sobre el uso que le dan las élites políticas y culturales al arte, en tanto dispositivo que ayuda a reafirmar la diferencia social como condición ontológica o esencial, los hizo cuestionar la idea de *genio* como artista solitario y extraordinario para apostar por la producción colectiva y colectivizante. Asimismo, también los hizo cuestionar la idea de *obra* como emanación y materialización de una potencia creadora misteriosa, para exigir una función comunicativa y revolucionaria a todo acontecer estético. Por último, pero no menos importante, esta búsqueda revolucionaria también los puso en la disyuntiva de pensar cómo ampliar los públicos y los diálogos hacia sectores marginados del capital cultural hegemónico, lo que los condicionó a poner distancia con los museos, galerías, premios y demás mecanismos de consagración artística, e intentar desplazar la producción y los mensajes hacia el campo político. Es así que idean *Tucumán Arde* como un dispositivo comunicativo y contrainformacional de carácter colectivo, en el cual lo artístico queda supeditado a lo político; y también es en este contexto que se vinculan con la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA).

Este ejemplo hace explícito un dilema interesante. El grupo de Vanguardia, aun cuando tuvo mucha certeza al criticar las instituciones del campo artístico y se afanó en darle una función social al arte, sus integrantes nunca pudieron cuestionar con claridad su propia identidad como artistas — su *habitus*— para desplazarla y abrirse paso en el campo político de otro modo; es decir, no pudieron abandonar la idea de presuponerse vanguardia del proceso de transformación social. La solución presentada fue categórica: todo o nada. La salida fue renunciar a las instituciones del mundo del arte e incluso distanciarse por algún tiempo de la misma producción artística. Si bien, varios intentaron usar sus conocimientos y habilidades artísticas en

proyectos estéticos comunicativos, lo cierto es que la idea tradicional de arte todavía les pesaba mucho y les costó reinventarse. El proyecto cumbre del *Itinerario 68* que ofrecía información crítica y cuestionaba las bases del programa económico desplegado en aquella provincia tucumana, cuando fue presentado ante el público, resultó en un dispositivo que reproducía la lógica de la exposición en galería. Si bien, sus realizadores buscaron un espacio alternativo a los tradicionales que albergan las instituciones del campo del arte, al tiempo que incluso experimentaron con los procesos museográficos, lo cierto es que la lógica de la exhibición artística se impuso. Para ellos fue muy difícil salir del régimen del saber decimonónico artístico. Salir de la práctica de la exhibición y de la expectativa de relacionarse con un público. Si bien, como buenos acólitos de la experimentación, los artistas pertenecientes a la Vanguardia pusieron en juego una multiplicidad de medios y de desplazamientos de las estrategias museográficas, eso no exime que seguían pensando desde las reglas del campo del arte y que su vínculo con la CGTA era meramente tangencial; es decir, realizaron propuestas experimentales que seguían siendo valoradas como artísticas, pues respondían a los esquemas de apreciación del campo del arte en aquel contexto, incluso cuando intentaron desplazarse al campo político. Al exhibir *Tucumán Arde* en las oficinas de la central obrera lograron transmutar *heterotópicamente* dicho espacio en una galería alternativa. Sin embargo, la eficacia de interpelación y comunicación con sectores sociales alejados del campo del arte fue casi nula y, por tanto, su decir franco y crítico poca eficacia política causó en su momento.

En ese sentido, para la Vanguardia que aspiraba a que *Tucumán Arde* produjera un cisma en el ámbito social, el hecho de todo ese trabajo realizado a lo largo de varios meses terminara en dos exposiciones, en las cuales los públicos poco se habían diversificado a los del mundo del arte y que una de ellas fuera clausurada a las pocas horas de su inauguración, produjo un desgarró a su pretensiones de usar el arte como algarada revolucionaria. Quedaba claro que la lógica de la exhibición, donde un artista

de vanguardia le habla a un público para concientizarlo no lograba la eficacia que hubieran esperado. El pacto comunicativo que se manifestaba en la pieza cumbre del *Itinerario 68* suponía un tipo receptor capaz de reconocer y valorar la intención política que se desplegaba desde el campo del arte. Quedaba claro que el proyecto contrainformativo de la Vanguardia artístico política no era suficiente para inducir la revolución; ni siquiera para prepararla. Ante la imposibilidad de trascender dicha lógica, la Vanguardia argentina prefirió abandonar el campo del arte e intentar otras formas de militancia política. La crítica a las instituciones del arte y a sus reglas los llevó al lugar extremo de la negación misma del arte. Para este grupo que pretendía unir arte y vida cotidiana se abría una disyuntiva: hacer arte o hacer política.

Por otra parte, el caso del Siluetazo muestra otras complejidades que también son interesantes de apuntar. Este acontecimiento, planeado por tres artistas, hubiera sido prácticamente imposible llevarlo a cabo sin la apropiación que hizo del mismo la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Si bien, las Madres no idearon la silueteada, al haberla acogido la hicieron posible, pues justamente lograron que su potencia estética y conceptual se pusiera al servicio de una intencionalidad que trascendía el campo del arte y que además buscaba trascender las prácticas estratégicas de denuncia militante.

El hecho de que para los artistas involucrados el Siluetazo fuera difícil de enmarcar en la historia del arte y que, por el contrario, fuera más claro que este acontecimiento pertenecía a la historia de la política, al tiempo que reconocían que su potencia política tuvo mucho que ver con las fuerzas estéticas emanadas en su acontecer, hace ver su condición *heterotópica*: potenciar el aparecer de un espacio-tiempo en el que la conjunción entre arte y vida cotidiana fuera posible. En el Siluetazo no estamos ante una *obra* de arte, sino ante un proyecto estético que potenció la resistencia de una comunidad en lucha, posibilitando la diversificación y multiplicación de las tácticas militantes. Es decir, el Siluetazo y la silueteada ayudaron a Madres a

desplazar las formas establecidas en las que las Marchas de la Resistencia se venían dando; y a partir de ese momento otros proyectos estéticos serán acogidos por la Asociación para seguir produciendo *heterotopías*: lugares en que los 30 mil desaparecidos hacían su aparición para exigir por su vida y para condenar la muerte y el olvido al que se les relegó.

La silueteada generó la posibilidad de que durante esa jornada de lucha, la Plaza se transformara en un lugar de solidaridad y de resistencia, lugar de la reconstrucción del tejido social. En ese proceso de producción en serie que hizo aparecer a los desaparecidos, la autoría individual quedó completamente desdibujada. La idea original concebida para el Salón Esso devino en un sistema expresivo que posibilitó que los convocados, la mayoría sin experiencia en el campo artístico y muchos incluso sin antecedentes en el campo político, pudieran manifestar su repudio al terrorismo de Estado, al tiempo que socializaban y, de alguna manera también sublimaban, su patética experiencia de angustia y pérdida.

Como puede verse en este caso, una vez echada a andar la silueteada, los que menos importaban en este acontecimiento fueron los tres artistas que idearon el proyecto, tampoco importaban las siluetas pensadas como símbolos artísticos, lo que realmente importaban fueron los desaparecidos y la incansable lucha de sus familiares para exigir su aparición con vida y juicio a los culpables; lucha que encontró en las siluetas y en el Siluetazo una fuerza estética de resistencia sin parangón.

En ese contexto de transición a la democracia, el Siluetazo debería leerse por lo que ofreció en tanto potencia estética de visualización a la Asociación Madres de Plaza de Mayo y a los familiares de los 30 mil detenidos desaparecidos, para interpelar al Estado y a sus representantes en turno. Asimismo, con el Siluetazo se inaugura una problematización sobre la utilización de recursos estéticos en las prácticas militantes de las Madres, y así lograr mayor eficacia política en los procesos de resistencia al olvido y la muerte.

Por último, los acontecimientos realizados por la agrupación H.I.J.O.S. denominados escraches hacen evidente otra práctica de resistencia que utiliza también recursos del mundo del arte y que, al igual que el Siluetazo, tampoco pretende que dichos recursos, materializaciones y las escenificaciones que de ellos devienen se constituyan en el objetivo de práctica artística. Por el contrario, el escrache también funciona como un dispositivo político de interpelación, pero no para interpelar al Estado como se pretendía en *Tucumán Arde* y en el Siluetazo. Para el contexto de finales de los años noventa y principios del nuevo milenio, la agrupación H.I.J.O.S. tenía muy claro que el Estado democrático surgido después de la última dictadura se encontraba paralizado, ya sea por acción u omisión, para ofrecer justicia. En ese sentido, el eslogan de la agrupación es más que elocuente: “Si no hay justicia, hay escrache.” En una República constitucional, la justicia sólo puede impartirla el Estado, y si éste no cumple y vela por las garantías para su ejecución, entonces el escrache se hace presente en el barrio para interpelar a sus habitantes. Para obligarlos a tomar partido; a asumir una postura en torno a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el *Proceso de Reorganización Nacional*. Crímenes que, bajo el pretexto de la reconciliación y la unidad, intentaron ser silenciados y olvidados al igual que los miles de desaparecidos. Si bien, el escrache tiene por principio la visualización y exige la toma de postura al vecino que cohabita con el genocida, no es para nada un acontecimiento contrainformativo, por medio del cual se busque concientizar sobre una política fallida o sobre los mecanismos ideológicos de ocultamiento. Al escrache no se va a contemplarlo cual *performance* en una galería, museo o centro cultural. Al escrache se llega a participar o, por el contrario, el escrache llega a uno, al espacio donde se habita; ante ese arribo que realiza la Mesa de Escrache Popular a una zona geográfica, los vecinos se ven constreñidos a tomar postura con referencia a un sujeto imputado y a la impunidad con la que goza. Pueden apoyar o no la denuncia, pero no

pueden quedar indiferentes. Con los escraches se transfigura la cotidianidad de los barrios donde viven los genocidas.

El escrache, entonces, busca transformar las tramas sociales donde se encuentre la guarida del impune. En ese sentido también acontece como una *heterotopía*, pues la localidad muda a una suerte de prisión en la que el sentenciado por la Mesa vive el castigo de visualización y exclusión social. El escrache busca dislocar la impunidad otorgada por el Estado e imponer una marca indeleble en la existencia social del barrio, para que los responsables del terrorismo de Estado sean visualizados y rechazados. Esta suerte de excomunión es sólo posible cuando la crítica que lleva acabo el escrache no se dirige contra el genocida, sino que acontece como un acto *parrhesiático* dirigido a los habitantes del barrio.

Para lograr una justicia alternativa, el escrache funcionó como una forma de juicio popular, en el cual el barrio reconocía la filiación y el derecho moral de H.I.J.O.S. para señalar y sentenciar a los verdugos de sus padres y, por tanto, ese mismo barrio asumía la obligación de expulsar a los condenados del pacto social; es decir, una vez que el genocida quedaba marcado por la fuerza *parrhesiática* ejercida en el escrache y legitimada por la filiación sanguinia con las víctimas del terrorismo de Estado, entonces los individuos del barrio se enfrentaban a la exigencia de tomar partido: o ser copartícipes de dicho terrorismo o rechazarlo. En ese sentido, como acto *heterotópico* el escrache también reinventa al barrio produciendo una comunidad dispuesta a excomulgar al imputado, a negarle derecho de pertenencia y de existencia en el barrio. En el escrache de quienes se espera y exige un cambio de conducta es de los vecinos, nunca del condenado o del Estado.

Estos tres acontecimientos muestran una trayectoria en la relación entre arte y política que inicia en *Tucumán Arde* como evento que todavía se encuentra y conserva características más arraigadas en el campo del arte; y dicha trayectoria se va desplazando paulatinamente hacia el campo político. El escrache, que si bien utiliza múltiples recursos artísticos y estéticos, es un

acontecer que centra sus objetivos en la transformación ética, en el *cuidado que de sí* que puedan realizar los habitantes del barrio y, por tanto, se ubica, cuando se le compara con el proyecto de la Vanguardia de los años sesenta, mucho más cerca del campo político. Asimismo, el Siluetazo funciona en este recorrido como un suerte de bisagra entre estos dos acontecimientos y entre ambos campos productivos, toda vez que su eficacia política se constituye a partir de sus efectos estéticos, mismos que irrumpen gracias a los recursos simbólicos y prácticos del campo del arte. En este caso particular, tanto Madres de Plaza de Mayo como los tres artistas que idearon la propuesta son actores fundamentales para lograr la emergencia de la silueteada como fuerza estética.

En comparación con el Siluetazo, *Tucumán Arde* surge como un proyecto artístico con pretensiones políticas y la presencia de la CGTA es, en gran medida, circunstancial y poco significativa. Si bien, dicha gremial prestó apoyo logístico para la realización del proyecto, su participación no es tan contundente ni importante. El levantamiento documental de la situación tucumana terminó siendo exhibido en la sede rosarina y bonaerense de esa central obrera, pero en términos concretos, dicha exposición experimental surge y acontece más cercana a las reglas del campo artístico. Sus operadores principales son el grupo de Vanguardia y sus resultados se mantienen más del lado del arte que de la política. En los escraches sucede la relación inversa. Los aportes del GAC, del grupo Etcétera... y demás participantes del ámbito cultural y artístico se encuentran siempre supeditados a las necesidades políticas de visualización que requería H.I.J.O.S. y la Mesa de Escrache. Es interesante apuntar que esos grupos artísticos que ofrecieron coordenadas estéticas para desplazar las formas convencionales de la militancia, fueron desde el principio miembros permanentes, junto con H.I.J.O.S., de dicha Mesa. En los escraches el verdadero actor o agente posibilitador es la Mesa de Escrache Popular y sus efectos se encuentran entonces mucho más arraigados al campo político.

En el Siluetazo, las Madres tienen un peso fundamental como actores que posibilitaron la silueteada, pero igualmente Kexel, Flores y Aguerreberry son recordados y reconocidos como los autores intelectuales de la idea artística. De los tres casos, éste es el más difícil para ubicar y caracterizar como perteneciente a alguno de los dos campos productivos de forma prioritaria. En éste la tensión entre ambos campos es más evidente y menos resoluble; pero a la vez, de los tres casos expuestos en esta investigación, el Siluetazo hace ver con mayor énfasis y de manera más clara como las fuerzas estéticas pueden producir *heterotopías*.

La trayectoria histórica revisada a lo largo de la investigación, misma que se desplaza de un acontecimiento más ubicado en el campo del arte a otro más cercano al campo político, muestra que los participantes concretos no dejan de problematizar en todo momento la tensión que surge en el intersticio entre ambos ámbitos de producción —el campo político y el artístico. En cada acontecimiento las tensiones se decantan, poco más poco menos, hacia alguno de los campos referidos. Como sea, en los tres hay una clara problematización de que el campo del arte puede servir a los procesos de legitimación cultural que utilizan las élites políticas y económicas para ejercer el poder y, en ese sentido, se observa una necesidad de desplazar la producción del campo artístico hacia el político. Los resultados, como se ha podido observar, son disímiles pero surgen de una problemática común: incrementar la eficacia política por vía de la potencia estética, evitando la transfiguración de dicha potencia en mercancía artística.

Lo que se pone en juego en los tres acontecimientos indagados es la necesidad de evitar que los recursos del campo artístico utilizados para actualizar las estrategias de resistencia política no devengan mercancía cultural. Para los protagonistas de *Tucumán Arde*, del Siluetazo y de los escraches, fue imperativo lograr que sus materializaciones no quedaran reducidas a mercancías artísticas y subsumidas por el mercado del arte. Para estos actores, lo verdaderamente importante de sus propuestas estéticas se encontraba en los efectos éticos y políticos que pudieran

producir por vía de los recursos artísticos y, por tanto, gran parte de las reflexiones sobre su quehacer derivan de la problematización de la desmaterialización de la obra. En los tres proyectos, lo último que importa es la *obra*; por el contrario, lo verdaderamente importante son sus consecuencias críticas, *heterotópicas* y *parrhesiáticas*; es decir, las fuerzas estéticas.

Las categorías de análisis utilizadas en este trabajo —*crítica*, *heterotopía* y *parrhesía*— fueron explicadas y relacionadas cada una a uno de los acontecimientos investigados; sin embargo, queda claro que dichas categorías ofrecen posibilidades analíticas a cualquiera de los tres proyectos trabajados. Es decir, cuando se piensa en fenómenos estéticos que utilizan recursos artísticos y sustentan su acontecer en las consecuencias éticas y políticas que buscan producir, dichos proyectos ejercen la crítica a la gobernabilidad; asimismo, producen efectos *heterotópicos* sobre el tiempo y el espacio para que su ejercicio resistente sea posible —crean el lugar y la temporalidad propicios para la crítica—; y al materializar un tiempo y un espacio para el ejercicio crítico, también buscan promover el *cuidado de sí* en la comunidad que los acoge.

Este tipo de proyectos en los que la *obra* y el *genio* son desvirtuados como conceptos explicativos; en los que no se buscan públicos, sino participantes; en los que se busca socializar las condiciones expresivas y despreocupan los efectos de consagración y distinción social; estos proyectos en los que lo que importa no es el arte y sus reglas contemplativas ni de consagración, sino la posibilidad de problematizar la existencia, de ofrecer formas de vida diferentes, formas de vida estéticas; esos proyectos y sus efectos son difíciles de caracterizar como artísticos, pues muchas de la categorías y reglas del arte surgidas en el siglo XIX y que sustentan el valor del *arte por el arte* siguen vigentes en la *doxa* y el sentido común —discurso hegemónico— aún después de más de un siglo de problematizaciones. Esos proyectos que tienen claras intenciones políticas y que buscan potenciar la crítica, utilizando la estética como fuerza resistente, pueden ser referidos

como artísticos a condición de que el *saber* del arte decimonónico y sus dispositivos sean también problematizados. De lo contrario, dichos proyectos se vuelven aporéticos, pues buscan transformar la existencia, al tiempo que reafirman categorías y prácticas en las que se fundamentan la distinción y exclusión social. Saberes y prácticas que, como diría Benjamin, permiten la emergencia del fascismo.

“Fiat ars, pereat mundus”⁵¹¹, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante del *“l’art pour l’art”*. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado tal grado, que le permite vivir su propia aniquilación como goce estético de primer orden. *De eso se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. Las fuerzas constructivas de la humanidad le responden con la politización del arte.*⁵¹²

En el mismo sentido que la Escuela de Frankfurt diagnosticaba que el fascismo era la culminación impostergable del capitalismo, Benjamin afirmaba que el placer contemplativo conferido a la estética de la devastación y de la guerra sólo podía ser entendido como momento culminante de la doctrina del *arte por el arte*. Siguiendo a este autor, quien solicitaba en todo momento evitar la estrategia fascista de sublimación estética de la muerte y la destrucción como acción política, podría decirse que la fuerza transformadora del arte se logrará únicamente a condición de asumir que una función social en ese campo productivo sólo es posible trascendiendo los límites del campo mismo; es decir, cuando se comprenda que pensar una

⁵¹¹ *“Que el arte sea creado, aunque el mundo perezca”*

⁵¹² Benjamin, *La Obra De Arte En La Época De Su Reproducibilidad Técnica*, 99.

función social para el arte es siempre una problematización desde el campo político que afecta al campo del arte; una politización del arte.

Esa función social tiene que ver, desde la perspectiva defendida en este trabajo, con la posibilidad de que los actores, más que perseguir la originalidad y el aura como distintivos de genialidad, persigan la democratización de la producción creativa y de la experiencia estética para utilizar éstas —técnicas artísticas y formación sensible— como herramientas en el *cuidado de sí*, en la apuesta de hacer de la propia vida una manifestación artística. Lo importante, justamente para evitar la aporía, es no reproducir, por medio del arte, los mecanismos de consagración y distinción social que están a la base de la cultura burguesa decimonónicas y que aseguran la diferencia esencial como principio de organización social —darwinismo social. Si el campo del arte y la *doxa* siguen reproduciendo al idea de que las manifestaciones artísticas son producto de *genio*, entonces es imposible aspirar a la democratización de las fuerzas creativas, pues sólo aquellos que nacieran con el “don del arte” serían capaces de conducir y gobernar su propia vida; por tanto, sólo ellos podrían gobernar a otros, dirigiéndolos cual vanguardia.

Pensar políticamente la función del arte implica, entonces, ponerlo en duda problematizando su sentido común heredado de la tradición burguesa decimonónica, para usar las fuerzas estéticas como posibilidades transformadoras de la existencia cotidiana; es decir, usar la fuerza estética para darle forma bella a la vida individual y colectiva. Problematizar cómo usar dichas fuerzas y poéticas estéticas en el campo político, implica pensar más allá del arte de forma crítica y *heterotópica*.

A lo largo de la investigación se ha propuesto que la categoría de lo artístico debe ser entendida como un dispositivo, por medio del cual se ha regulado lo que puede ser comprendido y experimentado como estético. La historia particular de este dispositivo que aquí se presenta muestra cómo en el propio campo del arte argentino se ha problematizado sobre los alcances y límites explicativos que esta categoría ofrece cuando se la vincula a

procesos políticos. En los tres ejemplos puede verse, al intentarse un vínculo entre arte y política, cómo el campo político impone una función social activa que no parece ser propia al campo del arte, no por lo menos desde el sentido común y la *doxa* sobre lo artístico heredado por el pensamiento decimonónico. Sin embargo, los tres ejemplos son pertinentes para hacer ver tácticas productoras que, con mayor éxito unas que otras, pretenden la emergencia de fuerzas estéticas capaces de movilizar lo artístico fuera del régimen discursivo hegemónico, al tiempo que el principio activo del campo político se ve enriquecido y potenciado. En ese sentido, si estos ejemplos son pertinentes para pensar lo artístico como dispositivo es porque abren la posibilidad de problematizar la estética como una fuerza transformadora que ha dejado de tener al arte como su campo prioritario de emergencia.

Por último, me parece importante indicar que la genealogía aquí presentada permite reflexionar en torno a la especificidad del campo cultural y político argentino, que en muchos sentidos comparte experiencias históricas similares con el resto de Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, en el que se posibilitó la emergencia de una serie de prácticas artísticas con claras intenciones políticas. Estas prácticas concretas, que aquí se han identificado como *poéticas resistentes*, comparten una circunstancia común: la dictadura y sus efectos sociales, entre ellos la memoria, como horizonte de inteligibilidad.

Si bien, las historias de las distintas dictaduras y gobiernos civiles en América Latina no pueden ser reducidas analógicamente a la historia específica de Argentina, si es posible reconocer que las políticas autoritarias, a veces explícitamente coercitivas otras de gran sutileza y capacidad de renovación, desplegadas en todo el subcontinente después de la revolución cubana han condicionado de muchas maneras los procesos de subjetivación y constitución poblacional, imponiendo un carácter en los modos de hacer política por vía del arte. Los ejemplos escogidos aquí, si bien singulares, no son únicos en Argentina ni en el resto de América Latina. En todo el

subcontinente existen ejemplos del modo en que desde el campo político se lidió con los efectos de las distintas políticas autoritarias, actualizando las estrategias militantes por medio de tácticas estéticas diversas. Esa genealogía es un trabajo pendiente.

6. Bibliografía

- Aguerreberry, Rodolfo, Julio Flores, y Guillermo Kexel. "Las Siluetas." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, 73-81. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- . "Propuesta Presentada a Las Madres De Plaza De Mayo En Septiembre De 1983." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, 63-66. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Ameijeiras, Hernán. "Este Año Se Cumple Una Década De El Siluetazo." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, 189-97. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Amigo, Roberto. "Aparición Con Vida: Las Siluetas De Los Detenidos-Desaparecidos." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, 203-52. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones Sobre El Origen De La Difusión Del Nacionalismo*. Traducido por Eduardo L. Suárez. 1era. ed. México: FCE, 1993.
- Angenot, Marc. *El Discurso Social*. Traducido por Hilda H. García. Metamorfosis. Editado por Carlos Altamirano. 1er. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- Antognazzi, Irma. "La Lucha Armada En La Estrategia Política Del Prt-Erp (1965-1976)." *Razón y Revolución* número 3, no. Dossier: Cien años de lucha socialista (invierno de 1997).
<http://www.revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/455>.
- APDH. "Asamblea Permanente De Derechos Humanos." <http://www.apdh-argentina.org.ar/institucional>.
- Austin, John L. *Cómo Hacer Cosas Con Palabras*. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Paidós Studio. 1ra ed. Barcelona 1991. 1962.
- Balvé, Beatriz S. *¿La Fusión Del Arte Y La Política O Su Ruptura? El Caso De Tucumán Arde: Argentina 1968*. 1era. ed. Vol. N° 84 Cuadernos de CICSO - Serie Estudios Buenos Aires: CICSO, 2014.
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. 1era. ed. Austin: University of Texas Press, 2001.

- Barthes, Roland. "La Muerte Del Autor." Traducido por C. Fernández Medrano. En *El Susurro Del Lenguaje. Más Allá De La Palabra Y La Escritura*, 65-72. Barcelona: Paidós, 1994.
- . *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. 10a ed. México: Siglo XXI Editores, 1994. 1957.
- Baudrillard, Jean. *La Transparencia Del Mal*. Traducido por Joaquín Jorda. 1era. ed. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Benegas Loyo, Diego A. "Trabajar El Barrio: El Escrache Como Intervención Cultural." *Acta Sociológica*, enero-abril 2013, 79-101.
- Benjamin, Walter. *El Autor Como Productor*. Traducido por Bolívar Echevería. 1 era. ed. México: ITACA, 2004. 1966.
- . *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. 1era. ed. México: ITACA, 2003.
- Bonaldi, Pablo. "Si No Hay Justicia Hay Escrache. El Repudio Moral Como Forma De Protesta." *Apuntes de Investigación del CECYP* Núm. 11 (2006).
- Bonavena, Pablo, y Millán Mariano. "El Movimiento Estudiantil Rosarino. Antes Y Durante El Rosariazo De Mayo De 1969." En *VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales* Universidad de Buenos Aires 2007.
- Bourdieu, Pierre. *El Sentido Social Del Gusto. Elementos Para Una Sociología De La Cultura*. Traducido por Alicia Gutiérrez. Biblioteca Clasica De Siglo Veintiuno. 1era ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- . *La Distinción. Criterios Y Bases Sociales Del Gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira. 1era en México ed. México, D.F.: Taurus, 2012.
- . *Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario*. Traducido por Thomas Kauf. 4ta. ed. Barcelona: Anagrama, 2005. 1992.
- . *Razones Prácticas. Sobre La Teoría De La Acción*. Traducido por Thomas Kauf. Editado por Colección Argumentos. 2da ed. Barcelona: Anagrama, 1999. 1994.
- Bowie, Andrew. *Estética Y Subjetividad, La Filosofía Alemana De Kant a Nietzsche Y La Teoría Estética Actual*. Traducido por Eleanor Leonetti. 1era. ed. Madrid: Visor, 1999.

- Bravo, Nazareno. "H.I.J.O.S. En Argentina. La Emergencia De Prácticas Y Discursos En La Lucha Por La Memoria, La Verdad Y La Justicia." *Sociológica* año 27, número 76 (mayo-agosto 2012): 231-48.
- Buntinx, Gustavo. "Desapariciones Forzadas / Resurrecciones Míticas (Fragmentos)." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Los Sentidos / Artes Visuales, 253-84. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Bürger, Peter. *Teoría De La Vanguardia*. Traducido por Tomás Bartoletti. Mitma. 1er. ed. Vol. 11, Buenos Aires: Las Carenta, 2010.
- Butler, Judith. "Actos Performativos Y Constitución Del Género: Un Ensayo Sobre Fenomenología Y Teoría Feminista." *Debate Feminista* 18 (1998): 296-314.
- . *Cuerpos Que Importan: Sobre Los Límites Materiales Y Discursivos Del "Sexo"*. Traducido por Alicia Bixio. 1era. reimp. 2da. ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- . "¿Qué Es La Crítica? Un Esayo Sobre La Virtud De Foucault." Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>.
- Carpani, Ricardo. *Arte Y Militancia*. 1era ed. Buenos Aires: Continente, 2010. 1975.
- . *Arte Y Revolución En América Latina*. 1era. ed. Buenos Aires: Continente, 2011. 1961.
- . "Declaración Del Grupo De Artistas Plásticos Participantes En La Exposición 'Homenaje a Latinoamérica', Redactada Y Leída Como Ponencia Por Ricardo Carpani En 'Encuentro Cultura 68'." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- . *La Política En El Arte*. 1era. ed. Buenos Aires: Continente, 2011. 1962.
- CONADEP. *Nunca Más. Informe De La Comisión Nacional Sobre La Desaparición De Personas*. 8va. ed. Buenos Aires: EUDEBA, 2006. 1984.
- Costa, Eduardo, Raul Escari, y Roberto Jacoby. "Un Arte De Los Medios De Comunicación." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1966.

- Crenzel, Emilio. "El Prólogo Del *Nunca Más* Y La Teoría De Los Dos Demonios. Reflexiones Sobre Una Representación De La Violencia Política En La Argentina." *Contenciosa*, segundo semestre 2013.
- Cueto Rúa, Santiago. "El Surgimiento De La Agrupación Hijos-La Plata: La Discusión Por Quienes Son Las Víctimas Del Terrorismo De Estado." *Sociohistórica* 27 (2010): 137-63.
- Dandan, Alejandro. ""No Producían El Impacto Que Tendrían Los Fusilamientos"." *Página 12*, 30 de abril de 2012.
- de Bonafini, Hebe. "Entrevista a Hebe De Bonafini (Asociación Madres De Plaza De Mayo)." By Graciela Di Marco.
- De Certeau, Michel. *La Invención De Lo Cotidianano 1, Artes De Hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. 1era. ed. México, D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000. 1990.
- Deleuze, Gilles. *El Poder: Curso Sobre Foucault 2*. Traducido por Pablo Ariel Ires. 1ra. ed. Buenos Aires: Catus, 2014.
- . *El Saber: Curso Sobre Foucault*. Traducido por Pablo Ires y Sebastián Puente. 1era ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- . *En Medio De Spinoza*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. 2da. ed. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- . *Foucault*. Traducido por José Vázquez Pérez. 1 era. ed. Barcelona: Paidós, 1987. 1986.
- . *La Subjetivación: Curso Sobre Foucault 3*. Traducido por Pablo Ariel Ires y Sebastián Puente. 1era. ed. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- . *Lógica Del Sentido*. Traducido por cedida por Paidós. 1era. ed. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994.
- . "¿Qué Es Un Dispositivo?" Traducido por Alberto L. Bixio. En *Michel Foucault, Filósofo* 155-62. Barcelona: Gedisa, 1990.
- . *Spinoza: Filosofía Práctica*. Traducido por Antonio Escohotado. 1era reimpresión 1era. ed. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.
- Derrida, Jacques. *De La Gramatología*. Traducido por Oscar del Barco y Conrado Ceretti. 6ta. ed. Mexico: Siglo XXI editores, 2000. 1967.
- . *Márgenes De La Filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. 2da. ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- Dewey, John. *El Arte Como Experiencia*. Traducido por Jordi Claramonte. Paidós Estética. 1era. ed. Barcelona: Paidós, 2008.

- Dreyfus, Hubert L., y Paul Rabinow. *Michel Foucault: Más Allá Del Estructuralismo Y La Hermenéutica*. Traducido por Rogelio C. Paredes. 1era. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.
- Dudiuk, Antares, y Torres Carolina. "Derecho Humano a La Verdad. El Escrache Como Acto Parrhesiático." *Tramas, subjetividad y procesos sociales* 41 (2014): 197-224.
- "El Happening Inoportuno." *Primera Plana*, 7 de mayo de 1968.
- Espartaco, Grupo. "Por Un Arte Revolucionario." En *Manifiestos Argentinos. Políticas De Lo Visual 1900-2000*, editado por Rafael Cippolini, 285-88. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Etcétera..., Colectivo. "Colectivo Etcétera...". En *De Gente Común. Prácticas Estéticas Y Rebeldía Social*, editado por Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes, 61-80. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Fundación/Colección Júmex, 2013.
- Faerna, Ángel Manuel. *Introducción a La Teoría Pradmatista Del Conocimiento*. 1era. ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1996.
- Feld, Claudia. "Esma, Hora Cero: Las Noticias Sobre La Escuela De Mecánica De La Armada En La Prensa De La Transición." http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-16062008000100003&nrm=iso.
- Fernández, Juan Manuel, Lautaro Iglesias, Guadalupe A. Seia, Paula A. Tate, Victoria Weisbrot, y Alejandro Yep. "Aportes Para El Estudio De Los Levantamientos De Masas En Argentina Entre 1968 Y 1974." En *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- Ferrari, León. "Carta a Leopoldo Maler Castelar Del 18 De Noviembre De 1968." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- . "Cultura." En *Prosa Política* 28-33. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- . "El Arte De Los Significados." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of

- Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- . *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- FFAA. *Instrucción De Lucha Contra Elementos Subversivos Re-9-51*. Buenos Aires: Ejército Argentino, 1976.
- . *Marxismo Y Subversión. Ámbito Educacional* Buenos Aires: Estado Mayor General del Ejército, 1979.
- Flores, Julio. "Siluetas." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, 83-107. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Fontana, Edgardo, Natalia Fontana, Verónica Gago, Mario Santucho, Sebastián Scolnik, y Diego Sztulwark. *19 Y 20. Apuntes Para El Nuevo Protagonismo Social*. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- Foster, Hal. *El Retorno De Lo Real. La Vanguardia a Finales Del Siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Arte Contemporáneo. Editado por Anna Maria Guasch Vol. 8, Madrid: Akal, 2001. 1999. 1996.
- Foucault, Michel. *Discurso Y Verdad En La Antigua Grecia*. Traducido por Fernando Fuentes Megías. 1era. ed. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- . *El Coraje De La Verdad: El Gobierno De Sí Y De Los Otros 2. Curso En El Collège De France (1983-1984)*. Traducido por Horacio Pons. 1era. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2010.
- . *El Cuerpo Utópico. Heterotopías*. Traducido por Victor Goldstein. Claves. 1era. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *El Gobierno De Sí Y De Los Otros. Curso En El Collège De France (1982-1983)*. Traducido por Horacio Pons. 1era. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2009.
- . *El Orden Del Discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- . "El Sujeto Y El Poder." *Revista Mexicana de Sociología*, jul.-sep. 1988, 3-20.
- . *Estética, Ética Y Hermenéutica*. Traducido por Ángel Gabilondo. Obras Completas. Vol. III, Barcelona: Paidós, 1999. 1994.
- . *Historia De La Sexualidad 2. El Uso De Los Placeres*. Traducido por Martí Soler. 2da. ed. México: Siglo XXI, 2011.

- . *La Arquelogía Del Saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. 18va. ed. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- . *La Arqueología Del Saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. 18va ed. México: Siglo XXI editores, 1997. 1969.
- . *La Hermenéutica Del Sujeto. Curso En El Collège De France (1981-1982)*. Traducido por Horacio Pons. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *Lecciones Sobre La Voluntad De Saber*. Traducido por Horacio Pons. 1er. ed. Buenos Aires: FCE, 2012.
- . *Seguridad, Territorio, Población. Curso En El Collège De France (1977-1978)*. Traducido por Horacio Pons. 1era. ed. Buenos Aires: Fodo de Cultura Económica Argentina, 2006.
- . *Sobre La Ilustración*. Traducido por Eduardo Bello y Antonio Campillo Javier de la Higuera. 1er. ed. Madrid: Tecnos, 2003.
- . *Tecnologías Del Yo. Y Otros Textos Afines*. Traducido por Mercedes Allendesalazar. 1era. ed. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *Vigilar Y Castigar. Nacimiento De La Prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. 23va ed. México: Siglo XXI editores, 1995. 1975.
- GAC. "Espacios De Reconocimiento Y Legitimación." En *De Gente Común. Prácticas Estéticas Y Rebeldía Social*, editado por Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes, 149-66. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Cludad de México y Fundación/Colección Júmex, 2013.
- . *Pensamientos, Prácticas Y Acciones Del Gac*. 1era. ed. Buenos Aires: Tina Limón, 2009.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*. 16a. reimpresión, 1era. ed. México: Grijalbo, 1989.
- García Navarro, Santiago. "El Fuego Y Sus Caminos." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, 333-64. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Giunta, Andrea. *El Caso Ferrari. Arte, Censura Y Libertad De Expresión En La Retrospectiva De León Ferrari En El Centro Cultural Recoleta 2004-2005*. 1era. ed. Buenos Aires: Ediciones Licopodio, 2008. Copilación.
- . *Poscrisis. Arte Argentino Después De 2001. Arte Y Pensamiento*. 1era. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Edidores Argentina, 2009.

- . *Vanguardia, Internacionalismo Y Política. Arte Argentino En Los Años Sesenta*. 1era ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008. 2008. 2001.
- Gorini, Emilio, y Ulises Gorini. "01 Los Caminos De La Plaza (1975-1977)." En *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, editado por Sebastián Mignogna, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2015.
- . "02 Las Locas De La Plaza (1977)." En *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, editado por Sebastián Mignogna, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2015.
- . "03 La Batalla Por La Imagen (1978)." En *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, editado por Sebastián Mignogna, 26'. Argentina: Encuentro, 2015.
- . "04 Aparición Con Vida (1979-1981)." En *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, editado por Sebastián Mignogna, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2015.
- . "05 La Voz De Los Pañuelos (1982-1983)." En *Madres de Plaza de Mayo, la historia*, editado por Sebastián Mignogna, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2015.
- Gramuglio, María Teresa, y Nicolás Rosa. "Tucumán Arde." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- Gutiérrez, Alicia. "A Modo De Introducción. Los Conceptos Centrales En La Sociología De La Cultura De Pierre Bourdieu." En *El Sentido Social Del Gusto. Elementos Para Una Sociología De La Cultura*, editado por Pierre Bourdieu, 9-18. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
- H.I.J.O.S. "Discurso De H.I.J.O.S. En El Escrache a Weber." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, editado por Colectivo Situaciones, 49-51. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- . "Discurso Escrache Luis Donocik 14-12-02." H.I.J.O.S. Capital, http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=72:discurso-escrache-luis-donocik-14-12-02&catid=31:escraches&Itemid=406.
- . "Documento De La Comisión De Escrache De H.I.J.O.S. Noviembre De 2001." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De*

- Escrache Popular* editado por Colectivo Situaciones, 61-66. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- H.I.J.O.S., y Colectivo Situaciones. "Conversación Con H.I.J.O.S. 8 De Septiembre De 2000." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, editado por Colectivo Situciaones, 29-47. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia Del Arte Y Lucha De Clases*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. 15va. reimpresión, 1era. ed. México: Siglo XXI editores, 2015.
- Hall, Stuard , y Paul (Comp.) du Gay. *Cuestiones De Identidad*. Traducido por Horacio Pons. Comunicación, Cultura Y Medio. 1era ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hauser, Arnold. *Historia Social De La Literarura Y El Arte*. Traducido por A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. 21a. ed. 2 vols. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Herrera, María José. "En Medio De Los Medios. La Experimentación Con Los Medios Masivos De Comunicación En Argentina De La Década Del `60." En *Arte Argentino Del Siglo Xx*. Buenos Aires: Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia d las artes plásticas-FIAAR., 1997.
- . "La Experimentación Con Los Medios Masivos De Comunicación En El Arte Argentino De La Década Del `60: El Happening De Un Jabalí Difunto." En *El Arte Entre Lo Público Y Lo Privado. Vi Jornadas De Teoría E Historia De Las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 1995.
- Horkheimer, Max. *Teoría Crítica*. Traducido por Edgardo Albizu y Carlos Luis. Biblioteca De Filosofía. 4ta. reimpresión 1era. ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialéctica De La Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. 8va. ed. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- Huyssen, Andreas. *Después De La Gran División*. Traducido por Pablo Gianera. 2da ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. 1986.
- IPPDH, MERCOSUR. "Grupo De Tareas 3.3.2."
<http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/grupo-de-tareas-3-3-2>.
- Jacoby, Roberto. "Contra El Heppening." En *Manifiestos Argentinos. Políticas De Lo Visual 1900-2000*, do por Rafael Cippolini 341-47. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

- . "Mensaje En El Di Tella." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- . *Roberto Jacoby. El Deseo Nace Del Derrumbe. Acciones, Conceptos, Escritos*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2011.
- James, Daniel. *Resistencia E Integración. El Peronismo Y La Clase Trabajadora Argentina 1946-1976*. 2da. ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.
- Kant, Immanuel. *Crítica De La Razón Práctica*. Traducido por Roberto R. Aramayo. 1era. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- . *Crítica Del Discernimiento*. Traducido por Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. 1era. ed. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- . *¿Qué Es La Ilustración?* Traducido por Roberto R. Aramayo. 1era. reimpresión 1era. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Kexel, Guillermo. "Precisiones." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, 109-18. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- King, John. *El Di Tella Y El Desarrollo Cultural Argentino En La Década Del Sesenta*. Traducido por Carlos Gardini. 1era. ed. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- "Las Locas De La Plaza De Mayo." *Dossier Político. Documento del periodismo montonero* (1980).
- Lida, Clara E., Horacio Crespo, y Pablo Yankelevich, eds. *Argentina, 1976. Estudios En Torno Al Golpe De Estado*. 1era. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina y Colegios de México, 2007.
- Liprandi, Ignacio. "Claves Interpretativas Del Siluetazo." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, 365-400. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Lissardy, Gerardo. "Un Informe De Ee.Uu. Dice Que Hubo 22.000 Desaparecidos." *El Clarín*, 25 de marzo 2006.
- Longoni, Ana. "El Arte Como Transformación Del Mundo: Variaciones De La Politicidad En Roberto Jacoby." *Revista LIS, Letra, imagen y sonido, Ciudad Mediatizada* #5 mayo-junio, no. UBACyT, CS. de la Comunicación. FCS-UBA (2011): 10-23.

- . "La Pasión Según Eduardo Favario. La Militancia Revolucionaria Como Ética Del Sacrificio." *revista El Rodaballo* año VI N° 11/12 (2000): 54-61.
- . "(Otras) Aporías De La Vanguardia Argentina De Las Décadas De 1960 Y 1970." *Versión* 2007, 53-76.
- . "¿Tucumán Sigue Ardiendo?". En *De Gente Común. Prácticas Estéticas Y Rebeldía Social*, editado por Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes, 31-60. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Fundación/Colección Júmex, 2013.
- Longoni, Ana, y Gustavo A. Bruzzone (Comp.). *El Siluetazo*. 1era. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Longoni, Ana, y Fernanda Carvajal. "Marta Minujín. Minuphone: 1967-2010." Buenos Aires: Fundación Telefónica y Fundación Espigas, 2010.
- Longoni, Ana, y Mariano Mestman. "After Pop, We Dematerialize. Oscar Massotta, Happenings y Media Art at the Beginnig of Conceptualism." En *The Museum of Modern Arte En the Sixties. Writings of the Avant-Garden*. New York: Museum de Modern Art, 2004.
- . *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística Y Política En El 68 Argentino*. 1era. reimp. 1era. ed. Buenos Aires: EUDEBA-UBA, 2010.
- Maggi, José. "Las Pruebas Contra Guerrieri Y Cía." *Página 12 / Rosario* 12, 20 de septiembre 2009.
- Mandrini, Raúl, Jorge Gelman, Pilar González Bernaldo de Quirós, Marcelo Cavarozzi, Loris Zanatta, Marcos Novaro, y Carlos Altaminaro. *Historia Mínima De Argentina*. México, D.F.: Colegio de México, 2014.
- Mango, Laura, y Jorge Warley. "Madres De Plaza De Mayo: Un Espacio Alternativo Para Los Artistas Plásticos." En *El Siluetazo*, editado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, 149-87. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Marcuse, Herbert. "Acerca Del Caracter Afirmativo De La Cultura." Traducido por E. Buligin y E. Garzón Valdés. En *Cultura Y Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- Marx, Karl. *El Manifiesto Comunista Y Otros Ensayos*. Traducido por Ediciones Progreso. Los Grandes Pensadores. Vol. 6, Madrid: Sarpe, 1983.

- Marx, Karl, y Federic Engels. *La Ideología Alemana*. Traducido por Wenceslao Roces. 5ta. ed. Barcelona: Ediciones Pueblos Unidos, Grijalbo, 1974.
- Masi Rius, Andrés Alberto, y Eduardo Aníbal Pretel Eraso. "Fuerzas Armadas Y Transición Democrática. Argentina, 1983-1989." *Historia Actual Online* 13 (Primavera 2007): 89-97.
- Masotta, Oscar. *Conciencia Y Estructura*. 1era ed. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2010.
- . *El Pop Art*. 1era. ed. Buenos Aires: Jorge Álvarez 1967.
- . *Happenings*. 1era. ed. Buenos Aires: Columba, 1967.
- Mazzei, Daniel. "Reflexiones Sobre La Transición Democrática Argentina." *PolHis* 7 (Primer semestre 2011): 8-15.
- McLuhan, Marshall. *Comprender Los Medios De Comunicación. Las Extenciones Del Ser Humano*. Traducido por Patrick Ducher. Bolsillo. 1era ed. Barcelona: Paidós, 2009. 1964.
- Menninghaus, Winfried. *Saber De Los Umbrales: Walter Benjamin Y El Pasaje Del Mito*. Traducido por Mariela Vargas y Martín Simesen de Bielke. 1era. ed. Buenos Aires: Biblos, 2013. 1986.
- Michaud, Éric. *La Estética Nazi. Un Arte De La Eternidad*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012.
- Morello, Javier, y Gustavo Pablos. "H." En *H.I.J.O.S. de una misma historia*, editado por Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2014.
- . "I." En *H.I.J.O.S de una misma historia*, editado por Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2014.
- . "J." En *H.I.J.O.S de una misma historia*, editado por Pablo Santangelo y Juan Pablo Félix, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2014.
- . "O." En *H.I.J.O.S de una misma historia*, editado por Pablo Santangelo y Juan Pablo Felix, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2014.
- . "S." En *H.I.J.O.S de una misma historia*, editado por Pablo Santangelo y Juan Pablo Felix, 26'. Argentina: Canal Encuentro, 2014.
- Morey, Miguel. *Escritos Sobre Foucault*. 1era. ed. México: Sexto Piso, 2014.
- "Murió Saint Jean, El Que Quería Matar a Todos." *Página 12*, 6 de octubre 2012.
- "No Están Ni Muertos Ni Vivos, Están Desaparecidos." *El Día de La Plata*, 17 de mayo de 2013.

- Nosiglia, Julio E. *Botín De Guerra*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2007. http://www.elortiba.org/pdf/nosiglia_botin.pdf.
- Novaro, Marcos. "Dictaduras Y Democracia." En *Historia Mínima De Argentina*, editado por Pablo Yankelevich 303-52. México, D.F.: Colegio de México, 2014.
- Onfray, Michel. *Cinismos, Retrato De Los Filósofos Llamados Perros*. Traducido por Alicia Bixio. 1era. ed. Buenos Aires: Paidós, 2002. 1990.
- Osborne, Peter. *Conceptual Art*. 1era. ed. London: Phaidon, 2002.
- Paksa, Margarita. "Texto Del Informe De Margarita Paksa a Cultura 1968." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- Peirce, Chales Sanders. "Pragmatismo." no. 19 de enero de 2014 (2005). <http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html>.
- Perea Acevedo, Adrián José. *Estética De La Existencia: Las Prácticas De Sí Como Ejercicio De Libertad, Poder Y Resistencia En Michel Foucault*. 1era. ed. Bogotá 2009.
- Popper, Karl R. *La Miseria Del Historicismo*. Traducido por Pedro Schwartz. 1era. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Potte-Bonneville, Mathieu. *Michel Foucault, La Inquietud De La Historia*. Traducido por Hilda H. García. 1era. ed. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- "Preso En Territorio Argentino." *Página 12*, 16 de julio de 2011.
- "Represión Con Heridos Y Presos En El "Escrache" De Hijos a Peyón." *Página 12*, 16 de Julio de 1998.
- Roble, María Rosa, y Cecilia Vanin. *El Batallón De Inteligencia 601*. 1era. ed. Buenos Aires: Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2015.
- Romero Brest, Jorge. "Experiencias 1968." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- Servetto, Alicia. "Memorias De Intolerancia Política: Las Víctimas De La Triple a (Alianza Argentina Anticomunista)." *Antíteses* Vol.1, No. 2 no. Dossiê: Intolerâncias (Julio-Diciembre 2008): 439-93.

- Siqueiros, David Alfaro. *No Hay Más Ruta Que La Nuestra. Importancia Nacional E Internacional De La Pintura Mexicana Moderna*. México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Situaciones, y Mesa de escrache. "Conversación Con La Mesa De Escrache." *Situaciones*, octubre 2002, 77-108.
- Situaciones, Colectivo. "9 Hipótesis Para La Discusión." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, editado por Colectivo Situaciones, 25-27. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- . "12 Hipótesis/Preguntas Sobre Los Escraches (Segunda Vuelta)." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, editado por Colectivo Situaciones, 71-76. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- . "Conversación Con La Mesa De Escrache." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular*, editado por Colectivo Situaciones, 79-109. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- . "Saberes Situacionales (Los Escraches 1)." En *Situaciones 5 (+1). Genocida En El Barrio. Mesa De Escrache Popular* editado por Colectivo Situaciones, 67-70. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- Suárez, Pablo. "Carta a Romero Brest Del 13 De Mayo De 1968 " En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- Sznol, Florinda Eleonora. "Geografía De La Resistencia. Protesta Social, Formas De Apropiación Y Transformación Del Espacio Urbano En La Argentina (1996-2006)." *Revista THEOMAI. Estudios sobre Sociedad y Desarrollo*, Primer semestre 2007, 21-34.
- Terán, Oscar. *Nuestros Años Sesentas. La Formación De La Nueva Izquierda Intelectual Argentina*. 1era. ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2013.
- Trombadori, Duccio. *Conversaciones Con Foucault*. Traducido por Carlos R. Molinari Maratto. 1era. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

- Vanguardia, Grupo de. "Cronología Del Itinerario De 1968." En *Documents of 20th-century Latino American and Latino Art*, editado por Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts, Houston: Internacional Center of the Arts of the Americas, 1968.
- Veiga, Calrisa E., y Guillermo Wulff. *La Historia De Abuelas. 30 Años De Búsqueda. 1977-2007*. Buenos Aires: Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
<https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/abuelas30.pdf>.
- Vezzetti, Hugo. *Sobre La Violencia Revolucionaria. Memorias Y Olvidos*. 1era. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- Videla, Jorge Rafael. "Mensajes Presidenciales. Proceso De Reorganización Nancional 24 De Marzo De 1976." editado por Presidencia de la Nación. Buenos Aires: Presidencia de la Nación — Secretaría de Información Pública, 1977.
- von Shelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofía Del Arte*. Traducido por Virginia López-Domguínguez. 1era. ed. Madrid: Tecnos, 1999.
- Yankelevich, Pablo. "Exilio Y Dictadura." En *Argentina, 1976. Estudios En Torno Al Golpe De Estado*, editado por Clara E. Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina y Colegio de México, 2007.

