



LA REPRESENTACIÓN DE LO  
INDECIBLE EN EL ARTE POPULAR  
LATINOAMERICANO



Silvia García | Paola Belén, compiladoras

La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano / Paola Belén... [et al.]; contribuciones de Maribel Marínez; compilado por Paola Belén; Silvia García; fotografías de Alejandra Maddonni. - 1a ed. compendiada. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1435-4

1. Arte. I. Belén, Paola II. Marínez, Maribel, colab. III. Belén, Paola, comp. IV. García, Silvia, comp. V. Maddonni, Alejandra, fot.

CDD 709.8

**FOTO DE TAPA: ALEJANDRA MADDONNI**

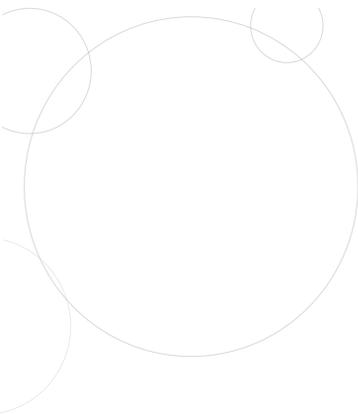
**CONCEPTO, ARTE Y DISEÑO: DCV MARÍA RAMOS, DCV MARIA DE LOS ANGELES REYNALDI, DCV VALERIA LAGUNAS, LUCÍA PINTO**

**CORRECCIÓN Y EDICIÓN: LIC. FLORENCIA MENDOZA Y LIC. MIRIAM SOCOLOVSKY**

**LA REPRESENTACIÓN DE LO INDECIBLE EN EL ARTE POPULAR LATINOAMERICANO**

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.-





# **La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano**

Paola Belén | Silvia García | Marcos Tabarrozzi | Cecilia Cappannini |  
Rodrigo Sebastián | Carlos Merdek | Magalí Francia | Daniel Martín Duarte Loza |  
Silvina Valesini | Aurora Mabel Carral



# ÍNDICE

## ➤ INTRODUCCIÓN

## ➤ UNA RELACIÓN DIFUSA: EL ARTE Y LO POPULAR

- 15 **Un *no* lugar de la estética tradicional**  
Paola Belén
- 25 **Arte y política: el rostro de lo indecible**  
Silvia García
- 45 **El cine y lo popular**  
Marcos Tabarrozzi
- 55 **Cuando las cosas no tienen fundas**  
Cecilia Cappannini

## ➤ PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y DICTADURA EN LA ARGENTINA

- 75 **Escenas y fragmentos del horror**  
Marcos Tabarrozzi, Rodrigo Sebastián y Carlos Merdek
- 92 **La música y el cine argentino en la última dictadura**  
Magalí Francia
- 99 **Entre la manipulación y la resistencia**  
Daniel Martín Duarte Loza y Magalí Francia
- 113 **Lo político en la obra transitable**  
Silvina Valesini

## ➤ RESPUESTAS ARTÍSTICAS A LAS DICTADURAS DE BRASIL, URUGUAY Y PARAGUAY

- 129 **Música Tropicália**  
Daniel Martín Duarte Loza
- 144 **Lo indecible en el arte popular latinoamericano**  
Mabel Carral

## ➤ PROYECTO Y AUTORES



## INTRODUCCIÓN

El término *popular* es una categoría imprecisa, con límites muy difusos y cuya determinación suele transformarse en una tarea problemática. Por ello, cuando hablamos de *arte popular* nos encontramos en un terreno fisurado que está atravesado por callejones sin salida; un terreno en el que resulta difícil asignar la categoría *popular* a las producciones artísticas que emergieron en el contexto de la cultura contemporánea.

Esta complejidad se manifiesta cuando consideramos *populares* a ciertas obras del arte conceptual que revelan hechos sociales que se caracterizan por la violencia de Estado, pero que, al atender a su restringido circuito de circulación y de recepción –museos y galerías–, se alejan de un público masivo. Otras coordenadas críticas surgen de la relación entre arte y política en sus recíprocas interpelaciones, sobre todo, cuando lo político no es considerado una dimensión externa a la obra. Al respecto, Fernando Davis explica:

Lo político en el arte no constituye, desde esta perspectiva, una dimensión preexistente que la obra sólo incorpora (al nivel de sus contenidos) en respuesta a una solicitud externa, sino que se inscribe de manera compleja en el tejido múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza en la interpretación de la escena en la que proyecta (y negocia) sus efectos de sentido (Davis, 2009).

En estas obras la mayor complicación proviene de la interpelación al espectador y de las competencias que se necesitan para captar el sentido de la imagen. Con relación a esta idea, Pierre Bourdieu sostiene: “Tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y ‘se reconoce’ mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas” (Bourdieu, 1988). Esta hipótesis es despectiva para el público de este arte, para quien –según el autor– el contenido siempre estaría por encima de la forma, a diferencia del arte culto, que se caracteriza por su complejidad formal. Esta particularidad se le arrebató al arte popular.

Lo popular suele estar ligado, también, a lo sagrado, al orden del ritual. Ese vínculo con lo religioso hace que muchas veces se pierda de vista la

intencionalidad artística y que se manifieste la confrontación que plantea la estética tradicional entre el momento estrictamente perceptivo formal y sensible del enfrentamiento y el objeto y la expresión de los sentimientos, valores e ideas que pueden darse a través del mismo. Ticio Escobar (2004) señala que en el arte considerado *popular* es difícil despegar la forma del contenido y esta alianza se traduce en una subvaloración de lo popular, acusándolo de formalista o de contenidista.

El arte popular requiere, entonces, de otro tipo de inscripción institucional que contemple las prácticas críticas y que cuestione el concepto hegemónico de arte. Para ello, debemos revisar y resignificar, en el marco de la cultura contemporánea, las ideas centrales de la teoría estética tradicional y el concepto de *aura* planteado por Walter Benjamin.

Benjamin, desde la perspectiva del marxismo crítico que desarrolla la Escuela de Frankfurt en el siglo xx, toma la inversión de la dialéctica hegeliana que propone el marxismo en el siglo xix y plantea que las características del pensamiento dialéctico son el movimiento de las ideas y su detención. Sin embargo, la dialéctica benjaminiana no culmina en una síntesis que resuelve el conflicto, sino que pone de manifiesto la contradicción, la hace visible. Precisamente por eso, deja entrever la tensión constante entre las reproducciones y el aura.

En este sentido, la *obra de arte aurática*, si bien surge en un contexto religioso, es una construcción de la burguesía que –con la introducción de la técnica en la modernidad– resimboliza y seculariza el *aura*. Ésta es entendida como “la manifestación irrepetible de una lejanía por más cercana que pueda estar”, un aquí y un ahora único frente a nosotros, cuya manifestación se asocia, muchas veces, a una experiencia de ensueño (Benjamin, 1990).

De este modo, las reproducciones que le quitan la envoltura a cada objeto trituran el *aura* al desvincular a las obras de su tradición y emancipan, por primera vez, el arte de su existencia parasitaria en el ritual. Pero de acuerdo con el pensamiento dialéctico, toda construcción presupone una destrucción. A pesar de que la invención de la cámara fotográfica marca uno de los desarrollos técnicos que plasma la voluntad inquisitiva y cognitiva del positivismo en expansión entre la burguesía, su técnica y su pretendido valor de objetividad no están exentos de un valor mágico, misterioso, aurático. Esto se debe a que las reproducciones y el aura conviven en tensión en el interior de cada imagen, como dos componentes que toman más preponderancia uno sobre otro, dependiendo

del momento histórico. La superación de la construcción-destrucción del aura refleja la contradicción: la imagen dialéctica.

Las interferencias son las detenciones en el movimiento del devenir histórico, la imagen es la dialéctica en reposo. “Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes” (Benjamin, 2005).

Si bien es una de las categorías fundamentales de la teoría benjaminiana, y tal vez la más debatida debido a que no existe un significado claramente definido en los escritos del autor, hay por lo menos dos acepciones principales de *imagen dialéctica*: una más antigua, que la concibe como *imagen de la historia* en tanto sueño del que hay que despertar y otra que la entiende como *categoría de análisis de la historia* que replantea las formas de escribirla y las posturas teórico-ideológicas que el historiador adopta. Si la primera atiende a la convivencia ambigua de lo arcaico y de lo moderno, de lo viejo y de lo nuevo y sitúa la tensión dialéctica en el pasado obsoleto; la segunda define al presente como un *tiempo ahora*, desde el cual es posible hacer saltar el pasado y construir el futuro.

Este concepto no implica, necesariamente, pensar en un conjunto de pinturas o de obras determinadas, sino en un tipo de categoría analítica que hace que nos replanteemos los modos en los que vemos y en los que comprendemos las imágenes. Como instancia que condensa todas las destrucciones la imagen dialéctica es, según Georges Didi-Huberman: “Una imagen en crisis que critica la imagen y nuestras maneras de verla” (Didi-Huberman, 1997). Cada detención, cada fragmento, se reúne en torno a una constelación crítica que nos hace volver a mirar y a comprender que es el hombre en sociedad quien construye la historia y sus imágenes.

Este libro es el resultado de un proyecto de investigación que lleva el mismo título. Ofrece un recorrido por distintos capítulos que desarrollan la complejidad del término *popular* y que describen la inclusión (dentro de esa categoría) de producciones artísticas que, sin descuidar la forma, establecen nexos con lo político, con lo opaco y con lo indecible del arte latinoamericano en el contexto de las últimas dictaduras militares. Cabe agregar, además, que el concepto de *imágenes dialécticas* que propone Benjamin permite ir desde la obra hacia la historia y desocultar una verdad que favorece la apuesta a la construcción de un futuro, considerándolas populares.

El libro está ordenado en tres secciones: “Una relación difusa. El arte y lo popular”, “Producción artística y dictadura en la Argentina” y “Respuestas artísticas a las dictaduras de Brasil, Uruguay y Paraguay”. En la primera sección, Paola Belén reflexiona sobre la categoría *arte popular*, y parte, para ello, de una revisión crítica de los conceptos arte y popular. De este modo, atiende, especialmente, a la compleja vinculación de lo popular con la política. La autora retoma el pensamiento de Ticio Escobar (2003) y presenta una definición del arte popular a partir de la cual éste refiere “al conjunto de expresiones a través de las cuales diferentes sectores subalternos movilizan el sentido social”, al tiempo que permiten intensificar la comprensión de sí mismos y de la realidad y actuar como una posibilidad política de réplica.

Además, Silvia García analiza la relación entre el arte y la política y da cuenta de la tensión que genera con relación al par forma-contenido, sobre todo, en el caso de aquellas obras de arte que se constituyen como representaciones del horror. La autora indaga sobre las producciones del arte conceptual que frente a un escenario de violencia –del que las palabras, en muchos casos, no pudieron dar cuenta– supieron captar las huellas del horror, las marcas de lo invisible y, por consiguiente, lo indecible.

También, Marcos Tabarozzi trabaja sobre la complejidad que envuelve al término *popular* y sobre las limitaciones que presentan ciertos marcos teóricos y epistemológicos al abordar las intrincadas relaciones del campo popular/subalterno con las artes audiovisuales. Para ilustrar aspectos del cine moderno que bordean la frontera entre la cultura hegemónica y las culturas subalternas, el autor analiza obras del cine argentino moderno.

Cecilia Cappaninni se centra en el análisis de algunas ideas del filósofo Walter Benjamin en torno a los procesos de masificación, a lo popular en la cultura y a la irrupción de la reproducción técnica en el mundo del arte. De este modo, señala que estos procesos dan lugar a un acercamiento de las cosas y a su inscripción en la esfera de la vida cotidiana como una nueva matriz de percepción que pone en entredicho el concepto de obra de arte y su modo contemplativo de recepción.

En la segunda sección, fragmentos de filmes que integran el denominado Cine del Proceso son analizados por Marcos Tabarozzi, Carlos Merdek y Rodrigo Sebastián. Estos recortes son concebidos como testimonios documentales sobre las poéticas que intentaron filtrar señales de lo real ante un público sometido, primero, por la mayoritaria reproducción estética del discurso genocida (durante la dictadura) y luego, por la excluyente testimonialidad liberal (durante los primeros años de la democracia). A

partir de un relevamiento de imágenes de resistencia, los autores realizan una lectura de las complejas operaciones formales que pudieron esbozar algunas de estas películas, que son ejemplos de las resistencias del arte ante el horror.

Asimismo, Magalí Francia reflexiona acerca de la utilización, por parte del poder dictatorial, de imágenes visuales y sonoras con el propósito de imponer el discurso hegemónico. De este modo, la autora muestra cómo algunas producciones cinematográficas del período promovieron una imagen específica de *ser nacional*, difundieron valores conservadores en torno a la familia y el trabajo y exaltaron ciertas representaciones del mundo militar. Destaca, además, que el uso de la música era importante, ya que gran parte de las películas que analiza incorporan musicales para ilustrar escenas específicas

De la misma forma, Daniel Martín Duarte Loza y Magalí Francia consideran que en el contexto del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional el tango y el folclore –surgidos como expresiones populares genuinas–, a pesar de ser fuertemente atacados, silenciados, tergiversados y reprimidos, se constituyeron como lugares de resistencia frente a la censura y al vaciamiento estético impuesto por el gobierno de facto. Los autores afirman que la supervivencia de este género quedó librada a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores podían ejercer asumiendo, en algunos casos, el riesgo de perder la propia vida.

Tras señalar la problematicidad y la inestabilidad propias del concepto de *instalación* –siguiendo a Boris Groys (2008)–, Silvina Valesini reflexiona sobre esta práctica desde su posible naturaleza política. Mediante la apelación a la experiencia singular y directa de un espectador corporeizado –parte imprescindible para la materialización de la obra–, la instalación se configura como el producto de una lógica de inclusiones y de exclusiones cuya materia es el espacio mismo: espacio de confluencia, de relación y de toma decisiones y, por eso, vinculado a los procesos de repolitización del arte. Para ello, analiza dos instalaciones paradigmáticas producidas en Latinoamérica entre fines de los sesenta y comienzos de los ochenta, en contextos caracterizados por la radicalización de la violencia.

Finalmente, en la tercera sección, Daniel Martín Duarte Loza aborda el movimiento artístico *Tropicália* como una propuesta que evidenció las contradicciones y las injusticias existentes en las estructuras reinantes de la sociedad, de la política y del mundo del arte en Brasil a partir de finales de los años sesenta del siglo xx, mientras regía la última dictadura militar. Al

respecto, el autor afirma que la utilización de las herramientas carnavalescas actuó como medio para plantear la rebelión contra la opresión reinante en el país, lo que generó una rápida adhesión en el pueblo.

Mabel Carral realiza un recorrido por algunas de las producciones plásticas llevadas a cabo durante y después de las dictaduras de Paraguay y de Uruguay. La autora sostiene que, desde el campo popular, diversos artistas –al aprovechar las fisuras del modelo autoritario– enfrentaron la situación político-cultural desde un lugar de resistencia. En tal sentido, las producciones analizadas visualizan las respuestas elaboradas desde el arte a los episodios ocurridos durante las dictaduras. Estas producciones, además, buscan despertar en el espectador la reconstrucción de una memoria y de una historia colectiva.

Digamos, para finalizar, que el interés intrínseco de cada aporte irá en aumento cuando las lecturas sustancien diferencias, puntos de contacto y coincidencias compartidas por producciones artísticas de diferentes campos disciplinares. Se trata de planteos autorizados no sólo por los saberes sino por el apasionamiento de sus autores frente al testimonio de un trabajo que, aplicado al arte, es creativo y vital.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1990). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Davis, F. (2009). *Juan Carlos Romero: Cartografías del cuerpo*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Escobar, T. (2004). "La cuestión de lo popular". En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. (eds.). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_ (2003). "Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular". En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.). *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Madrid: Trotta.

## FUENTE DE INTERNET

- Groys, B. (2008). "Las políticas de la instalación". *Fines del Arte* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[artecontempo.blogspot.com/2011/05/boris-groys.html](http://artecontempo.blogspot.com/2011/05/boris-groys.html)>.



## **Una relación difusa: el arte y lo popular**



## UN *no lugar* DE LA ESTÉTICA TRADICIONAL CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE POPULAR

Paola Belén  
pbelen81@hotmail.com

*Arte popular* es una categoría con contornos ambiguos y poco definidos. En el ámbito de la estética y de la teoría del arte no se ha conformado un campo conceptual, pues se le ha atribuido la falta de caracteres para ser convertido en el objeto de estudio de la filosofía del arte, la cual –implícitamente– debía restringir sus especulaciones al *arte culto*.

Una nueva dificultad surge si se considera la confrontación que establece la estética tradicional entre, por un lado, el momento estético, estrictamente perceptivo, formal y sensible del enfrentamiento con el objeto; y, por el otro, la expresión de los sentimientos, los valores y las ideas que pueden darse a través del nivel artístico. Dicha complejidad resulta evidente cuando se pretende incluir en el campo de lo *artístico popular* obras de arte conceptual cuyas imágenes están vinculadas a la política. Ticio Escobar (2004) manifiesta que, en estos casos, lo popular aparece asociado, únicamente, al contenido de la obra, lo que da lugar a que pierda relevancia la consideración de la instancia formal.

Como el arte requiere de la supremacía de la función estética, y en la cultura popular esa función se confunde con otras (políticas, religiosas, sociales, etcétera), sus producciones, entonces, no alcanzarían a ser artísticas. Esta dificultad se traduce en una subvaloración de lo popular y, por ello, se lo acusa de *contenidista*. Al aplicar la oposición forma-contenido a las prácticas ubicadas fuera del ámbito tradicional, se suele concluir en que las mismas están en falta con uno de los términos de esa oposición. Pese a todo, la fuerza de estos contenidos incluye, evidentemente, elementos estéticos, por lo que la lectura ortodoxa se encuentra ante los mismos desequilibrios que le presentan las manifestaciones contemporáneas, como el diseño.

No se puede asumir que la falta aparente de una estética filosófica del *arte popular* articulada excluye, de algún modo, su legitimidad. Surge, así, la pregunta: ¿cómo pensar al arte popular? Para responderla debe tenerse en cuenta que a las confusiones que genera el uso del término *popular* deben sumarse los equívocos que conlleva el concepto de *arte* y, además,

las ambigüedades que genera la relación entre uno y otro.

Se descarta en este texto un concepto de *arte popular* definido de antemano a partir de las propiedades sustantivas que lo caracterizarían: los rasgos intrínsecos provenientes de su origen (campesino, gauchesco, tradicional), las técnicas (rusticidad, manufactura) o las cualidades formales prefijadas, que lo definirían esencialmente y que le serían propias (uso del color, profundidad, etcétera). Lejos, entonces, de fundamentos esencialistas y con el objetivo de recuperar las cuestiones centrales del pensamiento contemporáneo, en este escrito se abordarán algunas consideraciones sobre la categoría *arte popular* atendiendo a su compleja vinculación con la política.

## PENSAR EL ARTE

Si bien la teoría del arte supone que la producción de hechos artísticos ha sido y es inherente a todos los seres humanos, el modelo universal de arte que reconoce es el producido en Europa desde el siglo xvi hasta el siglo xx. A partir del siglo xvi se inicia el proceso que conduce a la diferenciación del arte respecto de la artesanía que culmina en la Revolución Industrial, en la que el artista –separado de la producción– alcanza independencia y genialidad y su obra adquiere el carácter de objeto único.

Esto significa que sólo se consideraba artístico al conjunto que poseía los rasgos definitorios de dicho arte, fundamentalmente, la producción de objetos únicos (expresión del genio individual) y la capacidad de exhibir la forma estética desvinculada de utilidades y de funciones que oscurezcan su percepción. En este sentido, se constituyen como modelos –y como normas descalificadoras de modelos distintos– la unicidad y la inutilidad de las formas estéticas, notas propias del arte occidental moderno (Esco-bar, 2003).

La Estética, como disciplina, se consolida a mediados del siglo xviii y encuentra en la obra de Immanuel Kant una formulación sistemática. Para Kant la representación estética se desprende de sus usos y de sus funciones tradicionales, sean utilitarias o rituales y se centra, primordialmente, en la forma. Tal privilegio de la forma es la base del *gusto estético* concebido como posibilidad de contemplar sensiblemente al objeto, sin interés alguno, a partir del libre juego de las facultades y –vale decir– sin tener en cuenta sus finalidades prácticas.

Esta concepción de la experiencia estética conduce a una oposición

entre los llamados juicios del gusto puros e impuros. A los primeros, que revelan la belleza pura, corresponde el gusto verdadero, el legítimo; a los segundos, que refieren a la belleza adherente, les corresponde el gusto inauténtico, superficial. Desde esta perspectiva, las artes mayores poseen una belleza genuina, autosuficiente, mientras que las artes aplicadas dependen de otros valores y de otras condiciones que impiden que sus formas puedan ser valoradas de manera autónoma.

A partir de tales concepciones, una dificultad básica que surge al utilizar el concepto de *arte popular* deriva de la identificación de la idea de arte con una práctica artística específica: la moderna. Como consecuencia de ello, las producciones de la cultura popular no podrían ser consideradas obras de arte porque, en contraposición al ideal moderno de autonomía formal, en ellas la función estética no se distingue por encima de otras de índole política o religiosa.

## PENSAR LO POPULAR

La tarea de pensar lo popular implica la revisión y la puesta en debate de ciertas cuestiones, entre las que ocupan un lugar especial los alcances del término *popular* o *cultura popular*, la identificación de los rasgos que posibilitarían su caracterización, la forma de abordaje, el modo de localizarlo, etcétera.

En cuanto a su definición, lo popular siempre ha generado discusión. Su estudio se presenta como un ámbito cuya complejidad surge de diversos cruces y de la existencia de un objeto que puede resultar esquivo a la investigación en virtud de su permanente evolución y dinamismo. Podemos señalar, entonces, que la noción de *cultura popular* conlleva una gran ambigüedad y polisemia, pero, asimismo, implica la ventaja de abarcar un amplio espacio social caracterizado por sus bordes imprecisos y por la configuración de identidades cambiantes y dinámicas (Marcús, 2007).

Como señala Néstor García Canclini, lo popular se ha construido desde distintas disciplinas que, por medio de la investigación y de la conceptualización, han formalizado diferentes miradas:

Lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folkloristas y los antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos, los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (García Canclini, 1991).

El concepto de *cultura popular* surge, desde sus primeros usos, como un concepto intelectual (Marcús, 2007). En tal sentido, como sostiene Pablo Alabarces (2002): “Hablar de lo popular es usar siempre una lengua intelectual”. Por este motivo, conviene reflexionar acerca de los grados de integración de lo popular que esa voz culta permite.

Fueron los folcloristas los que le otorgaron visibilidad –cuando no era un interés de las personas educadas– a lo que hoy llamamos “popular”. Hasta el siglo XVIII, los europeos sentían cierta fascinación por las culturas de los pueblos lejanos, pero las costumbres populares sólo eran recogidas por algunos viajeros y por los anticuarios. En el siglo XIX, la formación de Estados Nacionales, que trataban de unificar a todos los grupos de cada país, generó un interés por conocer a los sectores subalternos para ver cómo era posible su integración. El movimiento Romántico, en la misma época, impulsó el estudio del folclore exaltando los sentimientos y las maneras populares de expresarlos –como una forma de enfrentar el intelectualismo iluminista– y exacerbando las situaciones particulares. Recién a fines del siglo XIX, en el momento en que se fundan las sociedades para estudiar el folclore en Inglaterra, Francia e Italia, lo *popular* entra en el horizonte de la investigación.

En América Latina, con influencias que oscilaron entre el romanticismo y el positivismo en los distintos países, folcloristas y antropólogos generaron un corpus de conocimiento sobre grupos campesinos e indígenas con trabajos referidos, fundamentalmente, a la religiosidad, a las artesanías, a la medicina y a las fiestas.

Si bien es destacable la perspicacia de esta mirada, esta línea de investigación presenta dificultades tanto teóricas como epistemológicas. En tal sentido –y pese a las frondosas descripciones–, los folcloristas no explican el significado de lo *popular* porque no lo sitúan en las condiciones generales de desarrollo socioeconómico y porque aíslan a comunidades locales o a grupos étnicos al seleccionar sus rasgos más tradicionales y al reducir las explicaciones a la lógica interna del pequeño universo analizado (García Canclini, 1991).

En sintonía con esta crítica, Ticio Escobar (2004) afirma que América Latina presenta una larga tradición de antagonismos entre la posición ilustrada y la posición romántica. Sin embargo, en algún momento, románticos e ilustrados se encontraron en un punto común constituido por la concepción del pueblo como una esencia previa a su historia, es decir, como unidad abstracta.

Frente a la posición folclorista, la perspectiva que aborda la concepción de este término desde los estudios sobre comunicación masiva sostiene que lo popular no es el resultado de las tradiciones ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, sino que la *cultura popular* contemporánea se constituye como resultado “de la acción difusora y homogeneizadora de la industria cultural [...] lo popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes” (García Canclini, 1991). Aquí se abandona el carácter ontológico y esencialista porque lo popular no consiste en lo que el pueblo es o en lo que tiene, sino en lo que le es dado desde afuera.

Estos estudios aportan un conocimiento valioso sobre las estrategias de los medios y sobre la estructura del mercado comunicacional, pero también presentan ciertas restricciones. Entre ellas, puede señalarse que sus análisis acostumbran a concebir a la cultura masiva como un instrumento de poder para manipular a las clases populares, descuidando la instancia de la recepción y la apropiación de los mensajes.

A partir de esto, lo *popular* se convierte en una entidad pasiva, refleja y subordinada. Esta limitación no se salva si se admite que los receptores no son tan pasivos. Es necesario –según las concepciones que emergen de la obra de Michel Foucault–, abandonar la noción que ve al poder como un mecanismo de imposición vertical concentrado en bloques de estructuras institucionales que se fijan en las tareas de dominar y de manipular. Hay que entenderlo, en cambio, como una relación social diseminada en la que, como señala García Canclini:

[...] los sectores llamados populares coparticipan en esas relaciones de fuerza múltiples, que se forman simultáneamente en la producción y el consumo, en las familias y los individuos, en la fábrica y el sindicato, en las cúpulas partidarias y en los organismos de base, en los medios masivos y en las estructuras de recepción con que se acoge y resemantiza sus mensajes (García Canclini, 1991).

Otra perspectiva se liga a la noción de *populismo*. Sobre esta tendencia se despliegan, casi exclusivamente, múltiples estudios políticos y sociológicos. A diferencia del folclore –que se detiene en la celebración de las tradiciones y que defiende al pueblo como fuerza originaria–, “el populismo selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo” (García Canclini, 1991). En el populismo estatizante, el Estado se muestra como el espacio en el que se condensan los

valores nacionales, como el orden regulador de los conflictos que reúne las distintas partes de la sociedad.

Frente a estas visiones, resulta ineludible objetar la posición esencialista que las sustenta al poner en evidencia que el pueblo no es una esencia o una sustancia invariable. Surge, entonces, el interrogante: ¿Qué hay debajo de tantos ventrílocuos o realizadores de lo *popular*? Para caracterizarlo, pueden considerarse tres rasgos que definen a lo popular: la apropiación, por parte de la subalternidad, de un capital cultural menor en una sociedad determinada; la elaboración particular de la cultura que hacen los sujetos en sus prácticas en el ámbito capitalista y el propio de la subalternidad; el consecuente enfrentamiento con el sector hegemónico. De este modo, lo *popular* no existe en estado puro ni puede establecerse como una categoría a priori, sino que sólo puede definirse de modo relacional a partir de apropiaciones y de negociaciones (García Canclini, 1995).

Lo anterior remite, indudablemente, a la figura de Antonio Gramsci (1961), para quien la *cultura popular* es la cultura no oficial, la cultura de las clases subordinadas, de los grupos que no integran la elite. Lo *popular*, según este autor, se define de un modo relacional respecto de una cultura hegemónica, en el que se destaca la autonomía y la capacidad de iniciativa y de oposición de los sectores subalternos que no constituyen un ámbito homogéneo. Las clases subalternas pueden ser tanto progresistas como reaccionarias y admiten espacios en los que se desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema.

Algunas interpretaciones han tomado, rígidamente, la polarización hegemonía/subalternidad y han sustancializado cada término. Desde esa mirada, la *cultura popular* fue caracterizada por una capacidad intrínseca de oposición a los dominadores, lo que ha dificultado reconocer la interpenetración entre lo hegemónico y lo popular (García Canclini, 1995).

La cultura de los sectores populares no constituye un universo simbólico cerrado y coherente, sino un conjunto heterogéneo, compuesto de fragmentos que no están formados, totalmente, por concepciones del mundo vinculadas a las distintas esferas de la vida de estos sectores (el trabajo, el ámbito familiar). Es decir, fragmentos que han surgido en distintos momentos y que expresan la heterogeneidad del propio sujeto y las diferencias ocupacionales, sexuales, étnicas o generacionales que es posible encontrar en su interior. La cultura de los sectores populares se ancla, como sostiene Julia Marcús (2007), “en los modos de percibir el mundo, en su cosmovisión, en sus esquemas de percepción, apreciación y comportamiento”.

Con relación a estas ideas, Escobar (2004) enfatiza que lo *cultural popular* no constituye un *continuum* ni un conjunto homogéneo, sino que está formado por microespacios en los que se conservan o en los que se gestan formas particulares, a partir de las cuales se resisten, se rechazan o se aceptan las verdades justificadoras de dominación que las posiciones hegemónicas intentan generalizar.

## PENSAR EL ARTE POPULAR

A partir de la revisión crítica de las categorías *arte* y *popular* la noción de *arte popular* puede ser analizada en su complejidad y reformulada. Lo artístico se concibe como una escena de producción simbólica, como un ámbito en el que las distintas sociedades se representan a través de juegos formales que pueden o no aparecer separados de las otras funciones y que, no necesariamente, deben dar lugar a obras únicas e irrepetibles. En definitiva, lo artístico ya no es pensado desde el normativismo y desde la autonomía del formalismo esteticista.

Lo popular no se concibe como expresión de un sujeto histórico opuesto, irremediamente, a la dominación ni es un atributo de una comunidad que debe resistir a la modernidad para resguardar su esencia pura e incontaminada. Lo *artístico popular* se torna un concepto operativo que permite nombrar formas alternativas, siempre que no se sustancialice la diferencia o que no se la reduzca a un ineludible antagonismo.

Según Escobar (2004): “Se considera arte popular, en sentido amplio, al conjunto de expresiones a través de las cuales diferentes sectores subalternos movilizan el sentido social paralelamente a los modelos del arte occidental moderno”. Esta definición señala una posición asimétrica y relacional, ya que lo *popular* se constituye frente a lo *dominante* como algo diferente, alternativo, opuesto o subordinado; en definitiva, se establece negativamente. Sin embargo, subraya un rasgo positivo, en tanto el arte popular integra un proyecto de construcción histórica, elabora simbólicamente las situaciones de las que parte, intensifica la percepción y comprensión de lo real y actúa como un factor de autoafirmación subjetiva y una posibilidad política de réplica. “El arte popular significa así el conjunto de formas sensibles comprometidas con las verdades del sector popular que las produce” (Escobar, 2003).

## CONSIDERACIONES FINALES ACERCA DEL ARTE POPULAR

El *arte popular* impone y demanda otro tipo de inscripción institucional por las experiencias que proporciona, por las prácticas críticas que genera y porque invita a la revisión del concepto hegemónico de arte, de su extensión, pero, también, de su comprensión. Ello llevará, sin duda, a cuestionar ideas centrales de la teoría estética tradicional. Es válido hablar de *arte popular* desde el momento en el que es posible reconocer los valores creativos y las intenciones estéticas en ciertas manifestaciones de los colectivos populares que significan una expresión política y una manera alternativa de verse a sí mismos y de comprender el mundo.

Un caso paradigmático de arte popular es “El siluetazo”. Los sucesos ligados a los crímenes de lesa humanidad, cometidos en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar, representan un aspecto sustancial de la memoria colectiva. En este marco, la realización de siluetas constituyó la modalidad más difundida y más recordada de las prácticas artístico-políticas que, a principios de los ochenta, plasmaron en imagen la presencia de la ausencia de los miles de detenidos-desaparecidos.

Si bien se reconocen algunos antecedentes, llevados a cabo por los integrantes de la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo (AIDA), el inicio de esta práctica en la Argentina coincide con la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Las Madres pasaron, en ese momento, de una acción defensiva a una acción ofensiva contra el régimen militar que se cristaliza en la apropiación de la Plaza de Mayo a través de una toma que es tanto política como estética: “El Siluetazo”.

El proyecto de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel tuvo como idea rectora la representación del genocidio mediante la realización de las siluetas en papel de 30 mil figuras humanas en tamaño natural, confeccionadas por entidades y por militantes para reclamar por los derechos humanos (Flores, 2008).

A la consigna original, de que cada manifestante acudiera con una imagen anónima que duplicara su presencia, se le agregó la organización de un improvisado taller en la misma Plaza. No conscientes del carácter artístico de su práctica, se identificaban con el reclamo político: colocaban su cuerpo sobre papel de embalaje y el contorno dibujado conformaba la silueta de un detenido-desaparecido.

A las dimensiones política y estética de “El siluetazo”, Gustavo Buntinx añade una tercera forma: mágico religiosa o ritual.

No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte. [...] El resultado es una experiencia mesiánico-política en la que resurrección e insurrección se confunden (Buntinx, 2008).

La pegatina de las siluetas en los muros transformó y resignificó el espacio urbano. Las paredes se constituyeron “en espacios de comunicación de luchas sociales que resignifican cualquier práctica social de diseño en el espacio urbano y reactualizan los debates sobre las pertinencias de formas y contenidos para nuestra especificidad latinoamericana” (Romaní, 2000). De este modo, las paredes pasaron a ser un lugar apropiado para plasmar estas expresiones estéticas de nuestra cultura. Al respecto, Rubén Darío Romaní explica:

[...] esta exposición de las imágenes amplifica su repertorio de destinatarios y la presencia de la inevitable destrucción en el espacio virtual que las ensambla con otros discursos textuales e icónicos del país y de otras ciudades donde la desaparición por el terrorismo de Estado dejó sus marcas (Romaní, 2000).

Estas producciones dedicadas a la memoria están destinadas a ser apropiadas y a hacer visibles aquellas cuestiones difíciles de señalar con palabras. Entran al campo de lo popular sin dejar de lado lo rigurosamente artístico o poético. Los componentes de esta experiencia, tanto estéticos como ideológicos, se funden en un gesto de provocación ante el arte y la política: constituyen un fenómeno crítico que resiste su inclusión forzada en esos dos campos porque proyecta otro escenario imaginario.

“El siluetazo” exhibe la socialización de los medios de producción artística y también refleja –por esa vía– una liquidación de la categoría moderna de *arte* como objeto de contemplación pura y desinteresada. Asimismo, posibilita la recuperación de una dimensión mágico-religiosa que la Modernidad había quitado para el arte (Buntinx, 2008). Esta experiencia da cuenta de que no siempre el carácter político de una obra de arte inhibe su condición estética ni su acercamiento al orden de lo popular.

La formulación de interrogantes delimita el contenido de las respuestas. Buscar en “El Siluetazo” lo bello, lo trascendental, la pertenencia al museo o al canon histórico, lo abstracto y la pureza formal, ubicaría a esta experiencia política y artística en las zonas adormecidas de un arte cuyas fronteras fueron demolidas hace décadas. En este sentido, el *arte popular* –en particular, las obras de arte conceptual y figurativo cuyas imágenes están vinculadas con la política– avanza lentamente sobre las brechas que abrieron las vanguardias del siglo xx y resiste –en campo enemigo– a través de la objetivación estética de los fragmentos y de las imágenes del devenir de lo subalterno. El *arte popular* no se ve afectado por la falta de consideración de la estética tradicional porque está habituado al desprecio de la norma hegemónica. Es tarea de la estética contemporánea recuperar esta resistencia desde sus ficciones y sus juegos, pero, sobre todo, desde las incomodidades que plantea.

## BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, P. (2002). “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa”. *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Buntinx, G. (2008). “Desaparición forzadas / resurrecciones míticas”. En Longoni, A. y Bruzzone, G. (eds.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Escobar, T. (2003). “Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular”. En Xirau, R. y Sobrevilla, D. (eds.) *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Madrid: Trotta.

\_\_\_\_\_ (2004). “La cuestión de lo popular”. En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.

Flores, J. (2008). “Siluetas”. En Longoni, A. y Bruzzone, G. (eds.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

García Canclini, N. (1991). “¿Reconstruir lo popular?”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, (13). México DF.

\_\_\_\_\_ (1995). *Negociación, integración y desenchufe*. México DF.: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1997). *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Gramsci, A. (1961). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Lautaro.

Marcús, J. (2007). “¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?”. *Tram[pa]s de la Comunicación y la Cultura*, (56). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP

Romaní, R. D. (2000). “Presencias y Desapariciones”. *Tram[pa]s de la Comunicación y la Cultura*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP

## ARTE Y POLÍTICA: EL ROSTRO DE LO INDECIBLE

Silvia García  
silgara06@hotmail.com

Durante muchas décadas en América Latina, cuando se trataba de vincular al arte con la política, la representación artística estuvo en jaque. El temor a que la experimentación formal devorara los aspectos temáticos de una obra azotó los marcos del quehacer artístico y generó tensiones a la hora de poner el arte al servicio de denuncias sociales, fundamentalmente, de aquellas que se anclaban en tiempos de dictaduras militares. Se trataba, por todos los medios, de que la forma no traicionara al contenido. Aunque el concepto de *representación* no refiere simplemente a lo que está ausente –porque, de hecho, toda representación alude a algo que no está presente–, el conflicto surge cuando se intenta hacer aparecer lo que debe permanecer oculto o desaparecido, como ocurrió durante la última y sangrienta dictadura cívico-militar argentina.

Todo aquello que no tiene forma, lo incomunicable y, por ende, lo irrepresentable, se evade del campo humano y debería escurrirse del terreno artístico. Sin embargo, el artista, en ciertos escenarios de violencia, pudo alcanzar lo que no lograron las palabras: captar las huellas del horror, las marcas de aquello que escapa al régimen de visibilidad, o sea, lo invisible y lo indecible (García & Belén, 2010).

Fue Theodor Adorno –en 1962 y luego de preguntarse si después de Auschwitz era posible escribir poesía– quien le otorgó al arte una capacidad que estaba negada para la política: la de darle voz al sufrimiento aún sin palabras.<sup>1</sup> Eduardo Grüner explica lo siguiente sobre las ideas de Adorno:

[...] el arte ya no puede alegar inocencia: tiene que hacerse cargo de la “heteronomía” de su contaminación por el Terror, tiene que saber que, una vez que la humanidad ha sido capaz de traspasar ciertos límites, el propio arte quizá no pueda sino apostar a lo inhumano, a lo imposible (¿será casual, se podría preguntar alguien, que la emergencia del arte llamado abstracto sea aproximadamente contemporánea de la gran masacre masiva de la Primera Guerra Mundial, a partir de la cual el cuerpo humano se vuelve irrepresentable, salvo bajo su forma sanguinolenta y en estado de licuefacción, como en Francis Bacon?) (2006b).

Asimismo, según Elizabeth Jelin y Ana Longoni: “Esa misma e inquietante pregunta acerca de la capacidad ‘diciente’ del arte frente al horror puede trasladarse al contexto latinoamericano luego de la represión y del terror instaurados por las dictaduras” (2005). No obstante, aclaran que la cuestión acerca de si es representable el horror, es decir, si puede narrarse en palabras o en imágenes, no debería tener una respuesta unívoca, ya que se enfrenta a materiales y a casos muy disímiles, a artistas y a actores con subjetividades y con interpretaciones diversas que complejizan el interrogante.<sup>2</sup>

Sin embargo –y coincidiendo con las autoras en la diversidad de los interrogantes, sobre todo estéticos, que circulan a la hora de representar las escenas de horror–, muchas de las producciones artísticas contemporáneas dan cuenta de procesos dictatoriales, de escenas de guerra, de campos de concentración, de persecuciones, de hambre, de muertes y de todo lo que pareciera impensable para el ser humano. De este modo, anticipan sucesos que resultaban intolerables de pensar y de procesar y sostienen, en algunos casos, la tensión entre forma y contenido.

Es así como el arte del siglo xx se presentó como un campo de batalla en el que se jugaba el combate por las representaciones del mundo, del sujeto, de la imagen, de la palabra y de la memoria. Al respecto Grüner señala: “Este combate no deja de ser político en el sentido que cuestiona profundamente los vínculos del sujeto con la polis, es decir, con su lengua y con su cultura” (2004).

Nelly Richard distingue dos modos de configuración histórica en la relación entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia.

El llamado “arte de compromiso”, que responde al mundo ideológico de los años sesenta en América Latina, solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista debe, además de luchar contra la mercantilización de la obra, ayudar al proceso de transformación social, “representando” los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo (2009).

## EL ARTE DEL COMPROMISO

En esta configuración podemos ubicar, en la Argentina, al grupo Cine Liberación cuyos fundadores fueron Octavio Getino, Pino Solanas y, más tarde, se incorporó Gerardo Vallejos. El grupo nació cuando se cerraron las

posibilidades de realizar –como consecuencia de la situación política que se vivía– un cine crítico nacional de validez cultural. Getino y Solanas, vinculados al peronismo de izquierda, produjeron clandestinamente el documental *La hora de los hornos* (1968), que trataba sobre el neocolonialismo y sobre la violencia a la que era sometida América Latina.

La exhibición clandestina o semiclandestina (según el período) del film en la Argentina se inició al regreso de Getino y de Solanas del exterior, en 1968, el mismo año de su estreno internacional. En sus inicios, se desarrolló, principalmente, en el espacio creado en torno a la Confederación General del Trabajo (CGT) de los argentinos. Allí, como se sabe, confluían grupos, formaciones políticas o intelectuales y tendencias estudiantiles junto con un sector del movimiento obrero combativo, opositor a la dictadura del general Juan Carlos Onganía.

Durante el primer año de existencia del film se realizaban proyecciones todavía no sistemáticas. Los principales núcleos de proyección de la película en el país se formaron en la segunda mitad de 1969, impulsados por eventos nacionales, como el Cordobazo, los Rosariazos y otras puebladas, como el Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y el Festival de Viña del Mar, en Chile. Esta última, que se realizó a fines de octubre de ese año, fue una instancia sumamente politizada a la que asistieron varios estudiantes de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe y Buenos Aires que, tras conocer allí por primera vez la película, se sumaron a su proyección. De este modo, al año siguiente, en 1970, la experiencia de difusión alcanzó una cierta sistematicidad.

En 1972 fundaron la revista *Cine y Liberación*, que sólo tuvo un número. En agosto de ese año el editorial de Octavio Getino planteó que, puesto que estaba por llegar la legalización del pueblo, había que pensar en la legalización del cine. Así, marcaba la vinculación del grupo con el peronismo triunfante en las elecciones del año siguiente. No obstante, el fin de Cine Liberación tuvo que ver con la represión (a partir de la irrupción del golpe militar de 1976 y del consiguiente terrorismo de Estado) que afectó a los principales referentes del grupo y que los empujó al exilio.

Con relación a la actividad del Grupo Fernando Solanas comenta:

No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso revolucionario que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines –nos dijimos– para que podamos elaborar una obra que sirva para la

movilización, concientización y profundización de la lucha revolucionaria (Solanas, 2006).

El grupo Cine Liberación significó la resistencia al cine de Hollywood, que imponía figuras como modas de turno y que buscaba réditos comerciales. Sin embargo, dicha resistencia se hallaba en el campo social de las ideas, donde los cineastas se movían, clandestinamente, para escapar de la censura –impuesta por los militares de la Revolución Argentina y, posteriormente, del Proceso de Reorganización Nacional–, para afianzar una identidad nacional y para dar lugar a un cine crítico y combativo.

Nelly Richard sostiene que, para la sociología del arte de esa época –de inspiración marxista– la obra debía ser el *reflejo de la sociedad*, el vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte, concebido como un instrumento de agitación cultural que debía ser funcional a la militancia política. Por lo tanto, la aproximación entre el pensamiento del artista y la sociedad de los sesenta era, más bien, contenidista: “Para la retórica del arte comprometido, la ideología –contenido y representación– precede a la obra como el dato que ésta debe ilustrar en imágenes” (Richard, 2009).

Cabe aclarar que el grupo Cine Liberación, al trasgredir el canon del denominado “arte de compromiso”, mostró cierta preocupación por el lenguaje y le otorgó un lugar importante porque sus integrantes consideraban que la revolución debía estar tanto en el contenido como en la forma.

En *La Hora de los hornos* se reveló el artificio de la puesta en escena; en términos formales, se dejaron al descubierto los efectos manipuladores de las ilusiones que brindaba la puesta en escena clásica, ejemplificada en las películas de Hollywood. La película cuenta con un montaje vertiginoso, evidenciado, que no oculta su condición manipuladora de *lo real*; tiene un ritmo percusivo insistente en la banda sonora. Desde el punto de vista de la representación documental, hay elementos del modo de representación reflexivo –en el sentido en que lo señala Bill Nichols (1997)–, especialmente cuando aparecen los propios realizadores, cuando dan cuenta de las condiciones de producción de la película y con la convocatoria al diálogo que ellos mismos abren.

En este contexto artístico, fuertemente ideologizado, circulaban también declaraciones que insinuaban una tensión entre, por un lado, la subordinación militante de la obra a la retórica del compromiso social

y, por otro, la autonomía del proceso creativo.

Mario Carreño, en el marco de los debates del Instituto de Arte Latinoamericano, explica:

Vemos que hay una pintura revolucionaria y una pintura para la revolución [...]. Yo estimo que una pintura revolucionaria es aquella que ha creado un lenguaje formal, un lenguaje que le ha dado una independencia, y una pintura para la revolución es aquella que necesita hacer el artista como acto útil para la revolución (Carreño en Richard, 2009).

Al marcar esta diferencia, Carreño señala la tensión entre la instrumentalidad del arte que defiende la toma de posición ideológica del artista y el derecho de reflexionar críticamente sobre sus lenguajes y sobre la independencia creativa de sus formas. A pesar de estas declaraciones por la autonomía del proceso creativo, Richard sostiene que la *teoría de la dependencia cultural* –que dominó la escena político-intelectual de la década del sesenta, en América Latina– con su crítica anticapitalista a la expansión del ideal de vida norteamericano, hablaba de un esquema binario de jerarquía y de subordinación entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo, desarrollo y subdesarrollo. Al respecto, Richard señala: “Centro y periferia eran tomados entonces como localizaciones fijas, rígidamente enfrentadas por antagonismos lineales, de acuerdo a una topografía del poder que no había sido todavía desarticulada por las redes multicentradas de lo global” (Richard, 2009).

Asimismo, la dimensión de lo *nacional-popular* que sustentaba ese latinoamericano de izquierda de los sesenta dejó de considerar a lo *popular* como una representación homogénea que no debía ser contaminada por las industrias culturales, para entenderlo como un sitio atravesado por lo *masivo*.

## EL ARTE DE VANGUARDIA

A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social, sino anticiparlo, por eso usa la transgresión estética como detonante anti-institucional. También se considera que este arte dejó de tener vigencia porque el núcleo de lo *nuevo* –que le da a la vanguardia la fuerza para romper con el pasado en un tiempo lineal– no coincide con la multiestratificación de temporalidades históricas que se

entremezclan en el contexto contemporáneo. Ya no es posible creer en la fusión emancipatoria entre arte y vida que perseguía la vanguardia porque, como señala Frederic Jameson (1991), la transformación de la sociedad en imagen produjo “el simulacro banal de una estetización difusa del cotidiano que entrega lo social a las tecnologías mediáticas de la publicidad y el diseño” (Richard, 2009).

A comienzos de la década del setenta, Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), convocó al Grupo de los 13, que estaba integrado por Jacques Bebel, Carlo Ginzburg, Luis Benedit, Víctor Grippo, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Juilo Teich, Horacio Zabala y el mismo Glusberg. El Grupo propuso un arte de experimentación y suplantó las propuestas estéticas tradicionales –basadas en el virtuosismo de la técnica y en el goce del espectador– por obras en las que prevalecía la idea, el concepto. De este modo, los artistas desafiaron las tramas del poder hegemónico al generar alternativas de sentido en las grietas del sistema; mezclaron la denuncia social con las experimentaciones de signos y de conceptos y renovaron el lenguaje artístico para transformarlo en una zona de conflicto y de disparos de nuevas significaciones.

Graciela Sarti (2013) señala que la integración del grupo varió a lo largo del tiempo. En la primera muestra que hicieron, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972), los nombres indicados fueron los de Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlo Ginzburg, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Glusberg. A fines de ese mismo año, en la muestra *Arte de sistemas*, ya no figuraba Pellegrino, pero apareció Horacio Zabala, quien había sido uno de los invitados de la muestra anterior. La conformación del grupo se modificó, nuevamente, en 1975, cuando Ginzburg, Teich y Dujovny dejaron el país; mientras que Pazos y Romero se alejaron del CAyC en 1977.

En ese período, Leopoldo Maler y Clorindo Testa fueron invitados a sumarse. A partir de este momento, se los conoció como Grupo CAyC, aunque a veces volvía a aparecer la vieja denominación –Grupo de los Trece–, más allá del número exacto de miembros. Como Grupo CAyC continuaron presentándose en innumerables muestras en todo el mundo.

En mayo de 1972, la muestra *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano* inició su recorrido por Sudamérica y terminó, luego, en el Encuentro Internacional de Pamplona, España. En los años siguientes años estuvo

en Madrid y en Varsovia (1973), en Ohio (1974), en Panamá (1975), entre otros puntos. Este tipo de envío no excluía el traslado de artistas y de obras: objetos, instalaciones y performances eran presentados en los más diversos foros. Además, el soporte de video posibilitaba conocer eventos y confrontaciones, supuestamente, efímeros, pero que logran ecos persistentes en el tiempo.

La segunda intervención en el espacio público del Grupo CAyC fue *Arte e ideología. El CAyC al aire libre* y se realizó en la Plaza Roberto Arlt en septiembre de 1972. Con respecto a esta muestra, Fernando Davis explica:

*Arte e Ideología* se inauguró en el marco de una dramática coyuntura, un mes después de acontecida la masacre de Trelew, el fusilamiento a mansalva, el 22 de agosto, de dieciséis prisioneros políticos detenidos en un penal de Rawson, hombres y mujeres de las agrupaciones guerrilleras ERP, FAR y Montoneros, como represalia ante un intento de fuga (Davis, 2012).

De este modo, la realidad nacional y el intercambio con el público no especializado, el conceptualismo y las críticas al sistema, hicieron que se generaran un abanico de propuestas y de obras que se presentaban, en principio, con una fuerte localización argentina y porteña.

La obra más reproducida de *Arte e ideología. El CAyC al aire libre* fue “Horno de pan” (1972), de Víctor Grippo y de Jorge Gamarra [Figura 1]. Fue una instalación –relacionada con una práctica tradicional– en un espacio urbano, que incluía el proceso de construcción del horno, el amasado, la cocción y el compartir el pan entre los visitantes (Sarti, 2013).



**FIGURA 1. Horno de pan (1972), VÍCTOR GRIppo Y JORGE GAMARRA**

Asimismo, Alberto Pellegrino presentó una estructura realizada con un elemento de trabajo cotidiano: siete escaleras instaladas de modo tal que pudieran ser transitadas por el público. Alfredo Portillos y Hebe Conte le recuerdan al espectador que el predio de la plaza Roberto Arlt es el mismo que ocupó, en 1727, la Hermandad de la Santa Caridad; en 1886, el Hospital de Mujeres; y hasta 1969, la Asistencia Pública. Por medio de una camilla, de un muro blanco y de un llamado a la reflexión el transeúnte era invitado a identificarse con esa historia y con el dolor humano que contenía.

Jacques Bedel propuso en *Amarras* o *Amarre de una medianera* (1972) una estructura hecha de sogas que estaban tendidas sobre el espacio aéreo y que estaban ancladas a una pared. Esto era una metáfora de labilidad y de amenaza de movimiento sobre lo sólido y lo aparentemente inmutable.

Con relación a la apropiación de la categoría *arte de sistemas*, vinculada a las producciones conceptuales y con respecto a su adaptación a la coyuntura político-social de una Argentina atravesada por golpes de estado y por cortos períodos democráticos, Sofía Dourron explica que esta coyuntura:

[...] posibilitó afrontar el desafío que implicaba la creación de un circuito regional con proyección internacional para un arte que estaba lejos de adecuarse a los criterios artísticos de los gobiernos de facto de la época. El resultado: una nueva categoría, conceptualismo ideológico, invención del crítico para señalar un arte plagado de tintes althusserianos, cuyo punto álgido fue la muestra *Arte e Ideología* (Dourron, 2013).

Otra obra que se mostró en *Arte e ideología*. *El CAyC al aire libre* fue de Horacio Zabala [Figura 2]. Los trescientos metros de cinta negra de Zabala –que daban la vuelta a la Plaza vistiéndola de luto– hablaban, elocuentemente, de las experiencias estético-políticas del grupo del CAyC. La obra refería al fusilamiento de los militantes de Trelew de ese mismo año.



FIGURA 2. 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (1972), HORACIO ZABALA

A esta tragedia se refería, también, “La realidad subterránea” [Figura 3], de Luis Pazos. Era una instalación compuesta por dieciséis cruces pintadas sobre una pared y por una serie de fotografías del Holocausto expuestas bajo tierra. Esta obra causó la clausura de la exposición sólo un día después de su inauguración. Este hecho marcó un amargo porvenir de censura y de persecución para estos artistas.



FIGURA 3. *La realidad subterránea* (1972), LUIS PAZOS

El Grupo CAyC hizo estallar los formatos tradicionales del sistema artístico basados en la pintura y en la escultura; abarcó al cuerpo con las performances y al espacio público con intervenciones urbanas. Estas obras transmitieron una nueva energía que logró fisurar los marcos de la dictadura. Se puede decir, entonces, que la década del setenta testimonió un clima político turbulento. Muchos intelectuales y artistas argentinos se exiliaron y otros continuaron su trabajo en el país de manera silenciosa y resistente. Por eso, en este período cobraron plenitud, paradójicamente, los discursos de varios de los artistas incluidos en la muestra *Arte e ideología. El CAyC al aire libre*.

Mercedes Casanegra (2011) señala que otros ejemplos paradigmáticos que se exhibieron en esta Muestra fueron: las analogías de Víctor Grippo [Figura 4], sus primeras mesas y su homenaje a los oficios; los laberintos y los sistemas con organismos vivos de Luis Benedit [Figura 5], en los que se analizaban los comportamientos sociales; las esculturas de Juan Carlos Distéfano [Figuras 6 y 7], que inauguraban una técnica inédita de resina poliéster para dar forma a una figuración antropomórfica de consolidado dramatismo; las cárceles de Horacio Zabala [Figura 8] que evidenciaban el carácter represivo y autoritario de las sociedades latinoamericanas y la situación de aislamiento contextual de los artistas; la

instalación *Violencia* [Figura 9],<sup>3</sup> de Juan Carlos Romero, que utilizaba en la institución artística estrategias de la difusión en la calle, de los medios gráficos y de la circulación literaria para reflexionar sobre la violencia circundante; las esculturas orgánicas de Norberto Gómez, que expresaban una carnalidad violentada por el dolor; las lenguas, los amordazamientos y los antimonumentos de Alberto Heredia [Figuras 10 y 11], que ostentaban la crítica y la ironía extrema por medio de formas antropomórficas inéditas, que estaban realizadas en telas engomadas y con materiales de desecho; los objetos, los gestos y el arte de comunicación a distancia de Edgardo Vigo, que priorizaban un cambio en la función social del arte; el comienzo de los gestos estéticos de Liliana Porter; y los primeros objetos fundacionales de Roberto Elía, que datan de 1969 a 1971 (Casanegra, 2011).



FIGURA 4. *Tabla* (1978), VÍCTOR GRIPPO

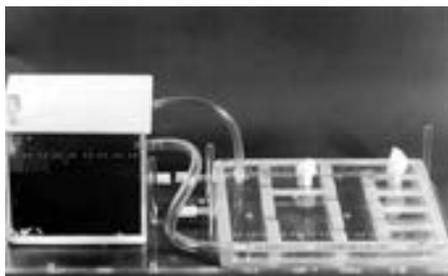
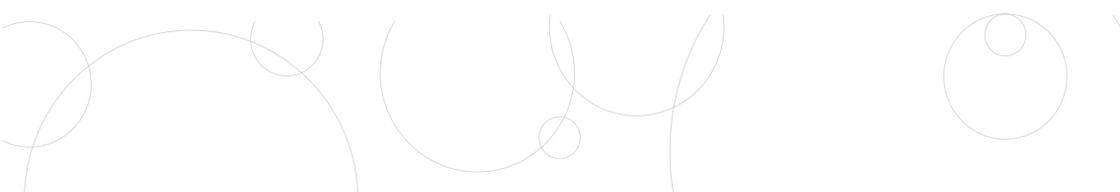


FIGURA 5. *Laberinto para hormigas* (1974), LUIS BENEDIT

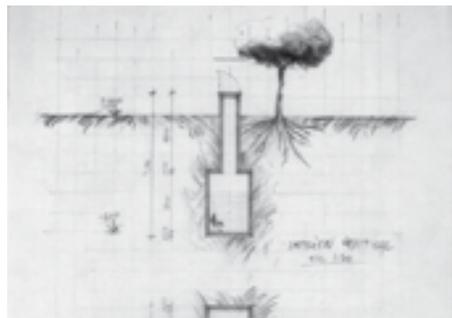




**FIGURA 6.** *El hombre que cae* (1978), JUAN CARLOS DISTÉFANO



**FIGURA 7.** *El mudo* (1973), JUAN CARLOS DISTÉFANO



**FIGURA 8.** *Anteproyecto de cárcel subterránea para artistas de la ciudad de Buenos Aires* (1974), HORACIO ZABALA



FIGURA 9. *Violencia* (1973-1977),  
JUAN CARLOS ROMERO



FIGURA 10. *Engendros* (1972),  
ALBERTO HEREDIA



FIGURA 11. DE IZQUIERDA A  
DERECHA: *Amordazamientos*  
(CIRCA 1974), *El chupete* (CIRCA  
1970) y *La monja* (1973),  
ALBERTO HEREDIA

Con relación a estas producciones, Casanegra explica:

Si a continuación trazáramos imaginarias líneas de puntos entre toda la producción citada en base a tendencias y direcciones, emergerían las líneas anunciadas: el Silencio como modo de designar múltiples prácticas conceptuales en desarrollo sistemático y sostenido en el período, y la Violencia como una línea que echaba raíces en direcciones relacionadas con la historia, el contexto, traducida en estrategias diversas, maneras expresionistas, otras denunciativas de hechos de la realidad objetiva, otras emergentes del escenario político, etcétera (Casanegra, 2011).

## EL ARTE DE LOS NOVENTA

El fin del régimen dictatorial y la llegada de los noventa obligaron a redefinir los proyectos en función del nuevo contexto, caracterizado ya no por la polarización ideológica de los extremos. A comienzos de esta década se diluyeron los límites entre lo prohibido y lo contestatario ante el consenso que proponía la democracia, los acuerdos, las negociaciones y el mercado, signado por el frenesí modernizador del modelo neoliberal. Se regularizaron las reglas sociales de producción y de circulación de las prácticas culturales y el campo del arte se institucionalizó por a los mecanismos de apoyo estatal. Además, se comercializó y se internalizó por la consolidación de una red de galerías y de nuevas políticas culturales. De este modo, los artistas cambiaron la elección del centro para legitimar su producción internacional. De París giraron a Nueva York y si ahí no llegaban a insertarse en los circuitos museísticos de la capital neoyorquina, exponían en las galerías de Miami.

El arte de la década del noventa estuvo cruzado por todo tipo de acuerdos y de negociaciones que imponía el gobierno democrático neoliberal de Carlos Menem. A fines de este período –y, especialmente, a partir de la rebelión popular de diciembre de 2001– un grupo de artistas plásticos, de músicos, de cineastas, de poetas y de periodistas comenzaron a intervenir en la praxis social. Al respecto, Ana Longoni señala:

Enumerarlos sería vasto y uniformaría iniciativas que en verdad son heterogéneas: adoptan formatos convencionales, ahora insertos en convocatorias ajenas al circuito artístico. Un ejemplo son los cuadros de caballete colgados en una plaza pública, en junio de 2003, en apoyo a las obreras

de Brukman, fábrica textil recuperada por sus empleados y desalojada más tarde por la fuerza policial; también propuestas vinculadas al arte de acción o a la intervención urbana, inscriptas en escraches, piquetes, asambleas y movilizaciones. Las producciones de los grupos de arte volcados a la acción política circulan en paredes y en calles, en la producción gráfica, la intervención de la ropa de los movilizadores o de los códigos institucionales o publicitarios (Longoni, 2005).

**Críticos y curadores, como Ana María Battistozzi y Adrián Villar parten de la premisa de que el arte –al representar a la crisis y al denunciarla– ha revalorado su poder olvidado en la década de Menem. Asimismo, José Fernández Vega propone una lista de los puntos que tienen en común los nuevos colectivos de arte:**

[...] funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes [...], actividad organizada a partir de proyectos particulares [...], acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. [...] Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos (Fernández Vega en Longoni, 2005).

A esta lista se agrega la opción por la autoría colectiva y por el borrado de la figura del artista individual, de su estilo y de su nombre propio, reemplazado por el anonimato o por el nombre genérico. Pero lo que Longoni quiere decir, al retomar las palabras de Fernández Vega, no se reduce a marcar la tensión entre lo que se produce en la calle y lo que ingresa al museo, sino a pensar en la incomodidad que provoca, en muchos de estos grupos y de estos activistas, la avidez de curadores, de críticos y de espacios institucionales por responder a la tendencia internacional de legitimación institucional del arte político. “El adentro y el afuera de la institución se vive como un dilema o como un conflicto, o mejor una escisión (entre lo que se produce para determinada movilización y lo que se presenta en las convocatorias del circuito artístico)” (Longoni, 2005).

Sin embargo, a pesar del surgimiento de un arte contestatario gravitaban ciertas preguntas que aún tienen vigencia: ¿Cuáles son esos poderes de transformación del arte actual que está lejos del arte político de las décadas del sesenta y del setenta?, ¿qué capacidades de representación o

de invocación se les atribuye?, ¿a quiénes se las atribuye?; ¿a los sujetos sociales, a los artistas o al público?

En este punto, Escobar subraya que la supervivencia del nervio crítico del arte depende de sus posibilidades de recuperar el impulso subversivo de las vanguardias. Aclara, además, que es un desafío complicado, pues las maniobras básicas de choque fueron aplastadas por la vidriera del espectáculo global:

La novedad, el evento y el show mediático venden en cuanto su conflicto se consume en su propia exposición y, en este escenario, es difícil recuperar el sobresalto que buscaban producir las vanguardias históricas, no obstante, las estrategias que debe asumir el arte contemporáneo para recuperar algo del sueño vanguardista son maniobras que superan los excesos de la imagen globalizada, o sea, llegar a donde esta no puede (Escobar, 2004).

Asimismo, el autor sostiene que siempre hay *algo* del otro lado del dintel de la representación, un remanente o una falta que no puede ser representada y que esta imposibilidad es crucial para las operaciones del arte, porque el arte se empeña en decir lo indecible, en recorrer aquella distancia que no puede ser saldada. Es la tarea del arte crítico, entonces, tergiversar el curso de su propio tiempo para movilizar las ganas de renovar el pacto colectivo y de anunciar el acontecimiento que vendrá.

Ante el reto de vincular lo estético y lo político Rancière reconoce dos ideas de vanguardia. La primera corresponde al modelo topográfico y militar y se expresa en la figura del destacamento dirigente que avanza marcando la correcta dirección política del movimiento. La segunda, apunta a la anticipación estética, a la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura. El sentido de lo vanguardístico en el régimen estético de las artes debe ser buscado en el segundo modelo. Es “ahí donde la vanguardia estética ha contribuido a la vanguardia política” (Rancière en Escobar, 2004).

Además, la historia de los vínculos entre partidos políticos y movimientos estéticos está cruzada por la confusión entre estos dos modelos, que corresponden a dos conceptos de subjetividad política: la idea archipolítica del partido y “la idea metapolítica de la subjetividad política global, la de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura” (Rancière en Escobar, 2004).

Pero también se pregunta: “Cómo leer la historia, no en clave de cínico conformismo o de puro duelo, sino como principio de afirmación ética, como apuesta constructiva, hacedora de práctica, removedora de sentido” (Rancière en Escobar, 2004).

El arte, explica Escobar, tiene la posibilidad de trabajar sobre el abismo de la falta, de fundar en ausencia una escena, de empeñarse en decir lo indecible y de hacer de ello el comienzo de un juego nuevo. María Eugenia Escobar (2003) retoma las palabras de Shakespeare y manifiesta: “La función del arte es cumplir de alguna manera ese mandato: sostener ese vacío insoportable, ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen” (Escobar, 2003).

En este sentido, es posible decir que el objeto artístico puede convertirse en un objeto de duelo o en un factor de melancolía, pero, además, en la apertura de otro horizonte posible y en un gesto político. Al respecto, Hugo Vezzetti indica la necesidad de vincular ese gesto político a un proyecto colectivo para evitar, a través del pluralismo, la tendencia autoritaria de sentido que puede impulsar el vacío: “Pero la instauración de un registro político requiere que el trabajo de inversión de la falta sea vinculado a un proyecto colectivo; requiere una dimensión pública, una inscripción social” (Vezzetti en Escobar, 2004). Un proyecto político, una apuesta al futuro, exige no sólo el trabajo con la memoria y con la elaboración del duelo, sino torcer el curso lineal de la historia para evitar la autoconciliación de sus propios momentos.

El arte puede actuar sobre esto, pero antes debe refundar su lugar, reformular su régimen de visibilidad y discutir la estabilidad de sus bordes. Ya se sabe que ha perdido la exclusividad de sus lugares, pero la diferencia radica en su posición política y, para ello, debe disputar el aura al esteticismo de los mercados, recuperar el esplendor que ahora se aloja en la mercancía y el espectáculo para volverlo el principio productor de la obra sobre el lenguaje truncado. ¿Cómo? Provocando, entonces, ese giro de la historia, volviendo a trabajar para el arte, pero no desde el plano de las ideas como los artistas de los sesenta, sino a partir de su poética. Así lo sugiere Eduardo Grüner:

[...] un retorno de lo real que induzca, en todos esos campos, también un regreso del realismo, pero ahora en el mejor sentido del término; un regreso de la materia “representable”, de un conflicto productivo entre la imagen y el objeto, que genere formas nuevas, creativas y vitales de

la relación inevitable entre lo representante y lo representado (Grüner, 2004).

La política se refiere, según Rancière, a la emergencia de lo invisible y de lo indecible, a la redistribución de posiciones y de roles sociales; el arte, al devenir de la cosa en imagen. Por ello, en los tiempos actuales de democracias, el arte político puede bucear en las zonas más oscuras de la historia para buscar la falta y cubrirla con una imagen que –sin perder de vista la criticidad del lenguaje– represente, por ejemplo, la desaparición de Julio López a cara descubierta, mostrando la silueta de su rostro con la gorra que cubría su cabeza, haciendo estallar el conflicto, pero manteniendo, al mismo tiempo, el margen que necesita la mirada [Figura 12].



## ¿y Julio López?

FIGURA 12. SILUETA DEL ROSTRO DE JULIO LÓPEZ

Constituido y reconstituido, una y otra vez, el arte es un espacio al que los hombres pertenecemos, en cuyo desarrollo participamos en grados y en modos diversos. Como se dijo anteriormente, el artista tiene la capacidad de captar las marcas de lo invisible y de volverlo presencia, de convertir en palabras lo indecible. Las metáforas aquí presentadas nos conectan con épocas de violencia, de muertes, de cuerpos desaparecidos, de situaciones indecibles y de momentos de la historia que el artista –con su imagen– nombra. Así, mantiene el duelo, pero promueve un futuro en el que no haya lugar para el retorno horroroso del pasado.

¿Podemos hacernos la pregunta por sus valores estéticos? Sin ninguna duda, la experiencia estética conlleva, intrínsecamente, un pacto, una responsabilidad que se sitúa en el universo ético. Consiste en *dar algo* y ese *algo* no se encuentra en el objeto, sino en el despliegue de la percepción, de la memoria y del estremecimiento que produce la potencia emanada del mismo acto. Como dice Raymundo Mier:

En la experiencia estética, se hace patente la autonomía radical del acto. Revela, en consecuencia, un fundamento ético inherente que se expresa como una exigencia: reclama del otro una respuesta irrestricta en su singularidad. Esa respuesta es, a un tiempo, una invención, una transfiguración de la forma de vida y la incorporación al universo ético de una responsabilidad ante la forma y la promesa de la significación. [...] La experiencia estética no aparece sin el rostro del otro, pero persiste en su disponibilidad formal más allá de toda prescripción de identidades (Mier, 2006).

De este modo, la imagen abre la pregunta y posibilita el recorrido por las grietas del statu quo de la constelación artística, promueve el rastreo de diferentes alternativas y remueve nuestras creencias más arraigadas, porque la obra de arte reactualiza nuestros saberes, abre compuertas y descubre aquello que estaba velado, vuelve visible las huellas de lo invisible (García & Belén, 2010).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). "Commitment". *The Essential Frankfurt School Reader*. Nueva York: Continuum.
- Davis, F. (2012). "Un máximo de posibilidades con un mínimo de recursos". En Zabala, H. (ed.). *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública 1972-2012*. Buenos Aires: Ediciones otra cosa.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. ASUNCIÓN: FONDEC.
- García, S. y Belén, P. (2010). "Desapariciones en serie. Las marcas de lo invisible". *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Mar del Plata: Fundación Destellos.
- Grüner, E. (2006a). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_ (2006b). "Arte y Terror". *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_\_\_ (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación". *La Puerta*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Longoni, A. (2005). "La legitimación del arte político". *Brumaria*, (9). Madrid.
- Mier, R. (2006). "Notas para una reflexión sobre el sentido de estética radical". *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Solanas, F. (2006). "Dar espacio a la expresión popular". *Pensamiento de los confines*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

#### FUENTES DE INTERNET

- Casanegra, M. (2011). "Entre el silencio y la violencia. Un eje en los setenta". *ArteBA* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.arteba.org/web/?p=787>>.
- Battistozzi, A. M; Villar, E. (2004). "Pintar la crisis". *Revista Ñ 12* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/12/u-774952.htm>>.
- Dourron, S. (2013). "Arte de sistemas". *Revista Otra Parte* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://revistaotraparte.com/semanal/arte/arte-de-sistemas-2>>.
- Escobar, M.E. (2003). "La imagen del objeto". *Espaciocritica* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[http://espaciocritica.org/?page\\_id=45](http://espaciocritica.org/?page_id=45)>.
- Richard, N. (2009). "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *Hemispheric Institute* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>.
- Sarti, G. (2013). "Grupo CAyC". *Centro Virtual de Arte Argentino* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/o1\\_intro.php](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc/o1_intro.php)>.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> "Es ahora virtualmente sólo en el arte que el sufrimiento puede aún hallar su propia voz, su consuelo, sin ser inmediatamente traicionado por ella [...]. Es a las obras de arte a las que les ha tocado la carga de afirmar sin palabras lo que está vedado a la política" (Adorno, 1962).
- <sup>2</sup> "En verdad, la pregunta debiera ser repensada de otra manera: se trata más bien de formas y modalidades de expresar lo vivido y lo ocurrido, a menudo con fisuras y huecos, con rupturas y vacíos. Porque en verdad, lo incomunicable

e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano. Sólo podemos captar las huellas que logran traspasar los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión, que algo se diga o se exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia” (Jelin & Longoni, 2005).

<sup>3</sup> La técnica de esta obra es descriptiva. Se trata de una instalación formada por 14 carteles con una impresión tipográfica en color y por 48 impresiones digitales en blanco y negro. Las dimensiones son: 1,5 m x 14 m.



## EL CINE Y LO POPULAR<sup>1</sup>

Marcos Tabarozzi  
marcostabarozzi@hotmail.com

El término *popular* es el punto de fuga de un campo complejo de estudios contemporáneos, sucedáneos de una extensa tradición crítico-política en América Latina. En sus múltiples líneas y confrontaciones, esta dimensión de conocimiento está articulada en torno a las premisas gramscianas sobre la tensión entre hegemonía y subalternidad, en las que lo *popular* aparece como una exclusión fundamental, como una cesura ejercida desde el poder dominante con relación a un otro negado.

La dicotomía hegemonía-subalternidad supone una proyección doble en la que lo otro funciona como sombra: la hegemonía delimita el espacio social principal y ubica sectores humanos fuera de campo; los sectores subalternos le asignan a este poder ciego el valor de una totalidad que debe ser resistida y combatida. La paradoja reside en que la inversión de la lucha ubicaría a lo subalterno en una posición dominante (dificultad filosófica que aparecía en las obras de Antonio Gramsci) (Beverly, 2006).

La relación de las *prácticas populares* con la hegemonía presenta tensiones cruzadas, prestamos mutuos y –fundamentalmente en la contemporaneidad– confusiones ligadas a la acción de las *industrias culturales* (una de cuyas funciones es normativizar lo popular y asimilarlo a lo masivo). Lo popular es conflicto, como afirma Pablo Alabarces (2003), pero en tanto enfrentamiento que se desplaza por la fuerza de actantes enmascarados. La determinación sobre qué sistemas de dominación conforman lo hegemónico en cada ámbito (¿el capital financiero, el Estado Nación, la industria cultural, la estructura militar, las diversas combinaciones entre estos factores?) define el modo de adjetivación de lo subalterno y la manera en la que le asignará un cuerpo fogaz.

Identificar a lo popular con lo subalterno supone renegar propiedades sustantivas o características esenciales. Por ello, la lectura es ardua: se intenta demarcar un más allá de la cultura hegemónica, describir una supresión violenta del espacio de lo *dicho-visible* y modelar un objeto forzado a desaparecer. Los cambios conscientes y sintomáticos de cada contexto llevan a variables estructurales en las fronteras entre lo visible y lo popular. La economía cultural, considerada como mecanismo de exclusión, varía sus estrategias según las particularidades histórico-sociales.

En esta dinámica, la subalternidad puede investirse de formas que no están ligadas, estrictamente, a las categorías clásicas de desigualdad y de clase, sino, también, a conformaciones simbólicas, como las de género, la de raza y la de trabajo. En estas negociaciones y adecuaciones el rol de los intelectuales y de los artistas adquiere mayor importancia para distinguir de qué modo se niega o se afirma lo subalterno, explicando su complicidad con la hegemonía o sus esfuerzos por imaginar lo que está del otro lado (Beverly, 2006). El lugar de los cineastas está atravesado, entonces, por esta inscripción que sintetizaremos en las líneas siguientes.

### CINE POPULAR: HORIZONTE IMPOSIBLE

Ticio Escobar propone una formulación genérica del término *arte popular* que resume las diferentes líneas de aproximación conceptual al problema de cómo delimitar lo popular. Esta clasificación permite, además, encuadrar la situación teórica de lo audiovisual ante lo subalterno. Para Escobar, el arte popular supone:

46

[...] las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético-formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, de deseos y de intereses colectivos [...] representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción –y tradicionalmente– circuitos de circulación y de consumo comunitarios (Escobar, 2004).

La proposición de Escobar conlleva un alejamiento de las categorías de la estética tradicional: la autonomía artística, el rol preponderante de un grupo social –los artistas– y la exhibición institucionalizada. El arte popular implica una condición no autónoma, una ligazón con la demanda colectiva, una participación de *no artistas* y un recorrido por circuitos no institucionales. Esta concepción también plantea una primera objeción al puente entre las artes audiovisuales y el campo de lo popular. En efecto –y si dejamos de lado el período preinstitucional de la práctica cinematográfica, que va desde 1895 hasta 1917, considerado teóricamente como la etapa en la que la relación propuesta encontró algunas grietas posibles–, el devenir de la constelación audiovisual recayó, históricamente, en las

vertientes hegemónicas de la industria cultural o en el terreno legitimado del arte culto, oficial, etcétera, que continúa en el video experimental, en el pos cine, en el cine expandido y en otras formas institucionalizadas. Veamos brevemente estas dos líneas.

Por un lado, la industria cultural domina a la audiovisual casi genéticamente. La famosa expresión “arte industrial” da cuenta de esa dependencia. Con relación a esto, Theodor Adorno (1982) sostenía que el cine mostraba su condición de mercancía como Caín su marca en la frente. Pese a todos los intentos posteriores de redención, desde las primeras vanguardias hasta las instalaciones contemporáneas, el régimen dominante del audiovisual ha sido el establecido por el mercado.

A esta situación se interpusieron dos esperanzas: su conexión didáctica con las masas y su impureza estructural. La primera remite a las ilusiones promovidas por todos los fenómenos de la llamada “cultura de masas”, que incluyeron actos estéticos de gran valor político, pero que no podían homologarse a la particularidad de lo popular, aunque la industria cultural pretendiera lo contrario. La segunda, el carácter impuro del cine –que le dio especificidad frente a las demás artes y que sustentó cercanías con lo popular a principios del siglo xx–, tampoco fue suficiente, que la constelación audiovisual contuviera refracciones de lo subalterno por sus operaciones con la impureza cultural no llevaba a una politización de medios o de significados populares (Badiou, 2005; Rancière, 2005).

La emergencia del cine, como señaló Walter Benjamin (1989), ayudó a una redefinición del arte en el siglo xx. Sin embargo, en términos de gestión, la depuración siguió siendo patrimonio de sectores no populares que, en el mejor de los casos, estaban concientizados.

Por otro lado, la institucionalización del cine como arte,<sup>2</sup> que suponía la recuperación crítica del cine, mostraba el carácter paradójico del problema: aunque el cine de autor se propusiera como la representación de lo subalterno, no podía hacerlo sino desde el espacio que le otorgaba el poder simbólico oficial (Jameson, 2003). La expresión de esa paradoja es el único margen posible que le quedó al arte filmico. Tanto por su origen y por su continuidad en el seno de las industrias culturales como por su posterior legitimación como fenómeno artístico –con la consiguiente y con la creciente relación con lo aurático–, la pertenencia del audiovisual a la esfera de la cultura dominante es incuestionable (Rancière, 2005).

A fines de los años sesenta apareció una opción histórica que intentó

socavar la atadura del audiovisual a la hegemonía y que adhería a varios puntos del arte popular: el cine político. Este cine renegó de la autonomía del arte con relación a la vida social, ubicó sus obras en la función política, promovió una relación productiva horizontal entre audiovisualistas y actores sociales, y fundó modos de circulación colectivos y no institucionales. Pensado como un potencial refugio de lo subalterno, este cine pretendía separarse de los propósitos meramente espectaculares y alienantes del cine comercial y de la carga cultural de la institución artística.

En el caso de la Argentina, esta nueva vía del cine fue teorizada, en 1969, por Octavio Getino y por Fernando Solanas con la célebre interpretación de los tres tipos de cine, que estaba en diálogo con otros modelos de lectura del Tercer Mundo. En la contemporaneidad, este camino está diversificado y puesto en escena desde las políticas públicas: prácticas de alfabetización audiovisual que devienen en producciones de colectivos, televisión comunitaria, documental político realizado de modo participativo, etcétera.

Tanto el modelo de fines de los años sesenta como las derivaciones actuales representan la gesta más compleja de la constelación audiovisual en la búsqueda por quebrantar un *status quo* social. Pero sus esfuerzos están obturados por obstáculos similares a los que debilitaron al cine de autor. Pese a la renovación metodológica planteada por el cine etnográfico, a la revisión crítica del dispositivo y a la enunciación fílmicas en grupos (como Dziga Vértov, Cine Liberación, Cine de la Base o Ukamau, entre otros), la alianza productiva (como consecuencia de los acuerdos políticos extrafílmicos) de sectores y de clases desiguales producía nuevas, más sutiles, mediaciones intelectuales de la imagen/ voz subordinada, ahora en clave de interpretación realista crítica.<sup>3</sup>

¿Quién le da voz e imagen a lo subalterno y desde qué lugar?, ¿qué decisiones conceptuales y formales toma *por los otros*? Si bien lo popular requiere, fatalmente, de una mediación –porque es ingresado a la cultura visible por instituciones legitimadas, como la academia o como el arte–, implica manifestaciones distintas a las premisas de los artistas. En ese contraste puede verse deslegitimado o tratado desde lo que llamamos “paternalismo intelectual”. Aunque la existencia de nexos entre la tradición culta y la imagen/voz oprimida ha constituido hitos fundantes en tradiciones culturales como la argentina,<sup>4</sup> el equilibrio entre la acción de una vanguardia iluminada y concientizada y la emergencia de la subalteridad no deja de ser precario y hasta imposible (Escobar, 2004).

El esquemático recorrido por las tres opciones nos lleva a la conclusión teórica de que toda promoción del arte audiovisual como medio de lo popular ha sido equívoca: la única manera de abrir ese límite de lo visible cultural desde el cine y desde los lenguajes análogos se podría dar al profundizar las estrategias del audiovisual político y al resolver la cuestión de la mediación en una cesión total a los cuerpos populares de la producción, de la circulación y de la exhibición de lo audiovisual.

Planteado de este modo, el escenario descripto atenúa el valor de las obras y de los programas filmicos que han abordado la reflexión sobre lo subalterno, desde la modernidad cinematográfica hasta nuestros días. Deberíamos aclarar, entonces, que ciertos autores construyeron imágenes críticas, utópicas y melancólicas que surgieron de esa imposibilidad de alcanzar lo popular. La inscripción del cine moderno (y sus perseverancias contemporáneas) en el arte institucionalizado impidió a las poéticas autorales ser manifestaciones estéticas de la subalternidad. Sin embargo —y por generar metáforas sobre esa condición—, pudieron mostrar la derrota simbólica por medio de fragmentos redentores.

Uno de los gestos fundantes del cine moderno fue, como sostiene Silvia Schwarzböck, negarse a compensar ideológicamente al público por lo fugado de la vida social (como lo hacía el cine clásico).

Una anécdota de José Martínez Suárez, realizador de la Generación del 60, ilustra esta decisión moderna de suspender las compensaciones imaginarias del cine al espectador clásico.

“Una vez se proyectaba una de mis películas, *El crack* (1960), en Tucumán y yo estaba en la sala. A la salida un joven comenta: ‘Qué amargado debe ser el director de esta película’. Yo me acerqué y le dije: ‘No lo vaya a tomar a mal, pero yo soy el director. ¿No quiere que vayamos a tomar un café?’. El muchacho era arquero de un club de fútbol y me decía que la película no le había dado respiro; es decir, no había encontrado la satisfacción que estaba acostumbrado a encontrar en el cine argentino, en donde el muchacho hacía goles, lo contrataban, triunfaba, se casaba, tenía pibes y vivía feliz hasta los noventa y cinco años. Creo que la Generación del 60 no tuvo la potencia que se esperaba, o que hubiera podido tener porque torcimos el rumbo con demasiada vehemencia. Salimos de un cine complaciente y simpático, en el que la felicidad estaba al alcance de la mano, para empezar a hablar de los auténticos problemas, pero de tal manera que el espectador sentía que estábamos dando aceite de ricino”.

Este relato de Martínez Suárez sobre *El crack* sintetiza la postura de un cine decidido a no compensar míticamente lo que no está en lo real (también sintetiza la creencia iluminista de un autor que quiere demostrar los “auténticos problemas”) [Schwarzböck, 2003].

La impugnación de los procedimientos del cine clásico, acusados de favorecer una estetización de lo real de cara al fascismo (Daney, 2004), significó una renuncia dolorosa: oscurecer el lazo del film con las masas. Este compromiso con una política formal que se negaba a complacer lo masivo desde la evasión de lo real, habilitó un espacio ético para ficcionalizar lo real. El sacrificio de la inocencia espectral le dio al cine una consciencia intelectual que lo reconcilió con esa dimensión popular con la que no podrá identificarse nunca. De este modo, podemos apuntar, en forma de taxonomía genérica, dos estrategias en esa dirección: la crítica de la nación y el reencuadre de los otros, ambas transitadas por el cine argentino.

## DESVIÓS MODERNOS: AUTORES NACIONALES

50

En los textos de Gilles Deleuze (2007) sobre el cine político moderno se describe la capacidad de ciertos programas autorales para desestabilizar, formalmente, el significado absoluto e inmanente de la categoría *pueblo*. La puesta en crisis de la imagen del pueblo desde la ficción filmica moderna funciona como respuesta a las certidumbres de un modelo tradicional (el cine clásico y sus derivaciones paródicas) en el que el pueblo existe sin más, como un sujeto inalienable. Según este autor, directores como Alain Resnais y Glauber Rocha evidencian la inexistencia de ese pueblo. El propósito político es que esta ausencia estructural sea una interpelación para que la recreación del pueblo se transforme en tarea del público (Deleuze, 2007).

Sin embargo, el relato de *nación* también fue revisado por las poéticas del cine de los sesenta. Recientemente propusimos –al ampliar una sugerencia de Alain Badiou (2005) sobre la posibilidad de que en el cine moderno existieran “autores cinematográficos nacionales” en contextos de transformación política– la configuración de una línea de autores no circunscriptos a esos breves procesos históricos, sino presentes como programas estéticos de orden continuo; refracciones de las instancias de un proceso de transformación política

avizorado. Describimos la figura del autor nacional como una forma estética capaz de apropiarse, de manera crítica, de significados de lo comunitario sujeto a lo nacional, esquematizados o cerrados por las representaciones sociales. Si trascendemos las prácticas militantes específicas de la historia del cine, es posible afirmar que, en la profundización o en el replanteo de los procesos políticos concretos,<sup>5</sup> el autor nacional aparece como una oposición permanente al modo de la moralidad, característico de la película del modelo tradicional y de los diferentes tonos estéticos de las lógicas políticas dominantes.

En este sentido, el cine moderno puede ser una resistencia y también, en palabras de Carlos Vallina, “una iluminación en el trazado del imaginario colectivo” 2007.<sup>6</sup> Pero en rigor, los programas autorales buscan que sus ficciones filmicas obliguen a la nación moderna a revelar su condición igualmente ficcional, en un mundo en el que lo nacional se expresa como esperanza de realización y como peligro de traición del destino popular (Grüner, 2004). La acción de los programas modernos consiste en la objetivación y en la deformación de las imágenes estereotípicas de esa omnipotencia. Esta oposición a la moralidad del cine diseñado por las lógicas instrumentales de la cultura, es un guiño cómplice a las expresiones de lo subalterno, que es el campo que padece efectivamente la alienación de un audiovisual ideologizado por el capital. En la Argentina, gran parte del cine de autor (desde la Generación del 60 hasta la década del noventa) se dedicó a esta deformación de los estereotipos de la cultura hegemónica como función reflexiva sobre la nación y sobre el lugar de lo popular en ella.

En su versión radicalizada, este planteo sobre los filmes como críticas al Estado Nación se configura en lo que Serge Daney (2004) denomina “autores estado”. Estos son programas que salen del campo artístico para confrontar, abiertamente, a un poder comunitario en una batalla en la que las formas del cine se oponen a las puestas escénicas de la política estetizada (Daney, 2004). Así, el cine argentino, desde Fernando Birri hasta nuestros días –pasando por Pino Solanas, Raymundo Gleyzer, Adolfo Aristarain o Israel Adrián Caetano–, consideró a esta posición del autor-estado como un enfrentamiento, desde adentro, con la hegemonía.

## DESVÍOS CONTEMPORÁNEOS: RECONOCER LO IMPOSIBLE

Otra operación de resistencia crítica aparece en la modernidad: la inclusión de motivos formales que señalan esa distancia insalvable entre los sectores populares y los realizadores/espectadores institucionalizados del film (digamos, más adecuadamente, la burguesía clásica, las clases medias y los *managers* posmodernos). Del mismo modo que, como afirma Deleuze (2007), cierto cine moderno (Jean-Luc Godard, Wim Wenders), incorporaba a la ficción el conflicto constitutivo del cine arte (la relación de los cineastas-artistas con el dinero y con la Industria Cultural), otras expresiones se dedicaron a ubicar el problema de los otros subalternos en puestas formales que hacen de lo popular una lejanía.

*Caché* (2005), de Michael Haneke, es uno de los casos más significativos; John Beverly señala que el video amenazante que recibe la pareja de clase media intelectual funciona como metáfora cruel de la estética subalterna. En el correlato local, esta incisiva reflexión de Haneke encuentra equivalencias sugerentes en ciertos motivos y en ciertas técnicas del cine de Lucrecia Martel. La emisión televisiva que comenta una supuesta aparición de la Virgen en *La ciénaga* (2001) o el estilo indirecto libre que se utiliza para mostrar a los niños del proletariado salteño a través de los vidrios de un auto en *La mujer sin cabeza* (2008), son sólo dos de las múltiples situaciones del conflicto con lo popular que pone en escena el estilo Martel.

Más de treinta años antes, de modo precursor, Leonardo Favio y el cine moderno ya planteaban, en *El dependiente* (1969), en una puesta extrañada, alucinada, para filmar a los otros: como una lejanía que nos mira expectante. La incomodidad posterior de Favio con esas escenas es significativa: señala la oscilación entre ese pueblo al que cree pertenecer y la mirada del cine.

Los cambios en la producción de conocimiento sobre lo popular en el seno de los nuevos paradigmas políticos de la Argentina y de América Latina –con toda su heterogeneidad y con sus conflictos– suponen nuevas zonas de trabajo. En particular, una que surge de la siguiente cuestión: ¿habilitará el concepto de *populista*<sup>7</sup> un campo de estudios estéticos más fecundo y más productivo que supere la oposición formalismo-populismo?

Por el momento, la trama teórica desplegada en torno al concepto de

lo *popular* supone conflictos claros para una articulación de lo subalterno con las artes audiovisuales. Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir o apropiarse de los medios expresivos para dar cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan sólo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1982). "Transparencies on Film". *New German Critique* (24-25). Durham: Duke University Press.
- Alabarces, P. (2003). "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, año III (23). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, G. (2007). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, T. (2004). "El mito del arte y el mito del pueblo". En Acha, J.; Colombes, A. y Escobar, T. (eds.). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación". *La Puerta. Revista de Arte y Diseño*, 1 (1). La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Jameson, F. (2003). "La existencia de Italia". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco*. Buenos Aires: Perfil.
- Rancière, J. (2005). "Las poéticas contradictorias del cine". *Pensamiento de los confines*, (17). Buenos Aires: Guadalupe.
- Schwarzböck, S. (2003). "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

## FUENTE DE INTERNET

Beverly, J. (2006). "Lo subalterno como interrupción". *Revista Miradas* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.hotelabismo.net/files/Beverley-Cache.pdf>>.

## NOTAS

- 1 Este capítulo se desprende del artículo "La cuestión de lo popular en el cine" (2012) publicado por el autor en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 6 (4). La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- 2 La institucionalización del cine fue propuesta a principios del siglo xx por Ricciotto Canudo y se consolidó, a mediados de los años cincuenta, con la política de los autores de la revista *Cahiers du Cinéma*.
- 3 Para un recorrido sobre las complejas discusiones teórico-ideológicas que se desarrollaron entre fines de los años sesenta y mediados de los años setenta, se puede consultar *Las falsas dicotomías* (2008), de Ismail Xavier.
- 4 Pablo Alabarces establece una línea histórica precisa en este hablar sobre lo popular, que va desde Hernández hasta Walsh, pasando por Borges y por el tango. Además, asume, junto con Ricardo Piglia, que de esta relación con lo subalterno surge la ficción en nuestro país. En el mismo sentido, Josefina Ludmer (2000) estableció, en su estudio sobre el género gauchesco, la idea de una alianza que se establece entre la letra culta y la voz oprimida en la poesía gauchesca.
- 5 En el contexto cultural de nuestro país, por ejemplo, los avizorados en 1955, 1968, 1973, 1984 o en 2001.
- 6 Entrevista realizada por el autor en 2007.
- 7 Se concibe al término populista en el sentido que lo utiliza Ernesto Laclau (2005).

## CUANDO LAS COSAS NO TIENEN FUNDAS EL PROBLEMA DE LA CERCANÍA EN WALTER BENJAMIN

Cecilia Cappannini  
ceciliacappa@hotmail.com

La crisis de sentido y el declive de un proyecto guiado por el Relato Histórico en las guerras mundiales llevaron, en el interior del pensamiento benjaminiano, a una crisis de los modelos epistemológicos heredados. “Lo eterno, en todo caso, es más bien un volante en un vestido que una idea” (Benjamin, 2007a).

En ese sentido, el giro hacia las cosas, hacia el detalle y hacia lo marginal es consecuencia –en términos de Rafael Gutiérrez Girardot (2005)– del fin de la metafísica y de la teoría del conocimiento con sus dos polos seguros: sujeto y objeto. La consigna de Edmund Husserl, “a las cosas mismas”, corrobora este postulado.

En el *Libro de los Pasajes* (2007a) Walter Benjamin establece que su método de trabajo es el montaje literario:

No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profesional. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2007a).

De este modo, nos concentraremos en el estudio de la *cercanía* o del *acercamiento* de las cosas y en su inscripción en la esfera de la vida cotidiana como una nueva *matriz de percepción*. Ésta, según Jesús Martín-Barbero (2003), irrumpe con las masas y con la técnica en la historia, una vez que la reproducción técnica de las imágenes hace vacilar el concepto de *obra de arte* –que está ligado al principio de autoridad–, además de su modo contemplativo de recepción.

Desde la Escuela de Frankfurt, Benjamin esboza algunos puntos importantes para pensar los procesos de masificación y lo popular en la cultura (en términos de experiencia y de producción). Por eso, en el ensayo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1973), el acto de acercarse espacial y humanamente a las cosas o de triturar su aura supone, para Benjamin, quitarle la envoltura a cada objeto. Quitar las

fundas habilita, entonces, a pensar en *otros* modos de existencia de los objetos y del arte; en *otros* usos y accesos posibles. Al mismo tiempo, propone una lectura en dos sentidos: el de la destrucción que sufre el orden –hegemónico– de las cosas y el de la nueva visibilidad/invisibilidad que eso implica.

## INTERIOR Y ENCANTAMIENTO

En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin dice que el siglo XIX inventó la *fun-da*. Cada objeto de uso cotidiano tiene su estuche, su cobertura, que lo protege y que lo aísla de las inclemencias del tiempo. Se trata –desde una perspectiva que nada tiene que ver con la obsolescencia programada característica de la segunda mitad del siglo XX– de objetos producidos para durar.

El desarrollo industrial de la producción de envolturas se aplica, también, a la configuración burguesa del espacio habitable. La vivienda, el *interior burgués*, se concibe como estuche de los objetos y de los hombres que se complacen en generar desarrollos técnicos orientados a producir su propia comodidad. El confort aísla, dice Benjamin, y demarca el perfil del individuo en su propia envoltura. Guiado por imágenes que anuncian épocas futuras de abundancia, el burgués decimonónico desconoce el carácter destructivo de la técnica.<sup>1</sup> Sin embargo, transita –consternado y fascinado a la vez– las relaciones que establece con la naturaleza y con la ciudad moderna con una mezcla de sentimientos, que abarcan el encanto, el temor y lo amenazador y que se filtran, inevitablemente, en la relación que crea con los objetos cotidianos.

Cada objeto en su envoltura, aislado, despojado de todo valor de uso, está dispuesto en el espacio habitable junto con un sinnúmero de fundas y de objetos diversos, con una mezcla de estilos con los que la burguesía encubre y decora su espacio, su refugio. Se trata de un espacio que lo mantiene, como sostiene Martín-Barbero:

[...] en sus ilusiones de poder conservar para sí, como parte de sí, el pasado y la lejanía, las dos formas del distanciamiento. De ahí que sea en el interior donde el burgués dará asilo al Arte, y que sea en él donde trate de conservar sus huellas (Martín-Barbero, 2003).

Al respecto, Theodor Adorno plantea que las mercancías sorprenden

al *yo* en su propio terreno (Adorno en Benjamin, 2007a). No obstante, las cosas situadas en el *interior* no están signadas por el extrañamiento propio de las mercancías (que se produce entre la cosa y el valor de uso), sino que se aferran a lo familiar y a lo no extraño bajo la apariencia de una naturaleza inmutable y sustraída al tiempo. Cada objeto queda encerrado en un círculo encantado que lo paraliza, en un pedestal que estampa el sello de su posesión y que lo exhibe como tesoro. Las cosas así apreciadas ocupan un lugar en un orden –y comulgan con ese orden establecido– que es íntimo e histórico.

El propósito de Benjamin de escribir una historia *material* de la modernidad está atravesado por esta concepción burguesa del espacio, del tiempo y de los objetos, que lo lleva a explorar las fisuras y las paradojas que, desde su lectura, despliega la razón instrumental/abstracta en el seno del mundo capitalista. A diferencia de Max Weber, Benjamin sostiene que la racionalización no está desprovista de magia, sino que por debajo de sus lógicas operantes se produce un reencantamiento del mundo a través de la persistencia de los ritos y de los mitos tradicionales que la modernidad pretende secularizar.

El encantamiento es, sin más, aquello que se inscribe en la seducción de la mercancía, en lo que ella ejerce sobre los sueños de una época y sobre el inconsciente colectivo. Esa época es el siglo de las fundas, un siglo soñador del mal gusto, amoblado de sueños, en el que habitar es dejar huellas. El siglo *xix* estaba más ansioso por *habitar* que ningún otro siglo. Por eso, frente al afuera, al mundo del trabajo y al desarrollo de la técnica, el espacio habitable de los hombres es pensado como “el interior de una caja de un compás, donde el instrumento yace encajado con todos sus accesorios en profundos nichos de terciopelo” (Benjamin, 2007a).

Precisamente, allí, se detiene la mirada surrealista unas cuantas décadas más tarde: en el terciopelo y en su revés. En tiempos de guerras, el siglo de las fundas entra en crisis y los surrealistas franceses asumen, en sus búsquedas estéticas, el análisis de los ornamentos burgueses y su miseria, indagando “no sólo la miseria social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y de las que esclavizan” (Benjamin, 1990). Una conjunción de cuerpos y de objetos fragmentados, una unión entre el erotismo, lo onírico y la destrucción, sale el encuentro en sus imágenes.<sup>3</sup>

Otro tipo de mirada es la que indaga acerca de la miseria en el seno de las dictaduras América Latina.

Alberto Heredia también trabaja con los desechos. Es decir, trabaja con esos objetos que no son mirados o que han dejado de atraer la atención (objetos ontológicamente precarios, cuya instancia de presencia no está del todo visibilizada) y se detiene en algunas operaciones que reconocemos como familiares; operaciones en las que enfundar, envolver y embalar son procedimientos de las prácticas cotidianas y que remiten a la intención de resguardar lo que desaparece del mundo.

Estamos pensando en los estuches, los tarros, las vendas, las cajas y los recipientes que Heredia utiliza, pero, particularmente, en sus *Cajas Camembert* (1962) [Figura 1]. Estas cajas del famoso queso francés (más que presentarnos objetos en custodia o intocados, como sucede en el interior burgués), contienen objetos en descomposición, objetos impuros de los que los hombres se deshicieron: trozos de hilos, trapos, pelos, partes de muñecos rotos, restos, huesos, vidrios, entre otras cosas.



FIGURA 1. *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

La serie de dieciséis cajas muestra el ciclo vida-muerte de los hombres y conjuga lo que perdura y lo que tiende a perderse, lo que queda y lo que se conserva. No hay una imagen eterna de un pasado glorioso y memorable, sino una imagen de lo podrido y de lo que se está pudriendo. Heredia enseña objetos descompuestos en *custodia*, restos de la vida material de los hombres en sus propias *cajas de compás*. De este modo, se sitúa entre la condición intocada o sacralizante –propia del Arte– y aquello que, en

este caso, pone en escena la escultura de los años sesenta y setenta en la Argentina: objetos tocados por demás, obsoletos.

Cabría preguntarse, entonces, qué resguardan las fundas del siglo XIX y qué ocultan en su significado histórico. Pero, también, como punto de inflexión para volver a mirar las producciones de Heredia, podemos pensar en qué nuevas fundas o en qué otros tipos de envolturas aparecen en la cercanía, cuando el avance del desarrollo tecnológico hace que los objetos –y luego la vida de los hombres– se vuelvan obsoletos y banales.

En definitiva, los dos interrogantes planteados tornan inevitable la necesidad de un pensamiento político sobre las “fundas”, tal como lo propone Eduardo Grüner cuando se pregunta ¿qué operaciones de desnudamiento supone quitar las fundas o descubrir los disfraces sublimados con los que la Razón humanista occidental ha ocultado su voluntad de poder? (Grüner, 2012).

## HACIA UNA NUEVA MATRIZ DE PERCEPCIÓN

El siglo XIX: un notable cruce de tendencias individualistas y colectivistas. Quizás como en ninguna época anterior imprime a todas las acciones un sello “individualista” (yo, nación, arte), pero subterráneamente, en territorios cotidianos mal vistos, tiene que crear lleno de vértigo, los elementos necesarios para una configuración colectiva. (Giedion en Benjamin, 2007a).

En primer lugar, podemos apuntar que el *interior* es un espacio de intimidad que no se abre a cualquiera. Es el lugar en el que la burguesía recoge, custodia y exhibe las huellas en las *fundas* que utiliza; el lugar en el que despliega determinados modos de uso y de desuso de los objetos dispuestos. La burguesía encubre su coartada –la historia– y genera una imagen eterna del pasado que, sumido en la continuidad de la historia, conlleva la idea de un legado de tesoros culturales (Benjamin, 2007a). En segundo lugar, podemos considerar la paradoja que el teórico alemán señala con la cita que toma de Giedion (consignada en el epígrafe de este apartado), dado que ese *cruce* significa la irrupción de las masas en un espacio *otro*, que no es el *interior*, que no es de terciopelo, sino de hierro y de vidrio.

En las estaciones de tren, en las calles de la ciudad moderna, en los pasajes comerciales y en los almacenes, en las fábricas y en la intemperie,

las masas alteran el ritmo de la experiencia que se suscitaba en el *interior* y usan un nuevo modo de percepción, por el cual no buscan sumergirse en los tesoros burgueses, sino que los reclaman en su cercanía. Si la masa representa los lados inquietantes y amenazantes de la vida urbana –esos que la multitud encarna en los cuentos de Edgar Allan Poe, en las pinturas de James Ensor o en la poesía de Charles Baudelaire– pensar lo impensable y lo indecente nos aproxima a los trabajos de Martín-Barbero y a sus análisis sobre cómo el acercamiento de las cosas y su inscripción en la esfera de la vida cotidiana configura una nueva *matriz de percepción*. A partir de esto, el autor indaga acerca de los anclajes de lo masivo en lo popular.

Ahora bien, tomamos dos puntos a partir de los cuales Martín-Barbero analiza lo popular en las obras de Benjamin: la cercanía como matriz de percepción y la idea de que lo popular se sitúa en el pensamiento del filósofo alemán, justamente, en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud.

Si el espacio de la taberna remite al encuentro de los que vienen del límite de la miseria social con los que vienen de la bohemia –y, según Martín-Barbero, allí se conjugan las ilusiones y las rabias de los oprimidos–, la experiencia en la multitud refiere, entonces, a esa nueva facultad de sentir que “le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido, pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social” (Martín-Barbero, 2003). En el medio se sitúa lo popular: la masa es percibida por la burguesía como una suerte de difuminación de las huellas de cada individuo en el seno de la gran ciudad.

[...] que, de un lado, borra las huellas, las señas de identidad de que tan necesitada vive la burguesía y de otro cubre tapa las huellas del criminal (Martín-Barbero, 2003).

Frente a esto, la burguesía despliega dos operaciones: por un lado, se refugia en el *interior*; por otro, desarrolla dispositivos de identificación con los que busca controlar a la masa, como el marcado numérico de las casas o el crecimiento metódico de registros de huellas en el mundo administrativo. Entonces, el cruce entre las fundas que sacralizan los objetos a pesar de su cotidianidad y de su cercanía material y esa *cercanía* que se gesta afuera, es un encuentro entre el *interior* y la intemperie urbana por la que transita la multitud. Esas reliquias adoradas y adornadas en

el *interior* burgués están contaminadas por el peso de lo que esconden y se definen en su relación con lo *otro*, con lo de afuera. Se trata de esa multitud que se sitúa por fuera de los estuches del *interior*, pero que es alcanzada por ellos y por lo que las fundas –con su significado simbólico y material– disfrazan, controlan, tapan, violentan y encubren: que la cultura es siempre y, simultáneamente, *barbarie*.

El análisis de la *cercanía* como problema también tiende puentes de sentido que permiten interrogar acerca del lugar del arte. Benjamin habla de la conformación de nuevas condiciones de percepción que, claramente, abren una disputa con el saber letrado especulativo y con la distancia crítica, al efectuar el acercamiento de las imágenes que salen al encuentro del sentir de la masa. Se reúnen, allí, la inmediatez, lo transitorio y las sensaciones para desarrollar una nueva combinación entre capitalismo y nuevos modos de circulación de lo visual. Tal vez –antes que la diferencia entre lo lineal y lo descentrado, tan utilizada como argumento en algunas lecturas posmodernas–, sean estos rasgos los que le generen un desafío a esa racionalidad abstracta.

Necesariamente mal entendido, por las incesantes correcciones de Horkheimer y de Adorno –¿o por la moda Benjamin? como diría Beatriz Sarlo (2000)– el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” no permite hacer una interpretación rápida y literal. Por el contrario, se presenta como un campo múltiple de interrogantes posibles, siempre inagotables, muchas veces contrapuestos. En ese sentido, es posible pensar que, quizás, Benjamin no afirme que la experiencia aurática y la de la reproducción técnica de imágenes (la fotografía y el cine) se contrapongan. En cambio, podría hablar de que no hay, realmente, una distancia nítida entre los imaginarios especializados y los masivos; es decir, que la conflictividad de la modernidad no se piensa a partir de la separación de lo lejano y lo cercano, de lo único y lo repetido, de las competencias especialistas y autónomas, y la tecnicidad y lo masivo; sino desde su difícil y paradójica asimetría.

Tal como lo explica Hermann Herlinghaus (2004), ya no hay esencias estáticas de afectividad, sublimes o vulgarmente populares, sino que ambos niveles se revelan como agencias de estetización de la vida política. La hipótesis sobre la nueva *matriz de percepción* supone que las condiciones sociales del desmoronamiento del aura y la puesta en jaque de la distancia contemplativa se deben, principalmente, a dos cuestiones centrales: la aspiración de las masas por acercar las cosas espacial

y humanamente y la tendencia a superar la singularidad de cada dato, adueñándose de los objetos en su cercanía. De esta forma, es posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas, que implica una nueva percepción que rompe las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas. Por eso: “Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (Benjamin, 1973).

La clave está, como explica Martín-Barbero, en la percepción y en el uso, no en la obra de arte o en el principio de autoridad que la consagra. Se trata de dar la vuelta a la historia y a las imágenes para analizar el extrañamiento de la mirada y los usos políticos que hacemos de las reproducciones cuando las cosas no tienen fundas. Con relación a esto, Carlos Pereda dice que se trata de tomar el punto de vista de la bajeza “como la expresión de una apasionada lucha que procura hacer rotar nuestra atención y darle una voz a lo excluido para presentar la *otra* historia, la historia resistida, la historia del fugitivo” (Pereda en Massuh & Fehermann, 1993). Este desplazamiento comprende un modo de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía (Benjamin, 2007b) y con el supuesto que define a la historia de la cultura como la herencia de tesoros culturales; idea que cosifica a la cultura<sup>4</sup> porque la piensa como una propiedad, como algo a poseer más que a experimentar. De este modo, lo que Benjamin señala acerca de la custodia de las huellas que lleva a cabo la burguesía decimonónica –las propias y las de las masas– involucra a la custodia de la *historia*, ya que las huellas<sup>5</sup> inscriben la historia de las cosas y la historia de las relaciones entre los hombres y las cosas.

Quedan esbozados, así, algunos puntos importantes para reflexionar sobre los procesos de masificación y sobre lo popular en la cultura, entendidos en términos de experiencia y de producción. Ambos conceptos ponen en crisis el acostumbrado orden, el canon legitimador en el que se sustentaban las autorías y las jerarquías. Por ello, esa conformación de nuevas sensibilidades que plantea Benjamin no resulta en el estallido de una pluralidad de sentimientos y de discursos, sino de diferencias vinculadas a discontinuidades constitutivas, fundamentalmente, históricas y políticas (Herlinghaus, 2004).

## EL PEDESTAL, EL DESECHO, EL PEDESTAL: EL DESECHO

Las producciones de Heredia dialogan con el *sensorium* que le saca encanto a lo deteriorado y a lo podrido, a partir de lo cual Benjamin esboza una estética del desecho: de aquello de lo que la sociedad se deshace (Martín-Barbero, 2000).

De este modo, no se trata de estetizar la miseria, sino de averiguar (con Heredia y en sus obras) qué es lo que se pone en juego entre el pedestal y el desecho. Es decir, indagar acerca de qué es lo que se arriesga, precisamente, en esos cruces entre la acción de envolver los objetos –concebidos como reliquias o como desechos de la sociedad industrial– y las apuestas de aquello que queremos/podemos conservar –o no– recordar. Al respecto, Miguel Briante explica:

Alberto Heredia sacraliza lo efímero en el altar de la escultura. Esa vindicación de lo que se va a perder –de lo que, sin Heredia, se perdería– desacraliza el altar, desacraliza la sacralización de aquello que durante siglos se ha creído perdurable, desacraliza la misma concepción de la escultura (Briante en Buccellato, 1998).

Entre lo que se desacraliza y lo que se consagra/sacraliza se pone en juego la pretensión positivista de recordar un pasado tal cual fue. Otra vez, aparece el pasado-emblema en el que sacralizar, enmarcar y envolver son acciones que lindan con la operación de estetizar algo *en* la obra, eso que la escultura tradicional limpia, fija y hermosea al borrar la especificidad del horror y del conflicto (Grüner, 2006). Pero a su vez, la estetización es un mecanismo de recepción. En este sentido, cuando Benjamin menciona el término se refiere a:

[...] la transformación de algo en un objeto que es captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles, pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado. Ninguna de las dos perspectivas se refiere a las obras de arte *per se*, sólo a los intereses y emociones del público (Fenves, 2010).

Existe algo intocado o intocable, cuya contemplación implica sumergirse *en* la obra, pero que resuena en los objetos de consumo, tal como resonaba en las exposiciones universales del siglo XIX: se mira y no se toca.

Según Benjamin, ese es el lema con el que la masa aprende a compenetrarse con el valor de cambio. Con relación a esta idea, Heredia señala:

En nuestra época no hay ni grandes dioses, ni grandes personajes políticos que representar, pero está el dios objeto de consumo para consumir. Por eso, soy objetista. Invento objetos a partir de objetos de consumo o materiales de desecho (trapos, dentaduras, platos, roperos, juguetes, ropa interior, vendas –todo sirve–) y cargo esos objetos de vida, muerte, horror, ironía, para reflexionar sobre el hombre y su existencia (Heredia en Buccellato, 1998).

Paradójicamente, cuando ninguno de esos objetos conserva su función utilitaria cotidiana, todo sirve. Lejos de los ideales de belleza, el trabajo de Heredia sobre los vínculos posibles entre los objetos de consumo, el material de descarte y los objetos antiguos conlleva la pregunta por los modos personales y colectivos de ver/usar los objetos y por la construcción de nuestras miradas sobre los desechos y a partir de ellos.

En las *Cajas Camembert* (1962)<sup>6</sup> Heredia se apropia de objetos triviales que el espectador encuentra al abrirlas [Figura 2 y 3]. Son objetos sometidos a su propia fragilidad, a la alteración, a la putrefacción, a la desaparición y a la pérdida; materiales reunidos no en profundos nichos de terciopelo, sino en nichos de lo podrido.



FIGURA 2. DETALLE DE *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

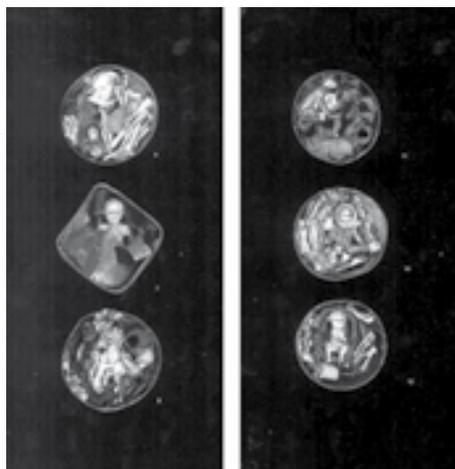


FIGURA 3. DETALLE DE *Cajas Camembert* (1962), ALBERTO HEREDIA

“Eran años de provocación, junto con Alberto Greco, recorriendo las calles de París y apropiándose del envase del manjar francés por excelencia” (Giudici, 2003). Heredia se apropia de las fundas, consigue utilizar los mismos envases que el mercado pone a nuestro alcance (también las fundas se han vuelto obsoletas y muestran esa otra cara del desarrollo técnico: la banalidad) y no los descarta, sino que los reactiva para embalar y para atar objetos en los que inscribimos la historia de la vida personal y privada y también, por contrapunto, de la vida social. A partir de todo esto, es posible preguntarnos desde dónde mirar la propia historia, las propias imágenes; desde dónde mirarnos. Además, sería interesante investigar si este uso particular de las fundas (para envolver a la muerte, a lo podrido y a lo que se destruye) instaura una historia de pedestales, pensada como reliquia, o si concibe a la historia como acción (sin afirmar por eso que la historia-emblema no despliega operaciones en su construcción).

En las *Cajas Camembert* los objetos no exponen una imagen eterna del pasado como en el interior burgués. Las fundas o las cajas no muestran las huellas de su inquilino ni sus posesiones, sino que reflejan lo que se desacraliza y lo que perturba el fondo místico de la autoridad. La obra exhibe las huellas de lo que se descompone, de lo que se desecha en el doble sentido de la palabra: como residuo o como lo descartado, lo olvidado o lo oprimido. Muestra cosas que una vez tuvieron dueño y que fueron anheladas y adoradas, pero que se volvieron productoras de recuerdo.

Según Benjamin, en este momento se invierte el mecanismo propio del fetichismo de las mercancías: el verdadero método es plantar las cosas en nuestro espacio y no ir nosotros hacia ellas. De esto se desprenden las energías revolucionarias que el surrealismo descubre en lo anticuado, en las ruinas de la modernidad burguesa. Entonces: ¿qué tipo de memoria activan las obras de Heredia?, ¿qué imágenes se construyen a partir de los restos en los cuales no habíamos posado la mirada?, ¿qué nos habilita a pensar lo podrido como marco de aquello que se da y que, de algún modo, está o estaba ausente?

Heredia le devuelve a la sociedad las marcas desechadas del paso del tiempo. Habla de lo más cercano, de lo más banal y renueva el viejo mundo de los objetos al volver a plantar en nuestro espacio sus restos. No obstante, no intentamos pensar la memoria a partir de sus obras como una posesión de lo recordado, sino como una aproximación dialéctica a la relación entre las cosas pasadas con su lugar. Es necesario entender a la rememoración no como conmemoración, sino como actualización de ese pasado trunco o fracasado, de ese pasado que no pudo ser, un pasado en el que actualizar no implica volver a traer, sino crear algo nuevo.<sup>7</sup>

¿Podemos pensar, entonces, que a partir de la construcción activa de la memoria que Benjamin sostiene, el arte puede hacer visible aquello *otro* que estaba ausente, esa otra historia oprimida que según Martín-Barbero irrumpe con lo masivo y con lo popular? Esta pregunta cuestiona la noción de arte como productor de objetos y propone pensarlo como productor de experiencias y de conocimiento más allá de la función referencial de la imagen, en la dialéctica de destrucción y de construcción. Esto presenta otros problemas que nos hacen pensar en las producciones de Heredia atravesadas por la alienación del hombre en la sociedad de consumo, por la obsolescencia y por la violencia ejercida en los golpes de estado en el Conosur. Es decir, nos permiten pensar en la confluencia entre aquellas obras que en tiempos de opresión y de persecución política fueron consideradas populares porque estaban invisibilizadas y porque se oponían a la norma hegemónica, y aquellas otras que configuraban una imagen crítica de los relatos hegemónicos acerca del arte y de la memoria.

## LO QUE TAPA A UN CUERPO

“En la moda, la fantasmagoría de las mercancías se adhiere a la piel.”

Buck-Morss (1995)

“Y vuelvo a pensar que sólo desaparece lo que no deja huella.”

Quieto (2011)

Al parecer, el único cambio posible, la variación, es una característica de las fundas y no de los hombres. “La moda prescribe el ritual a través del cual el fetiche de la mercancía quiere ser adorado” (Buck-Morss, 1995). Por eso, cambia tan rápido y se convierte en otra cosa distinta, aparentemente nueva que se encuentra entre la seducción y la muerte.<sup>8</sup> La moda impulsa el *quid pro quo* que resulta en la fragmentación del cuerpo viviente. Si llevamos el planteo al extremo, pensamos en un envoltorio que en lugar de rejuvenecer el cuerpo, lo consume, lo mata, lo violenta, lo fragmenta y lo ata. Eso es lo que sucede en *Los Amordazamientos*, de Heredia, realizados entre 1972 y 1974 [Figura 4]. Se trata de objetos ensamblados, compuestos por prótesis dentales amordazadas por telas encoladas y montadas en soportes de madera.



FIGURA 4. *Los Amordazamientos* (1972-1974), ALBERTO HEREDIA

El cuerpo desmembrado y fragmentado, su imposibilidad de decir, dialoga con otras series producidas por esos años, como *Los Embalajes*, *Los Sexos*, *Las Lenguas*, *Los Engendros*.<sup>9</sup> Sin embargo, particularmente en *Los Amordazamientos*, la causa del desecho es la violencia de Estado y se muestra como huella de la destrucción, no de los objetos, sino de los cuerpos. En este sentido, tomamos la hipótesis de Mariana Marchesi,

quien sostiene que en el seno de la dictadura argentina “si el objetivo del espacio político fue deshacer y desechar estos cuerpos, desde el campo simbólico algunos artistas plantearon su reconstrucción y su resignificación” (Marchesi, 2006). Eso es algo que también se refleja en la escultura argentina de los años sesenta y setenta: se trata de esos objetos y de cuerpos tocados por demás. Desde esta perspectiva, se puede pensar el cuerpo desecho y el cuerpo como desecho “que, en tanto tal, puede ser percibido como residuo o huella de la violencia” (Marchesi, 2006).

Aquí el procedimiento de atar, de envolver o de vendar se relaciona con la impronta autobiográfica de la serie, dado que Heredia, unos años antes, sufrió un accidente y debió estar durante largos períodos de tiempo completamente enyesado. En sus palabras acerca de ese momento, aparece la relación entre enmendar el cuerpo y *fajarlo*, en el doble sentido de la palabra, para sujetarlo al orden establecido de los cuerpos y de las cosas. Nuevamente, se ve un orden íntimo, pero fundamentalmente, histórico y político. Esos procedimientos se conjugan, a su vez, con los canales por los que circulan estas obras, ya que, a raíz de la muestra de estas *otras marcas*, Heredia recibe una amenaza de muerte de la Triple A y debe exiliarse (Buccellato, 1998).

El trabajo sobre la figura humana y sobre la imposibilidad de representarla en su totalidad implica un corrimiento hacia el detalle, hacia el fragmento que habla por el conjunto. Esas bocas hablan por el cuerpo violentado, aún en la imposibilidad de decir. Esto supone invertir el punto de vista y hacer visibles/legibles –¿audibles?– las huellas de la historia, lo no dicho, aquello que permanece oculto y oprimido. Además, significa generar un nuevo cruce entre lo individual-interior y lo social-colectivo, como un nuevo punto de tensión que se produce en coordenadas diferentes a las estudiadas por Benjamin, pero que vuelve a centrarse en una problemática que atraviesa algunos de los planteos de este autor y a las imágenes durante el siglo xx: ¿Cómo representar lo irrepresentable?

De este modo, se vuelven a poner duda las complejas relaciones entre el arte, lo popular y la memoria, con el riesgo de caer en el marco de las operaciones que lo hegemónico ejerce para neutralizar lo que estaba por fuera, quitándole capas de conflicto y volviéndolo a sacralizar para incorporarlo a lo oficial. Otro uso posible de las fundas y, claro está, de aquello que tapa a un cuerpo.

Ahora bien, también podemos señalar que la elipsis utilizada como mecanismo de las imágenes opera, en las obras de Heredia,

como fragmentación que denuncia el cuerpo que *está siendo* violentado. Además, anticipa su muerte y su desaparición forzada. El cuerpo (real), censurado e invisibilizado, es la condición de existencia de la imagen: el cuerpo representado-fragmentado-amordazado. Grüner plantea esto como un modo de invisibilidad estratégica. Al respecto, explica:

[Se trata de] una apelación a lo que Benjamin llamaba la historia subterránea de los vencidos, pero lo es a la manera estrictamente benjaminiana: no una apelación a reconstruir el recuerdo de los vencidos tal como fue en el pasado [...] sino “tal como relampaguea hoy en un instante de peligro”. Es una apelación, pues, no a la Memoria en abstracto, sino a la construcción activa de la memoria anticipada de un futuro de redención (Grüner, 2012).

## CONSIDERACIONES FINALES

Para Benjamin pensar lo menor, lo marginal, lo no dicho o lo popular no es pensar en lo premoderno, sino en otras cosas: en los vínculos oscuros que unen a la modernidad con lo indecente –o con el horror– y en la posibilidad de redimir el pasado oprimido. Al recordar algo, todo lo pasado puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en su momento de existencia y puede activar la fuerza de su utopía frustrada. Así, el recuerdo es una imagen fugaz que revela la discontinuidad de la historia y del tiempo, en el momento en el que el mecanismo de las fundas es desarticulado.

Sin embargo, existe otro riego entre el siglo de las fundas y el siglo de las desapariciones –como denomina Grüner al siglo xx–, algo que está profundamente ligado al problema de las imágenes y de la percepción: el riesgo de visibilizar lo que estaba invisibilizado y, al hacerlo, matarlo o violarlo en lugar de redimirlo o de dejarlo vivir.

Habría que seguir pensando, entonces, cómo la puesta en jaque de la distancia contemplativa (que implica una nueva matriz de percepción que rompe con las envolturas y que pone a los hombres, con ayuda de las técnicas, en situación de usarlas) supone el problema político de los contextos de lectura, del arte y, a fin de cuentas, de la historia.

La diacronía de la historia –su orden en el tiempo– es interrumpida por la sincronía de la imagen –un desorden del tiempo–, que produce una instantánea de percepción: la imagen dialéctica. El índice histórico

y el índice de memoria que Benjamin atribuye a las imágenes consisten en la capacidad de estas de volverse material de recuerdo para una época dada y de hacer saltar la historia en un instante de percepción. Se trata de una concepción de las imágenes no como cosas sino como momentos de percepción, en el acto por el cual un pasado olvidado y oprimido se ilumina o se vuelve visible en el proceso mismo de su desaparición.

Hay algo que nos dice que lo que importa es lo que falta y que, por eso, toda imagen dialéctica es, necesariamente, la conjunción de los objetos no escritos y de las imágenes lectoras, que exige un gesto político (despertar) para asumir la historia a contrapelo, la historia residual o desde el punto de vista de la baja.

## BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (1973). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1990). "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2007a). *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, R. (ed.). Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2007b). "Sobre el concepto de historia". En *Conceptos de Filosofía de la Historia*. La Plata: Terramar.

Buccellato, L. (1998). *Alberto Heredia retrospectiva* [catálogo]. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Fenves, P. (2010). "¿Existe una respuesta a la estatización de la política?". En Uslenghi, A. (comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Grüner, E. (2006). "Arte y terror: una cuestión moderna". *Confinés*, (18). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, R. (2005). "Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin". *Katatay*, año 1/2.

Herlinghaus, H. (2004). *Renarración y desencantamiento*. Madrid: Iberoamericana.

Ibarlucía, R. (1993). "Benjamin y el surrealismo". En Massuh, G. y Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura*. Buenos Aires: Alianza.

Longoni, A. (2011). "Apenas, nada menos". En Quieto, L. *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova.

Marchesi, M. (2006). "Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los años 70". *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México DF.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Convenio Andrés Bello.

\_\_\_\_\_ y Herlinghaus, H. (eds.) (2000). *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*. Madrid: Iberoamericana.

Pereda, C. (1993). “Lecciones de la baja”. En Massuh, G. y Fehrmann, S. (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura*. Buenos Aires: Alianza.

Sarlo, B. (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### FUENTES DE INTERNET

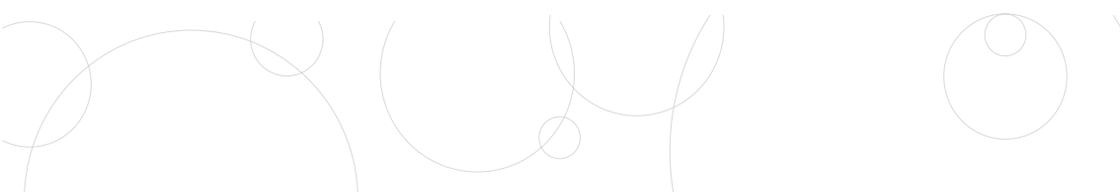
Giudici, A. (2003). “Alberto Heredia, el legendario creador del arte podrido”. [en línea]. Consultado el 20 de abril de 2015 en <[edant.clarin.com/diario/2003/12/12/5-0461.html](http://edant.clarin.com/diario/2003/12/12/5-0461.html)>.

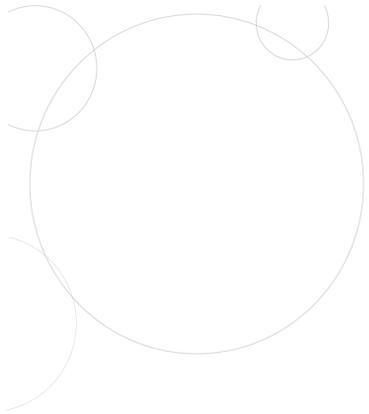
Romero, P. (2010). “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. *Círculo de Bellas Artes* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinerva-Completo.php?art=141&pag=1#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinerva-Completo.php?art=141&pag=1#leer)>.

### NOTAS

- 1 Al respecto, Benjamin menciona que la época que inventa las fundas es incapaz de analizar la técnica que las produce en términos dialécticos. El desarrollo desmedido de las fuerzas de producción –que sobrepasa las necesidades de los hombres y cuyo botín es la capacidad de experiencia– y el dominio arrasador de la técnica en la guerra, está reservado para ser experimentado por el siglo siguiente.
- 2 No sólo la miseria social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y de las que esclavizan (Benjamin, 1990).
- 3 Ricardo Ibarlucea (1993) plantea que el surrealismo toma el concepto marxiano de fetichismo de las mercancías como principio poético al interior del *trompel'oeil*.
- 4 Benjamin acuerda con Adorno en analizar a la cultura como punto desde el cual pensar las contradicciones sociales. Sin embargo, a diferencia de Adorno, piensa que los procesos de masificación emancipan al arte y a la cultura de su existencia parasitaria en el ritual burgués.
- 5 “La huella es la aparición de una cercanía por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás [...]. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros” (Benjamin, 2007a).

- 6 A partir de este año Heredia comienza a trabajar con materiales no convencionales.
- 7 Este sentido del concepto de rememoración se desarrolla de esta manera en la tesis "Sobre el concepto de historia" (2007b), de Benjamin.
- 8 Para Benjamin, la única novedad en el mundo capitalista es que ya no hay novedad posible.
- 9 Todas las series fueron realizadas entre 1972 y 1974, a excepción de *Los Embalajes*, realizada entre 1967 y 1973.





## **Producción artística y dictadura en la Argentina**



## ESCENAS Y FRAGMENTOS DEL HORROR EL CINE ARGENTINO ENTRE 1975 Y 1985

Marcos Tabarozzi  
marcostabarozzi@hotmail.com

Rodrigo Sebastián  
rodrigosebastianr@hotmail.es

Carlos Merdek  
calimerdek@gmail.com

Pocos corpus y períodos fílmicos del cine argentino han sido tan estudiados como el llamado “Cine del Proceso”. En tanto campo complejo que habilita múltiples entradas, fue atravesado durante los últimos treinta años por interpretaciones de la sociología, la historia, la comunicación social y la historiografía del cine, entre otras zonas de estudios disciplinares e interdisciplinarias.

En este escrito se sintetizan diversas líneas de trabajo, se relevan imágenes de resistencia y se acotan notas de lectura formal –en las que se indican modos de uso de las técnicas cinematográficas para construir sentidos implícitos– en fragmentos de algunos filmes disidentes. La alusión a los sistemas estilísticos (Bordwell & Thompson, 1995) que sostienen los discursos de estas obras es uno de los aspectos más fructíferos y pendientes en términos del abordaje histórico y es, además, nuestro aporte al estado de la cuestión.

Respecto del recorte temporal, debemos aclarar que cuatro de los filmes analizados fueron filmados fuera del período específico, pero fueron incluidos por su ligazón estrecha con la época, por ser visiones premonitorias –como en *Soñar, soñar* (1976), de Leonardo Favio, y en *Los hijos de Fierro* (1975), de Pino Solanas– o por ser reflexiones lucidas sobre los procesos de la memoria a dos años de iniciada la democracia –como *Los días de junio* (1985), de Alberto Fischerman, y *El rigor del destino* (1985), de Gerardo Vallejo.

### EL CINE DE LA DICTADURA: PLIEGUES, LEGADO

Las películas nacionales del período, que va desde 1976 hasta 1983, fueron 193 (un promedio de 27 por año), más un conjunto pequeño de

obras generadas desde el exilio. Además de las prácticas de los cineastas aliados y de las piezas de urgente contenido estético-político que tempranamente señalaron las condiciones del régimen de terror que reinaba en el país, el campo filmico local –entendido como la trama de sus poéticas críticas más significativas– fue desarticulado por las desapariciones, por las listas negras y por el señalamiento reglamentario de aquellas obras que, como señala César Maranghello: “Atentaban contra los propósitos de reintegrar y de revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos” (Maranghello, 2005).

La vertiente industrial también resultó permeada por el panorama inflacionario, por la desigual competencia contra el cine norteamericano y, sobre todo, por las indefiniciones y por las aberraciones en la conducción del Instituto Nacional de Cinematografía. En el sentido económico se produjo un abandono que desdibujó las esperanzas que había suscitado el *boom* de producción cinematográfica de calidad industrial del período 1973-1974, que fue similar al de otros esquemas del aparato productivo del país.

Si bien no existieron coordenadas explícitas de un cine de régimen, en tanto programa político de propaganda –ya que el discurso militar prefirió propagarse por los dispositivos de la televisión y la gráfica–, el poder dictatorial dispuso de un escenario de promoción abierta de empresarios complacientes y de producciones reaccionarias (Peña, 2012). Por ello, el corpus general revela coincidencias temáticas y retóricas, y muestra asimilaciones ideológicas no determinadas por ningún documento o disposición específica, pero establecidas por el afán de acceder a los beneficios para financiar y para exhibir. Las diferentes posturas teóricas y críticas que recorren a las películas de la dictadura<sup>1</sup> coinciden en que el grueso de esta producción, alentada por el sistema, trasladó al interior de sus formas las lógicas del Estado genocida.

Con relación a esta idea, Sergio Wolf indica ejes posibles para abordar estas reproducciones: la muerte como cuerpo unificador de los filmes, con el encierro como forma excluyente; el mecanismo de la oposición de bandos en pugna en historias referidas a un enfrentamiento inevitable, “donde había que convencer o exterminar al otro por la fuerza” (Wolf, 2006), y la institución de los clichés como coartadas reaccionarias que determinan categorías morales (Wolf, 1993). La idealización estética de las fuerzas del orden y el crecimiento de una picaresca *naive* –como falsa

válvula de escape social— aparece como otra configuración del período.

Desmantelada la trama de autores del cine político y autoral, vigilada la producción a través de la supervisión de libros y de la adecuación para el imprescindible financiamiento y permiso público, el ámbito del cine pasó a ser un problema menor para el control ideológico de la dictadura. La autorepresión formal y la sensación de “haber estado filmando con miedo” (Varea, 2006) se expresan como evidencias documentales en algunas ficciones narrativas. Incluso, en los más jóvenes directores, se vislumbra una “hibridez comprensible en los difíciles momentos que vivía el país” (Getino, 2005). La indefinición hablaba de la propia —y de la frágil— condición de realizadores que no habían sido perseguidos y que estaban autorizados a filmar, pero que carecían de certezas sobre la lectura que el poder haría de sus imágenes. Numerosos sectores intelectuales del cine —de estamento liberal y que habrían podido continuar en actividad—, se encontraron en esta condición de subalternidad menor (Tabarozzi, 2012).

En los primeros cinco años de la Dictadura apenas una decena de películas se desmarcaron de los relatos hegemónicos del poder. Si bien este corpus no define en modo alguno el período, contiene los pocos gestos de desvío imaginario del magma audiovisual que determinaban el resto de las películas. Limitadas y aisladas, estas pocas piezas (que comentaremos en los ítems siguientes) sostuvieron indicaciones tangenciales de aquello que era invisibilizado socialmente: los secuestros, las torturas y las desapariciones de cuerpos políticos. Lógicamente —y excepto en las películas de Adolfo Aristarain—, las sugerencias veladas del horror que aparecen en muchos de estos filmes no fueron del todo programáticas e intencionales. Eran fragmentos de una atmósfera incidental, de una intuición expresada a través de metáforas resignadas o de una respuesta disponible ante lo real.

A partir de 1981 se dio una apertura leve de la censura que estuvo motivada por el desgaste del gobierno militar y por la visibilización de las consecuencias de su plan económico. El final de la Guerra de Malvinas supuso la grieta decisiva por la que se filtraron otras obras que expresaron un mínimo de libertad (Insaurralde, 2005). Esta etapa encuentra paralelismos conocidos en la experiencia de teatro abierto y en las acciones en el campo musical.

Con la derogación de las medidas del Instituto Nacional de Cine Argentino (INCA), a principios de 1984, y durante los dos años iniciales de la democracia, los condicionamientos artísticos se terminaron, pero la in-

decisión representacional se impuso. El llamado “Cine de la Democracia” intentó, durante este bienio y a lo largo de toda la década del ochenta, la ficcionalización de los episodios del período dictatorial, sin superar las marcas del maniqueísmo de esa etapa. Aspiró a producir sentido en clave testimonial, pero ostentando procedimiento de espectacularización y simplificación del horror, algo muy visible en algunos filmes paradigmáticos de la etapa, como *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera o *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo. Este despliegue, que pretendía poner en escena las superficies del pensamiento liberal de clase media, encontró puntos de resistencia en dos películas: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría y *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic. Ambas opusieron, de algún modo, sus planteos modernistas a la clave dominante de representación basada en la alianza entre costumbrismo, melodrama y discursividad.

En la representación audiovisual de la dictadura se dio una bifurcación entre obras que plantearon una perspectiva realista afectiva y obras que priorizaron lo reflexivo (Amado, 2009). Esta división se mantuvo hasta mediados de la década siguiente, cuando el cine de la Generación del noventa resolvió la tensión de la vertiente reflexiva.

## ESCENAS Y FRAGMENTOS: ANTICIPACIONES ESTÉTICAS

Nada casualmente, las cinco poéticas autorales más importantes de las décadas del sesenta y del setenta –Leonardo Favio, José Martínez Suárez, David Kohon, Lautaro Murúa y Pino Solanas– estuvieron parcialmente ausentes durante los siete años del Proceso. Favio, Martínez Suárez y Kohon apenas pudieron proponer ficciones críticas al inicio del período (*Soñar, soñar*; *Los muchachos de antes no usaban arsénico* y *¿Qué es el otoño?* respectivamente) y solo Kohon hizo una obra más a fines de la etapa (*El agujero en la pared*, estrenada en 1982) que representó su retiro artístico.<sup>2</sup> En todos los casos, aunque con diferentes alcances, estas obras captaron, artísticamente, el estado anímico y político de los meses previos a la caída de la democracia.

De este grupo, los estilos de Favio y de Solanas adquirieron relevancia –en términos de sus representaciones– por el rol que habían jugado como máximos referentes artísticos del peronismo que retornó al país en 1973 y cuyo proyecto declinó tras la muerte de su líder en 1974. *Soñar, soñar* fue la sexta película de Favio y también fue la que debía continuar con los

logros artísticos que habían tenido *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Estrenada en julio de 1976, pretendió ser una síntesis de la etapa modernista (la trilogía faviana de los sesenta) y populista del autor sobre géneros, códigos y mitos históricos de lo popular. Pero tanto el contexto político como su particular mirada estilizada sobre un agridulce y kitsch mundo de marginados devinieron en un desencuentro con el público. El film continúa las constantes del tratamiento temporal del estilo de Favio, basado en la transformación del fluir virtuoso del tiempo de sus personajes hasta estallidos que rompen esa acumulación realista con repeticiones y con planos abruptos.

Mucho se habló de la escena final que Favio agregó poco antes del estreno, ya con el golpe de Estado consumado: Carlos y Rulo, los dos *lumpenes* que buscaban su delirante destino de fama y de fortuna a lo largo de la película, terminan presos. En la cárcel –filmada de modo humorístico, con *zooms* rápidos que van desde los rostros hasta los planos abiertos y nada oscuros que insisten más en la comunidad que en el espacio de presidio– Carlos, vendado, puede resolver el truco de adivinación con el que fracasaban estrepitosamente afuera. Ante el clamor de los presos, Rulo le dice a Carlos: “¿Viste Charlie? Lo único que necesitábamos era un poco de concentración”. Esa palabra desata un *final feliz* marcado por la visión general y piadosa de los cuerpos de los presos (con estereotipado traje azul carcelario) que aplauden, por el plano pecho de Charlie y de Rulo abrazados que se congela cuando uno besa a otro, por el *off* que repite las frases de feria (“pasen y vean”) y por la música *felliniana* de Pocho Leyes. Ese final funcionó –en pleno inicio de la Dictadura– como un signo premonitorio del destino en los márgenes del sistema.

Otra escena que integra un eventual clímax de la película es una acotación paródica, pero reflexiva, sobre el discurso revolucionario. La situación se desarrolla en una terraza, de noche, en el momento en el que Carlos y Rulo recitan el texto “¡Antes muerto que vencido!”, que el primero debe interpretar al otro día en una producción cinematográfica internacional. Carlos no puede completar la frase en cuestión y Rulo lo increpa por su falta de sangre. Rulo interpreta, entonces, el texto de modo ferviente ante el aplauso emocionado de Carlos. Una sucesión cada vez más rápida de planos, sin continuidad lógica, muestran a Rulo recitando la frase “¡Antes muerto que vencido!”, con diversas entonaciones. Movimientos frontales rápidos y elegantes, de carácter espectacular, hacia cada uno de los personajes, un desencuadre de Rulo atrapado en el marco de una ventana y una

puesta centrada en las miradas de ambos a cámara son parte del desbocamiento de la morosidad calculada durante gran parte de la película. La resolución abrupta de este devenir se produce con el sonido de un golpe y con el grito de una vecina en camisón que pide silencio. La declamación revolucionaria, concebida como *performance lumpen*, también se instala de modo ambiguo en 1976: como rareza y como incomodidad, como texto escénico que trastoca y que deforma la visión de la militancia construida por el poder reinante.

La película *Los hijos de Fierro*, de Solanas, es un caso paradigmático de las proyecciones que el cine puede hacer de la historia política. Su rodaje se inició en 1972 (al cumplirse el centenario del poema *Martín Fierro*, de José Hernández), atravesó los vaivenes del auge y de la caída del tercer peronismo y se terminó entre 1975 y 1977. Se estrenó en la Argentina recién en 1984. La recepción en tiempos de democracia de esta –en palabras de Fernando Peña– verdadera cápsula del tiempo (porque expresaba todo el ideario del peronista de los setenta, anticipaba la represión militar y llegaba a la recepción escéptica de la post dictadura) es un caso de estudio aparte. La inclusión de secuencias relacionadas con la persecución y con la tortura funcionó, como sostiene César Maranghello, “como un testimonio [augurio] de la terrible violencia del régimen militar de 1976-1983” (Maranghello, 2004).

La obra es, probablemente, el friso más complejo del estilo Solanas: una visión elegíaca en blanco y negro de la vida y de la lucha de los militantes peronistas, con el poema de Hernández como fondo textual y de recuperación cultural. Inscripta abiertamente en el Cine de Poesía –formulado por Pier Paolo Pasolini– su planteo de una cámara inestable, en estilo indirecto libre (yendo *con* los personajes) es de una rigurosidad estética y de una política mayor que en *La Hora de los Hornos* (1968), de Pino Solanas y de Octavio Getino. Esto es así porque se desprende de las construcciones determinadas por el montaje y porque incluye una mirada humanista que tiene una mezcla de procedimientos en los que la puesta y el tiempo recuperan su valor como sugerencia de sentido.

Si se tiene en cuenta su estreno en 1984, la secuencia del cautiverio y de la tortura en *Los Hijos de Fierro* es el punto más extraño del planteo formal. La *forma* propone, inicialmente, un momento de alejamiento de la cámara sobre el cuerpo del militante, ubicándose a una distancia prudente del personaje estaqueado de uno de los Hijos de Fierro-Perón (Julio

Troxler), que luego va a ser picaneado por los policías. La escena establece relaciones textuales con el famoso cuadro *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt van Rijn.

Luego de que el personaje sufre el tormento, Solanas profundiza esta representación alusiva. La escena siguiente se inicia con planos detalle de las lúgubres paredes del espacio de reclusión. Un bichito en el suelo de la cárcel es seguido por la cámara, con una *subjetiva* desoladora y con un *leitmotiv* musical que acentúa la tristeza. Luego, se ve un movimiento de grúa que empieza en paralelo al cuerpo que yace estaqueado en la mesa y que va elevándose hasta ponerse perpendicular a Troxler, con un recorrido apenas interrumpido por columnas del lugar que obturan ocasionalmente la visión del espectador. La ubicación inicial de la cámara en ese plano paralelo al Hijo sugiere un motivo formal de resistencia, pero en su posición final surge otra clara cita: una mirada crítica sobre el *Uomo universale*, de Leonardo Da Vinci, visibilizado como modelo universal impuesto por el neocolonialismo y sostenido, únicamente, por la violencia. El hecho de no fragmentar el espacio del castigo con posiciones superiores e inferiores de la cámara, sino articularlas a partir de este único movimiento, le otorga a la representación un carácter épico. Ese espacio, definido por la oscuridad circundante a la figura del estaqueado y con una única luz del encuadre sobre la víctima, determina un triángulo lumínico que habla de una supervivencia de estos “mártires iluminados” en la oscuridad. El texto en *off* y la música de órgano refuerzan esta idea. La voz del Hijo Mayor recita un verso sobre la idea de la perfección y de la revolución adentro mismo del hombre.

La escena de tormento se repite más adelante; el personaje de “La Cautiva”, nuevamente, está atado con las extremidades formando una imagen de líneas diagonales y con vocación iconográfica. En ambos casos, Solanas establece, didácticamente, una iconografía muralista de los cuerpos mártires de la revolución, que en la película alcanzan su destino revolucionario, pero en la realidad histórica son los desaparecidos del poder dictatorial.

## ESCENAS Y FRAGMENTOS: LAS TRAMPAS DEL GÉNERO

Las películas de Adolfo Aristarain que se produjeron entre 1978 y 1982 –como *La parte del león*, *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*– resuelven, de manera novedosa, un problema histórico del cine

argentino moderno iniciado en 1966: evitar la complicidad con el poder y desmarcarse del cine cómplice sin caer en el aislamiento social que habían padecido, tempranamente, la vanguardia del cine político y los autores de la Generación del 60 (Beceyro, 1997). La relación de Aristarain con el género policial<sup>3</sup> introduce una variante poderosa en el seno mismo del cine comercial acrítico. Resulta también un caso ejemplar de apropiación cultural de los esquemas del cine americano.

*La parte del león* (1978), su ópera prima, plantea las claves de un policial negro jugado sobre un mundo porteño desesperanzado. “Bruno Di Toro, un tipo común, un ‘pobre tipo’”, está en una situación crepuscular: se está divorciando de su mujer, es ignorado por su hija adolescente y no tiene perspectivas de trascender ni en su trabajo ni en nada. Su vida es monótona: está solo en una pensión, con un trabajo de oficina rutinario que está a punto de perder y con el alcohol que lo acompaña en los ratos libres. Sueña con una salvación mágica: ganar miles de pesos de algún modo, con un negocio inesperado o en el juego. Paralelamente a la presentación de este personaje, se ven los preparativos y el asalto a un banco llevado adelante por un cínico e inescrupuloso joven, Julio Chaves, y por un nervioso hombre mayor, Ulises Dumont. En su escape, los asaltantes deben esconder el botín y lo hacen en uno de los tanques de agua del edificio en el que vive Di Toro. Este encuentra, intuitivamente, la bolsa con dinero e inicia una huida que será prolijamente rastreada por los dos delincuentes. Di Toro no puede concebir ni el carácter de esta persecución ni los avatares que se suceden en el contacto con el mundo criminal.

De este modo, Aristarain aprovecha y usa como excusa al policial negro para señalar los matices individuales, desconectados patéticamente del orden colectivo. La puesta es opresiva y oscura, con predominio de encuadres con poco aire que ahogan lo vital. Las miradas inexpressivas de los personajes y la elección de locaciones típicas del cine negro (pensión, rincones de bares, hipódromo, *stud*, estacionamientos) sugieren una ciudad agobiada.

La escena en la que se encuentran Bruno y su ex mujer en un parque se inscribe en la lógica representacional con la que Aristarain trabaja el seguimiento y la observación: jugando con los puntos de vista, utilizando el teleobjetivo para remarcar una vigilancia lejana y mostrando a la víctima en un lugar de debilidad y al espectador en un estadio ambiguo. La situación se inicia con un plano general de distancias aplanadas que instala la idea de que el perseguido ha sido localizado. Di Toro y su mujer

aparecen reencuadrados por un puente y por otros objetos, recortados en medio de un claro del parque. El plano siguiente es un plano pecho de los dos, bien cercano. El diálogo que entablan tiene su punto más alto cuando la mujer dice “Si vos no lo robaste, no hiciste nada. Entonces, no te pueden acusar”. Una serie de planos y de contraplanos cercanos construyen la desesperación de los perseguidos y de sus familiares: “Bruno, es peligroso, te pueden matar”. Aquí la puesta abre a un plano entero de ambos, con el fondo del puente; él la aleja y volvemos a tomar conciencia de que los están vigilando.

Bruno queda en medio de las dos alternativas que se ponen en juego en la escena. Ve alejarse la posibilidad de una vida con su familia y es observado por sus perseguidores que lo acechan. En un sentido crítico, la fría recepción de la película (que llevó a Aristarain a filmar películas, como *La discoteca del amor*) indicaba que la visión pesimista de *La parte del león* no lograba desbloquear las alegorías sumisas de la época.

*Tiempo de revancha* (1981) surge como una superación artística de la propuesta inicial y se convierte en la acción filmica más compleja del período. Considerada por la teoría y por la crítica argentina como la obra cinematográfica de mayor incidencia sobre del poder dictatorial, su aparición se da en el momento de repliegue cultural del Proceso. El éxito de público (506.000 espectadores) sobresale entre las producciones más convocantes de 1981 y demuestra las posibilidades políticas en una superficie industrial y comercial. En efecto, el film resuelve, desde un costado impensado, no solo el dilema de la complicidad con el poder, sino también una revisión paradigmática de la figura del Autor-Estado (Tabarozzi, 2008).

Los elementos del relato son de una transparencia escandalosa: un ex sindicalista, una multinacional, el uso de bombas, una conspiración para estafar a la empresa, una vigilancia obsesiva de lo privado y la decisión de callar ante el poder. Pero resulta imposible fragmentar analíticamente a *Tiempo de revancha* y esa es, también, la explicación de por qué la censura no pudo intervenirla: su organicidad es tal que el mensaje antifascista atraviesa cada una de las imágenes del film, que se suceden causal y lógicamente en un devenir inexpugnable. El plano del Papá Noel del inicio y del final, las escenas estilizadas del diálogo entre obrero y patrón en el edificio de la multinacional, el seguimiento del sindicalista desde un Falcon hacia el clímax, los primeros planos con la cinta negra en su boca y el plano detalle de la violencia sobre la lengua, son las imágenes dialécticas

del periodo. De la trilogía del autor, este es el film que establece vínculos más complejos con el policial, al convocar breves citas del *western* y del *thriller* de conspiración.

En *Últimos días de la víctima* (1982) acompañamos el derrotero de Mendizábal, un asesino a sueldo sin otro móvil que el dinero, sin otra función que ser el instrumento de un poder mayor. Aristarain, nuevamente, se apropia de claves genéricas para realizar una representación precisa y sutil de un *modus operandi* dictatorial. El film, basado en el libro de José Pablo Feinmann, agrega a esta persistente idea autoral una variante inquietante: la consideración del momento en el que los ejecutores de muerte pasan a ser prescindibles, son negados por el poder que los cobijó y pierden su impunidad. Sin embargo, la penosa imagen de una “mano de obra” desocupada en nuevos tiempos deja lugar a una imagen aún más terrorífica: la de la eliminación prolija del asesino por parte de un círculo superior que desea borrar toda huella de su accionar.

*Últimos días de la víctima* es un policial tradicional, cristalino, que rinde tributo a los procedimientos clásicos. Revela su condición contemporánea al hacer del acto de vigilancia un problema cinematográfico: toda observación del asesino a sus víctimas plantea el problema de la mirada y tiene un peso temporal propio. Lo visible está mediatizado por objetos o por dispositivos, como la cámara de fotos. Nunca, salvo en la escena del clímax en el departamento, los personajes están frente a frente. La puesta es sencilla, pero la escena está recargada al punto de la claustrofobia, con fondos aplanados por el uso estratégico del teleobjetivo.

Un fragmento significativo muestra la vigilancia que hace Mendizábal de Kulpe. La mirada sobre un objetivo humano es el eje principal de la secuencia y se refleja desde el último plano de la secuencia anterior, en la que Mendizábal alquila el cuarto de la pensión para poder llevar adelante el asesinato. Este plano, acompañado por un fondo musical (*leitmotiv* del film), se mantiene fijo mientras Mendizábal permanece junto a la ventana del cuarto mirando hacia el exterior. Cuando se retira de la ventana, a la vez que confirma alquilar la habitación, la cámara comienza un travelling hacia adelante que va a ir descubriendo que enfrente y con una vista directa, se encuentra el departamento de Kulpe, la próxima víctima de Mendizábal. En esta secuencia se ve a Kulpe corriendo desesperadamente, como si lo persiguieran. Llega a una esquina y, sin detenerse, sube a un micro. El micro, en su recorrido, obtura por completo el plano y al descubrirlo vemos a Mendizábal en su auto, que sale detrás para no

perderle pisada a Kulpe. El seguimiento sigue por varios lugares.

De este modo, Aristarain elige adoptar el punto de vista de Mendizábal, victimario y futura víctima. Seguimos a Kulpe desde lejos en una puesta en escena cargada de objetos y con planos cerrados de lectura compleja. Entre los personajes se interponen, constantemente, cosas, vehículos y personajes que circulan, que tapan y que destapan lo visible. Los *paneos* constantes hacen convivir en el mismo plano a los personajes y a sus acciones. En ningún momento la víctima aparece en una imagen clara, pura. Cinematográficamente, Aristarain nos hace cómplices de un seguimiento, problematiza la condición espectral en relación con la mirada de un asesino que será asesinado.

La trilogía policial de Aristarain logra lo imposible entre 1978 y 1982: nombrar modalidades de intervención de los grupos de tareas contando, desde las coartadas de la narración, hechos que parecen ajustes de cuentas, típicos de un film de género. Por primera vez en el cine de la Dictadura aparece una figuración sobre la metodología de búsqueda, de seguimiento y de persecución de personas. Pero no es solamente esta transfiguración su logro más importante. Las tres películas desafían al poder desde el cine y se atreven a *mirar*: el género y las referencias al cine americano funcionan como una máscara ingeniosa para ocultar esta representación posible del orden represor.

## ESCENAS Y FRAGMENTOS: LAS PROFUNDIDADES DEL ENCIERRO

Transcurrida la etapa más dura de la represión, entre 1979 y 1983, una serie de solitarias películas introdujeron breves fragmentos e imágenes críticas de la situación política. El estilo Doria resultó el más eficaz –en términos comunicacionales– al desarrollar en *La isla* (1979) y en *Los miedos* (1980) situaciones de extrañamiento cuyos pliegues sugerían lo ominoso como significado final. Otros filmes, como *La nona* (1979), de Héctor Olivera, o *El hombre del subsuelo* (1981), de Nicolás Sarquís, proponían encierros que derivaban en una violencia irreal. Pero el naturalismo y el academicismo de estas propuestas debilitaban notablemente la fuerza expresiva de los relatos al contradecir la deformación que postulaban.

En este sentido, la estética gris de *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sabato, con su construcción monumental y apagada del espacio urbano, resulta más elocuente en su referencia a la Dictadura que los

hechos narrados, la conspiración padecida por su personaje principal, Fernando Olmos. *Momentos* (1981), de María Luisa Bemberg, por el contrario, posee una mirada luminosa, aún en los momentos más sombríos de la relación de pareja que narra. Su puesta, que es formalmente irreprochable, se asimila al cine autoral europeo de finales de los setenta, algo inusual para el período. En esa tesitura estilística, logra que un tema corrosivo para la moral reinante (el adulterio femenino) este cargado de ambigüedad e introduce una escena inquietante en la playa, en la que el personaje de Lucía observa cómo retiran del mar a un cuerpo que ella cree es el de su amante (y no es).

Entre todas estas producciones sobresale *De la misteriosa Buenos Aires* (1981), de Fischerman, Wüllicher, Barney Finn, un tríptico basado en tres capítulos del libro *Misteriosa Buenos Aires* (1951), de Manuel Mujica Láinez. Es considerado uno de los films del período que logra extremar los alcances de la metáfora del encierro, que era un signo de lo real y, al mismo tiempo, una expresión de resignación, aún en su sentido crítico. Fernando Peña escribe que el film “se trasladaba al pasado mediante tres relatos de Mujica Láinez para abordar desde allí temas de fuertes resonancias con el presente” (Peña, 2012). Las reminiscencias captadas son las de unas situaciones de pura coerción y violencia social dirigidas por los vencedores de cada época. Las tres partes incluyen, sin embargo, un momento en el que los oprimidos se rebelan de modo brutal. Estos gestos de peligro surgen en lo narrativo –incluso estaban en los relatos originales en los que se basa el film–, pero ciertas diferencias operadas por los cineastas participan como operaciones críticas.

*La pulsera de cascabeles* (1720), de Ricardo Wüllicher, añade una escena que no existe en el libro, aquella en la que el negrero empleado de Rudyard encuentra y mata al esclavo fugado. La inclusión de esta escena, totalmente inventada, proporciona una forma significativa de ajusticiamiento sobre el negro, que de otra manera –y según el final interrumpido del relato original– hubiera quedado sin ejecutar. La decisión de ubicar esta acción al inicio –por una cuestión de ritmo– otorga al film una estructura plena de sentido para su época: el asesinato de lo subalterno como punto de partida en una estructura social.

La última secuencia desarrolla el audaz engaño del hombre negro, que toma la pulsera de cascabeles de Temba, la esclava violada por el ciego y que murió por la peste. El hombre conduce al ciego fuera de la cuadra hacia el exterior y a la fosa, donde yacen los apestados, por medio del

sonido de la pulsera, que agita, guiándolo. Planos generales, en los que los extensos fondos abiertos de la playa y del mar se imponen, indican la decisión autoral de apelar a escenarios naturales y abiertos, de abrir la representación.

El negro mata al ciego golpeándolo con una pala e inmediatamente se da a la fuga (a diferencia del relato original de Manuel Mujica Láinez, que ubicaba al personaje echando tierra sobre el cuerpo del inglés). La situación está marcada por un ralenti que si bien no detiene el tiempo, lo vuelve denso y peligroso. Al igual que en otro episodio del tríptico, el afuera implica una forma más amplia de encierro, asociándose el vacío del paisaje y el espacio social al encuentro con la muerte.

### ESCENAS Y FRAGMENTOS: NARRAR EL HORROR EN DEMOCRACIA

Desde las alegorías sutiles de *Los enemigos* (1983), de Eduardo Calcagno y *Hay unos tipos abajo* (1985), de Emilio Alfaro y Rafael Fillipelli hasta la vuelta al relato genérico de *Noches sin lunas ni soles* (1984), de José Antonio Martínez Suárez y *Cuarteles de invierno* (1984), de Lautaro Murúa, pasando por las más evidentes metáforas de *Darse cuenta* (1984), de Alejandro Doria y *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg, el primer cine de la democracia desplegó todas las líneas de fuerza presentes antes del Proceso para representar al mismo Proceso. Sin embargo, el optimismo que había generado el final de la censura y la posibilidad de decir y de filmar lo real histórico, ignoraba un perverso efecto cultural: envejecidas, agotadas e involuntariamente fuera de tiempo, las respuestas artísticas que resurgían no producían los mismos efectos que eran posibles antes de 1976.

En este escenario inicial, dos filmes intentaron revisar, honestamente, las posibilidades del cine político y el cine de autor: *El rigor del destino* (1985), de Vallejo, y *Los días de junio* (1985), de Fischerman.

*El rigor del destino* plantea una reivindicación de las imágenes populares del cine político de los sesenta, del que Vallejo fue parte. La dedicación de la forma al pueblo encuentra articulaciones formales en el cuerpo del film: desde la infrecuente dedicatoria política de los títulos y desde la presencia de colectivos, de grupos y de individuos del Tucumán hasta una historia contra hegemónica, la película trabaja la fe estética en lo popular al cruzar procedimientos de la ficción y del documental. Ambos regímenes (ficción y documental) dejan sus marcas en el clímax del film, trabajado con cuerpos

reales y con una filmación naturalista, y en la que el pueblo es reprimido, pero, también, nace un niño que alegoriza la memoria de la lucha popular.

La estructura de montaje alternado entre los espacios, cuyas acciones son simultáneas en el tiempo, acusa el artificio de su construcción. Sin intentar ser un documental, el film declina la caída absoluta en la pura ficción por medio de la inclusión de datos reales y por una puesta en escena planificada desde una estética parecida a la de la muerte del viejo Reales, como si hubiera habido una cámara filmando todo eso. La presencia de personas de la región –cuya participación es muy superior en número a la de los actores profesionales– llama a lo documental e invoca la categoría de *composición brechtiana*, basada en el principio de reagrupamiento social.

Vallejo filma la marcha como si se tratara de un registro de la misma, desde la distancia en la que participa en ella. Esta forma de la puesta en escena, con una mirada que produce giros realistas, opera como un rechazo, desde lo real hasta la estética del poder hegemónico y de los represores. La mirada se posiciona en contra de la identificación con ese poder, dejándolos fuera de campo: los asesinos que disparan sus armas sobre la mujer que interpreta al personaje de Hilda Guerrero de Molina no se ven, pero la imagen muestra al contingente que se dispersa a causa de la acción represiva y a la mujer que es auxiliada por el abuelo (protagónico de Carlos Carella) en el final de la escena. Este momento supone el retorno del modo ficcional para recuperar un sentido épico, en un tono reivindicatorio de aquel cine del Grupo Liberación, construido aquí por la potencia de la música latinoamericana que crece en la secuencia.

Entre los logros formales más interesantes de *Los días de junio* se encuentra la representación cinematográfica de una atmosfera de miedo y de represión. El trabajo de un registro grave recorre todo el film que es salvado y que está en contrapunto con otro tono más divertido e, incluso, irónico, encarnado en las actitudes de los protagonistas. El film transmite un escepticismo inteligente contra las adhesiones generalizadas, acriticas y sin conciencia de ciertos sectores masivos hacia el régimen militar. Aquí, la mirada sobre el pueblo es totalmente opuesta a la de Vallejo.

Existen momentos en los que la representación transita formas que no son las del género ni las del lugar común, como un desvío de los lugares estancados del cine argentino, alcanzando una intensidad conforme a la anécdota que se pone en escena. Esa política de la forma, en Fischerman, da cuenta de una subalternización de la población civil, del terror genera-

lizado. Dos momentos destacados del film logran acercarse a las vivencias de ciertos sectores subalternos. Uno es aquel en el que los protagonistas perciben el sobrevuelo de aviones aparentemente militares en el cielo de la ciudad. Se trata de una situación en parte velada, puesto que solo se escucha brevemente el sonido de los aviones fuera de campo, el tiempo suficiente para que los personajes se suman en un estado de malestar general. Un segundo momento remite a las limitaciones de la ficción, casi al final del film. Es un fragmento –dentro de una escena– en el que los personajes, que han sido detenidos, se quitan las capuchas que cubren sus cabezas. Un gran plano largo encuadra conjuntamente al grupo. El uso del plano abierto y la duración otorgada al mismo producen una situación que desborda los marcos narrativos típicos del film. Aun cuando un personaje realiza intencionalmente alguna mueca para hacer reír a su amigo, la imagen ominosa trasciende la historia personal de cada uno de ellos. El uso constante del primer plano profundiza la angustia de la situación y convoca a los sentimientos de una comunidad.

Otra imagen de peligro (vista desde el presente) tiene una aparición fugaz en esta película. Se trata de planos del Papa Juan Pablo II en su tránsito por el país, transmitidos por la televisión. El significado de esa religiosidad se inviste de dudas, en el espíritu crítico del film. Por un lado, la imagen es un condensado temporal, refiere al pasado inmediato. Por otro, habla de una continuidad de ciertas prácticas sociales a futuro: es muy similar, sino idéntica, a la de la puesta en escena que hace la televisión argentina durante la estadía del Papa Francisco en Brasil en 2013.

Los fragmentos reseñados portan sus propios relatos ocultos acerca de cómo las obras pueden forzar los límites de lo posible y de lo visible en un contexto hostil. Son testimonios documentales acerca de poéticas que intentaron filtrar señales de lo real ante un público sometido estéticamente, primero por la mayoritaria reproducción del discurso genocida (durante la dictadura) y, luego, por la excluyente testimonialidad liberal (durante los primeros años de la democracia).

Con relación a lo formal, los logros parciales de estos casos aislados fueron factibles por su capacidad de intervenir sobre las categorías y sobre las líneas estancas del campo filmico: el cine comercial de género que asimila las tareas del film político (como *Tiempo de revancha*), la aparición de un humor sombrío para profundizar el tema autoral (como *Soñar, soñar*; *Los muchachos de antes... o Días de junio*) o la recuperación

ideológica en la habitualmente conservadora adaptación cinematográfica (como *Los hijos de Fierro* o *De la misteriosa Buenos Aires*).

Estos desplazamientos fueron, en sí mismos, gestos políticos en el contexto de más de cien películas que adherían a un estado de las cosas. Finalmente, y acerca de esa mayoría de películas ligadas simbólicamente al Estado desaparecedor, cabría hacer una última consideración. Resulta entendible que los intentos actuales de revisión del cine producido durante la Dictadura se enfoquen en la obiedad de las obras “cómplices” y en su reproducción del orden. En un sentido educativo –y sin espíritu de celebración–, tal vez merezcan la misma atención las complejas operaciones formales que pudieron esbozar algunos de estos filmes, ejemplos de las limitadas o contundentes resistencias del arte ante el horror.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amado, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Beceyro, R. (1997). *Cine y política*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Insaurralde, A. (2005). “La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación”. En España, C. (ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2004). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.
- \_\_\_\_\_ (2005). “La presión de las fuerzas armadas. El Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura militar”. En España, C. (ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Tabarozzi, M. (2008). “Autores nacionales en el cine contemporáneo argentino: crisis de la politización del arte”. *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- \_\_\_\_\_ (2012). “La cuestión de lo popular en el cine”. *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, año 6 (4). La Plata: Facultad de Bellas Artes- UNLP.
- Varea, F. (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Wolf, S. (1993). “Una estética de la muerte”. En Wolf, S. y Posadas, A. (eds.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Los filmes del y sobre el “proceso””. *Revista Ñ*, (129). Buenos Aires: Clarín.

## NOTAS

- 1 Que se ejemplifican en los estudios de Ángel Faretta, Octavio Getino, Sergio Wolf, Fernando Peña, Fernando Varea, Ana Amado, Claudio España y su equipo, entre otros.
- 2 Lautaro Murúa dejó la película *La Raulito* (1975) antes de partir al exilio. Este film es uno de los casos aislados del cine argentino en los que el naturalismo funciona, estéticamente, para transmitir una vivencia marginal. De los múltiples filmes que tomaron al encierro como motivo alegórico *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), de José Martínez Suárez, muestra el más alto grado de complejidad formal, que se complementa con la reflexividad de su planteo intertextual sobre la industria del cine. El relato de esta comedia negra (un grupo de ancianos que no quiere deshacerse de su casona y que elimina, irracionalmente, a quienes se oponen) también es uno de los casos paradigmáticos de prefiguración de lo real desde lo metafórico.  
*¿Qué es el otoño?* (1977), de David Kohon, es una obra de voluntad autoral y sugerente en términos de lo invisibilizado (una escena de un asesinato a la vista de todos, diluida por las restricciones de la censura).
- 3 Aristarain utiliza el esquema policial sin policías, como lo hace Fabián Bielinsky casi tres décadas después.

## LA MÚSICA Y EL CINE ARGENTINO DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA<sup>1</sup>

Magalí Francia  
magalifrancia@yahoo.com.ar

“Me acuerdo de que en Chile, en vísperas del golpe de Pinochet, le había preguntado a mi papá: “¿Por qué la derecha no canta?”. Por toda respuesta, una gran sonrisa. Pero hoy sé que la derecha, incluso la más ultra, también canta.”

Esteban Buch, 2006

El golpe militar de 1976 implicó un cambio radical en el campo de las artes del espectáculo. Algunas producciones cinematográficas del período fueron promotoras de una imagen específica del *ser nacional* y difundieron valores conservadores sobre la familia y el trabajo. *Dos locos en el aire* (1976), *¡Qué linda es mi familia!* (1980) o *Mire que es lindo mi país* (1980) son ejemplos de películas en las que se reflejaban los postulados del régimen. El uso de la música no fue un tema menor. Varios de estos films fueron protagonizados y producidos por Ramón “Palito” Ortega e incorporaron musicales para ilustrar escenas específicas.

De este modo, se abordará el poder inherente que tienen las imágenes visuales y sonoras para transmitir valores éticos y culturales. Además, se analizará el uso que de ellas hizo la Dictadura para imponer un discurso hegemónico.

### NO EXISTE TERRORISMO DE ESTADO SIN COMPLICIDAD CIVIL

Hay que recordar que el régimen fue cívico-militar porque obtuvo un gran apoyo de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. Las películas que se analizarán, entonces, fueron funcionales al sistema instaurado por el Proceso de Reorganización Nacional.

En este contexto totalitario, el cine aspiraba a que el espectador se convirtiera en un observador pasivo y anulaba toda posibilidad crítica y reflexiva. Inmediatamente después del 24 de marzo, asumió como interventor del Instituto Nacional de Cinematografía el capitán de fragata Jorge Enrique Bittleston, quien estableció que solamente recibirían apoyo económico las películas que exaltarán los valores espirituales,

cristianos e históricos o aquellas producciones que afirmaran los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, para crear una actitud popular y optimista en el futuro (Bittleston en Vereza, 2006).

Ramón Ortega protagonizó y produjo películas en las que se desarrollaban estas y otras temáticas. Algunas, estaban orientadas a la comedia familiar, en las que presentó, como humorista principal, a Carlitos Balá. La primera producción que realizó fue *Dos locos en el aire* (1976).<sup>2</sup> En ella, con un pretendido humor sano, se exaltaban las tareas militares y un exacerbado amor por la patria. La primera escena lo dice todo: un desfile militar musicalizado por la Banda de Música y Guerra de la Jefatura Militar –del Comando General de la Fuerza Aérea–, entona una marcha compuesta por Palito Ortega que se llama “Surcando el cielo de mi patria” (1976). A lo largo de toda la película, se alternan imágenes de conscriptos que se entrenan con tradicionales gags de Carlitos Balá y con escenas musicales. De este modo, se manifiesta una incongruencia en el guión que hace aún más indiscutible el mensaje subyacente.

Tal como señala el crítico de cine Sergio Wolf (1994), el personaje que interpreta Ortega, Juan Manuel San Jorge, se avoca a la “coordinación de sus soldados como si los preparara para un combate virtual”. Ésta obsesión por la lucha en contra de un enemigo invisible, es decir, en contra de *los otros* que se encontraban perdidos en el camino de una soberanía verdadera, fue ilustrada por el cantante en la canción “Gente Simple” (1976).

Muchos viven más de la mentira / de otra forma no saben vivir / en un mundo que ellos se inventaron / de donde tienen miedo de salir. / Hoy que a la moral le ponen precio / y es tan desmedida la ambición / va mi canto a esa gente simple / a los que defienden el amor.

Esta canción, musicalmente pobre, estaba acompañada de imágenes de gente que trabaja en zonas humildes y de niños que juegan, felizmente, en una plaza tomados de la mano en una ronda. Otro de los temas musicales incorporados en la película fue “Por esa gente, aleluya” (1976), que refería a los valores morales cristianos que inculcaba la Dictadura. Por medio de un estilo que se acerca, notoriamente, a los cantos misales populares, Ortega cantaba:

Los que ponen en todas las cosas amor y justicia / los que nunca sembraron odio, tampoco el dolor / los que dan y no piensan jamás en su recompensa.  
/ Esa gente es feliz porque vive cerca de Dios.

En consonancia con una metáfora quirúrgica, en la que el país se presentaba como un cuerpo infectado que estaba acechado por un agente enemigo o invasor, Ortega se avocó a un nuevo largometraje: *Brigada en acción* (1977). En él se remarcaba, de manera excesiva, la confrontación entre bandos. Utilizaba como *leitmotiv* de la banda sonora la sirena de un patrullero. Además, se reiteraban algunas de las significaciones que intentaba instaurar el gobierno de facto: el ensalzamiento de la figura de la madre, la representación de una figura icónica del folclore tradicional —el gaucho— en el baile de malambo y la extensa escena de ceremonia de casamiento de dos de los personajes.

A diferencia de *Dos locos en el aire*, en *Brigada en acción* los momentos musicales se redujeron y se incorporó, en el final, un tema de Ortega que condensaba las distintas ideas que se pretendían exhibir. Tras la muerte de uno de los oficiales de la brigada, comenzaba a sonar una canción que decía:

Pobre de esa gente que no sabe a dónde va / los que se alejaron de la luz de la verdad / esos que dejaron de creer también en Dios / los que renunciaron a la palabra amor. / Pobre de esa gente que olvidó su religión / esos que a la vida no le dan ningún valor / los que confundieron la palabra libertad / los que se quedaron para siempre en soledad.

La alusión a *los otros* es evidente en este fragmento; son los que se alejan de aquella “verdadera libertad” asumida por el gobierno dictatorial.

Además de las películas de acción o con connotaciones castrenses, Ortega produjo otras. En *Vivir con alegría* (1979) la trama gira en torno a las disputas generacionales de un hijo rebelde (Ortega) y su padre conservador (Luis Sandrini), cuestión que se resuelve con una canción sentimentalista de Ortega que se llama “Entre mi padre y yo” (1979). No faltan escenas en las que esté presente la institución policial y el casamiento. Al finalizar, con música marcial de fondo, se lee una frase de Juan Pablo II en la que se reafirman algunos de los postulados de la dictadura: “El amor y la unión de la familia es la célula fundamental de la vida”.

Otra de las producciones fue *¡Qué linda es mi familia!* (1980), en la que el cantante tucumano presenta canciones de su autoría dentro de las cuales se encuentran: “Quién te dijo” (1980) y “Canta, canta canta” (1980). Una vez más, se refleja un mensaje que contrapone una moral con valores positivos frente a otra con valores negativos, que es la moral de *los otros*, de los que enferman el país, de aquellos que hay que “rectificar”. De este modo, en el estribillo de “Quién te dijo” dice:

No te dejes arrastrar al carnaval / donde juega el inmoral su partida. /  
Ya sabrás que llega siempre más allá el amor y la verdad que la mentira.

En “Canta, canta canta” –que tiene un ritmo que se acerca a la música disco, música comercial muy en conocida en ese momento– se alude a aquellos considerados opuestos a los postulados de una moral optimista:

No puedes andar por la vida con tu rebeldía a cuestas / No te pierdas en el abismo / de la confusión y el odio. / No te quedes en el camino / de esos que tuvieron siempre en contra de todo.

Además de las películas de Ortega, existieron otras en las que también se manifestaban los postulados analizados anteriormente. Por ejemplo, sagas sobre superagentes torpes y graciosos, como *La aventura explosiva* (1976), *Los superagentes biónicos* (1977), *Los superagentes y la gran aventura del oro* (1980); o aquellas en las que nuevamente los protagonistas son policías, como *Comandos azules* (1979) y *Comandos azules en acción* (1980).

Al mismo tiempo, cabe mencionar el gran acervo de películas que fueron realizadas para promocionar canciones de artistas cuyo valor musical puede ponerse en tela de juicio o de música de ocasión diseñada, específicamente, para su distribución en el mercado (Camilo Sexto, el conjunto Katunga Tormenta, Silvestre, entre otros). Asimismo, hubo una película que se propuso difundir a artistas del folclore argentino, *Mire que es lindo mi país* (1981), dirigida por Rubén Cavallotti. En ella se presentaron artistas de renombre, como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui. Aquí se manifestaban, claramente, los estandartes del *ser nacional* en torno a un discurso tradicionalista que la ideología reaccionaria de la época intentaba introducir. El film consistía en un musical que mostraba imágenes de la localidad cordobesa

de Cosquín –sede del Festival Nacional de Folklore– entrelazadas con otras tomadas de distintos largometrajes, como *El santo de la espada* (1970), de Leopoldo Torres Nilsson, cuyo guión gira en torno a la actuación del General José de San Martín como jefe político y militar de la revolución y en su deber a la patria y a la familia.

Llama la atención la participación de algunos intérpretes cuyas canciones habían sido consideradas políticamente arriesgadas. Este es el caso de Atahualpa Yupanqui, quien –en una línea claramente antiperonista– celebró la interrupción del gobierno democrático en 1976, pero como sucedió con numerosos intelectuales de la época, posteriormente manifestó un gran arrepentimiento. Al respecto, el cantautor Víctor Heredia cuenta:

La historia negra de la dictadura se estaba recién escribiendo, y él [Yupanqui] al igual que muchos otros intelectuales no podía creer ni adjudicarle la culpa de la persecución y los crímenes a la Junta Militar, asumían que podrían ser sólo grupos discolos que actuaban independientemente (Heredia en Santos y otros, 2008).

En cambio, otro de los artistas presentados en *Mire que es lindo mi país*, Argentino Luna, quedó asociado a la dictadura militar. El tema principal del film, “Mire qué lindo es mi país, paisano” (1980), compuesto e interpretado por Luna, fue utilizado como emblema de cierta argentinidad en aquellos años. Tanto la milonga de Luna como otras zambas o chamamés interpretados en la película (“Zamba del cantor enamorado”, de Hernán Figueroa Reyes; “El Alazán”, de Atahualpa Yupanqui; “Córdoba en mi canto”, de Raúl Mercado y Abel Figueroa; “Puestero y cazador”, de Los Hermanos Cuestas, entre otros) exaltaban los recuerdos de provincia. Además, estas canciones reflejaban una idea específica de tradición y de *ser nacional* que, en cierta forma, se distinguían de la apertura y de las nuevas búsquedas que se hacían en torno a lo que se denomina “folklore de proyección”.

Reafirmar el concepto de *nación* o de *patria* y reavivar una tradición perdida (que se muestra como específicamente rural), fueron los postulados que el Proceso de Reorganización Nacional quiso instaurar. Como plantea Claudio Díaz, esta concepción de la que se habla en el folclore tiene que ver con una tradición selectiva, en tanto constituye “una determinada manera de ‘construir’ la relación legítima con un pasado configurado a su vez mediante

un proceso de selección que supone énfasis, omisiones y silenciamientos” (Díaz, 2005). De este modo, ya no se relaciona con el folklore propiamente dicho, sino con el folclorismo, porque vacía de contenido sus formas y porque añora un tiempo mítico y puro –libre de contaminaciones modernas–, que debe ser rescatado (Colombres, 2007). Por ello, este documental –con imágenes de distintos lugares del país y con canciones que enaltecen la figura idealizada del paisano y del pago– denota cierto pintoresquismo que lleva a connotaciones sobre la figura del *ser nacional* que se quería transmitir durante la Dictadura.

Julio Máharbiz se refiere al festival como “el más espontáneo encuentro de los argentinos, para unirse en la música y para demostrar que existe una tradición auténtica, libre de toda extraña influencia” (Máharbiz en Vereá, 2006). Es, justamente, este alejamiento de cualquier tipo de influencia externa (o extraña) y el concepto de *unión de todos los argentinos* lo que el gobierno de facto necesitaba implantar, sobre todo, en ese período (noviembre de 1981) en el que el conflicto con Gran Bretaña por las Islas Malvinas era inminente.

## IMÁGENES MANIPULADAS

Las producciones cinematográficas analizadas y la función que en ellas desempeñó la música dan cuenta de la manipulación o de la apropiación de diversas prácticas artísticas por parte del gobierno de facto. Además, reflejan la complicidad de un interesado sector civil.

Lejos de ser inocentes, estas producciones denotan una lógica que el Proceso de Reorganización Nacional necesitaba promover: legitimar una cultura verdadera en contraposición a otra considerada falsa, ilegítima e inmoral. El énfasis puesto en el sistema de bandos –en el que se distingue entre los buenos y los malos– es un ejemplo, en las películas de Ortega, de ese intento por manifestar una idea de país como *cuervo enfermo*, en el cual había elementos que debían ser erradicados y eliminados.

En este sentido, también tuvieron un gran auge las películas en las que se presentaban distintas escenas con anécdotas moralizantes y en las que insistía en la difusión de valores morales cristianos sobre la familia, la juventud y el trabajo. De este modo, se reafirmaba uno de los lemas principales de los detentores del poder militar: la reclusión en la familia y en el hogar.

Asimismo, en estas producciones existe una estrecha relación entre lo

estético y lo político. La repetición de clisés y de estereotipos se transforma en una constante, lo que expresa un interés por remarcar lo perenne y lo estandarizado. Esta cuestión se evidencia en las canciones de Ortega, en las que la reiteración y la redundancia constituyen la base para sus composiciones. Sin embargo, las ideas de tradicionalismo y de perennidad se exaltan, principalmente, en el musical *Mire que es lindo mi país*, porque se manifiesta la mitificación de un tiempo lejano.

De esta manera, el uso de diversas producciones artísticas por parte del gobierno de facto, durante el período 1976-1983, para legitimar y para imponer un discurso hegemónico, reflejan el poder inherente de las imágenes visuales y sonoras, y muestran cómo su función –como herramientas sensibles– puede ser manipulada para fines nefastos, volviéndose en contra de la propia sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

Buch, E. (2006). "Variaciones sobre música y violencia". En Fessel, P. (comp.). *De Música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

Colombres, A. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del sol.

Díaz, C. (2005). "El lugar de la 'tradición' en el paradigma clásico del folklore argentino". *Actas del VI Congreso de IASPM - AL*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación.

Santos, L.; Petrucelli, A. y Morgade, P. (2008). *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Varea, F. (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario.

Wolf, S. (1994). "El Cine del Proceso: la sombra de una duda". *Film Dossier*, año 2 (10).

## NOTAS

- 1 Este texto se desprende del artículo "Música y cine en la última dictadura militar" (2013), publicado en *Boletín de Arte*, año 13 (13). La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- 2 *El guion*, de Juan Carlos Mesa, se produjo sobre una idea de Ortega.

## ENTRE LA MANIPULACIÓN Y LA RESISTENCIA

TANGO Y FOLCLORE: SOBREVIVIENTES DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR

Daniel Martín Duarte Loza  
dduarteloza@gmail.com

Magalí Francia  
magalifrancia@yahoo.com.ar

El tango y el folclore,<sup>1</sup> expresiones populares legítimas, son considerados los sobrevivientes –así como también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante la dictadura cívico-militar. La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data, pero desde la autoproclamada Revolución Libertadora hasta el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el ejercicio de facto del poder del Estado estableció una política sistemática de opresión, de manipulación, de apropiación y de aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, la música popular fue atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida, la supervivencia de este género quedó librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores ejercieron –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante la dictadura reinante.

En este contexto represivo, la música popular significó un lugar de resistencia para muchos. Podría hablarse de ciertas prácticas musicales durante el período abordado que, surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron la censura y el vaciamiento estético impuesto por el gobierno de facto. Además, la intolerancia ejercida por los detentores del poder militar forzó a varios artistas a emprender el camino del exilio o a optar por el silencio.

Una falsa lógica binaria atravesó todo el período. Según los discursos de los militares que ocuparon el poder, la Argentina se encontraba en guerra contra un otro –pretendidamente peligroso– que atentaba contra la paz y contra el orden del país y que, por lo tanto, era necesario eliminar. Este “enemigo” estaba representado por la figura del subversivo, categoría que involucró, primero, a los miembros de las organizaciones revolucionarias armadas y que, posteriormente, comprendió a todo grupo opositor, a toda militancia popular y a todo aquel que pensara distinto al programa impuesto por el gobierno de facto (Calveiro, 1998).

De este modo, a través de la Operación Claridad –operativo que implementó la Dictadura para combatir a los “focos subversivos” mediante la vigilancia, la identificación y el espionaje sobre personalidades del ámbito cultural y educativo– se llevó a cabo un plan de control sobre toda la sociedad que prohibió y que censuró a numerosos artistas. Asimismo, las resoluciones del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) de la época revelan las numerosas canciones que fueron prohibidas. Tan grande fue el grado de censura que algunas de esas canciones pertenecían a artistas internacionales de la música disco o a músicos que estaban ligados al gobierno de facto. El fundamento de estas censuras se relacionaba con la prohibición de cantables que manifestaran alguna inclinación ideológica contraria a la de la dictadura o a aquellos que atentaban contra los valores conservadores sobre la moral, la familia y el trabajo, que el gobierno castrense pretendía inculcar.

Es posible argumentar que tanto el golpe militar que gobernó desde 1966 hasta 1973 como el ejercicio del terror por parte de la Alianza Anticomunista Argentina (más conocida como Triple A) bajo el gobierno de Isabel Perón, ya se habían encargado de evitar la presencia y la difusión de muchos músicos en programas televisivos y radiales del país, y de amenazarlos para que cesaran en sus actividades. Sin embargo, el temor infundido a los artistas comprometidos con la causa popular se incrementó, fuertemente, luego de marzo de 1976, momento en el que los distintos medios de comunicación pasaron a manos de interventores militares.

## LA MÚSICA COMO RESISTENCIA: EL FOLCLORE Y EL TANGO

Ante este panorama hostil, varios artistas nucleados en torno a la música de raigambre folclórica se convirtieron en los principales protagonistas de una resistencia contra el silenciamiento. Entre ellos, se encuentran algunos intérpretes y cantautores que participaban, activamente, en la renovación de la canción popular de raíz folclórica en la década del setenta, a partir del boom del folclore y del movimiento que fue conocido, en la Argentina, como Nuevo Cancionero. Este movimiento tomó cuerpo en febrero de 1963, en la provincia de Mendoza, a través de un manifiesto. Cuando llegó a Buenos Aires tuvo una enorme repercusión. Desde ahí, retornó al interior del país mediante las prácticas artísticas de Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Tito Francia, Oscar Matus, César Isella, Horacio Guarany y Víctor Heredia, entre otros artistas de diversas

disciplinas y de otros países latinoamericanos que adhirieron a este programa estético-ideológico.

En su manifiesto, el Nuevo Cancionero expresaba la necesidad de renovar y de enriquecer la música folclórica nacional y su cancionero y rechazaba, a su vez, todo tipo de regionalismo y de tradicionalismo cerrados. Desde la década del treinta, la migración campesina comenzó a dirigirse hacia las ciudades –especialmente, hacia Buenos Aires– y se incrementó la presencia de obreros industriales en los centros urbanos. En consecuencia, fue necesario adaptar la música rural del interior a la realidad urbana, cada día más heterogénea. Por ello, los artistas del Nuevo Cancionero hicieron un fuerte hincapié en la asimilación de “todas las formas modernas de expresión que ponderen y que amplíen la música popular” (AA.VV., 1962). Una de sus máximas aspiraciones fue “renovar, en forma y en contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy” (AA.VV., 1962). De este modo, los músicos representaban al folclore como algo vivo, es decir, como algo en constante cambio, y se alejaban del tradicionalismo y del pintoresquismo anacrónicos que prevalecieron en el folclorismo hasta el desembarco de esta nueva propuesta.

La década del sesenta estuvo marcada por un boom del folclore en consonancia con una militancia juvenil y estudiantil. Además, aumentó, de manera notable, la participación de la clase media urbana en concursos, en peñas y en guitarreadas. Asimismo, este boom está relacionado con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina de un movimiento musical: Nueva Canción Latinoamericana. Esta nueva canción difería de la producción popular anterior por su fuerte compromiso social, que se relacionaba con el cambio social, cultural y político que se generó en la región por la gesta cubana.

Un ejemplo vinculado a esta corriente fue el movimiento artístico brasileño denominado Tropicália, cuyos principales exponentes evidenciaron las contradicciones existentes en la política y en el arte en Brasil en momentos en los que regía la dictadura militar (Duarte Loza, 2011a). Algunos artistas ligados a la Nueva Canción Latinoamericana son: Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, de Cuba; Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, de Uruguay, y Rubén Blades, de Panamá, entre otros. En la Argentina, este Movimiento renovador del folclore local continuó hasta mediados de la década del setenta, momento en el que la genuina expresión del pueblo fue silenciada por la irrupción del nuevo gobierno de facto.

Con relación al tango durante la Dictadura, podemos constatar que desde la aparición de la Fusiladora, en 1955, se estableció una política sistemática de apropiación y de segregación de este fenómeno popular. La década anterior, la del cuarenta, es conocida como la época de oro del tango. En realidad, su período de auge coincide con los dos primeros gobiernos de Perón (1946-55), que se caracterizaba por sus políticas populares y que no le temía a la presencia del pueblo en la calle. De este modo, los bailes se hicieron populares y los carnavales –en los cuales también se bailaba tango– se tornaron cada vez más masivos.

Sin embargo, con el golpe de estado de 1955 se persiguió al pueblo y, bajo el estado de sitio, se combatieron las expresiones populares, entre ellas, fuertemente, al baile. Tanto es así que el pueblo empezó a perder contacto con sus artistas; se produjo una merma en la cantidad de bailes de tango y se comenzó a bailar más con grabaciones que con música en vivo. Como contrapartida, las grandes orquestas típicas empezaron a achicarse o a desaparecer. La demanda fue menor y ya no era redituable sostener una empresa tan grande. Se escuchaban grupos más pequeños; se difundían, por ejemplo, diversas formaciones de cuartetos: la de Troilo-Grela (bandoneón, dos guitarras y contrabajo) y la de Firpo-Caviello (dos bandoneones, violín y piano) que luego pasará a conformar el Cuarteto de Oro.

En los sesenta, el rock se autoproclamó la expresión canalizadora de la rebeldía juvenil urbana. Surgió la Nueva Ola y el Club del Clan. El tango empezó a ver cómo sus espacios se reducían. Ástor Piazzolla intentó generar otras instancias de acercamiento a la juventud, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz. Varios de sus seguidores iniciales pretendieron generar expresiones renovadoras tomando como base al tango. Sin embargo, esta búsqueda no fue del agrado de los detentores del poder.

## REPRESENTANTES DE LA RESISTENCIA MUSICAL

Uno de los pioneros del Festival de Cosquín en 1961 fue Horacio Guarany. También fue uno de los primeros cantautores perseguidos por sus inclinaciones políticas<sup>2</sup> y por sus canciones cargadas de compromiso político. Durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, más conocida como Isabelita o como Isabel de Perón, sufrió amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y se exilió en Venezuela, en

México y, posteriormente, en España.

Durante la Dictadura fueron censuradas algunas de sus canciones, como “La guerrillera” (1977), “Estamos prisioneros” (1977) y “Memorias de una vieja canción” (1970). Además, desaparecieron muchos de sus discos. A pesar de las prohibiciones, Guarany volvió a la Argentina en 1978. Padece, nuevamente, la persecución y sufrió un atentado en su casa de la ciudad de Buenos Aires. En este período, censurado y perseguido, sólo pudo realizar pequeños conciertos en el interior del país.

La cantante tucumana Mercedes Sosa –o como ella gustaba definirse: cantora– también fue una artista de suma importancia para la música folclórica de la época. Aunque no fue compositora, como intérprete se convirtió en la voz de la Nueva Canción Latinoamericana y se mantuvo fiel a los postulados del manifiesto del Nuevo Cancionero. El salto en su carrera lo dio luego de ser presentada por el músico Jorge Cafrune en el Festival de Cosquín<sup>3</sup> de 1965, contrariando los deseos de los organizadores. Grabó los discos: *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Mujeres Argentinas* (1969), en los que se refleja el compromiso político y la militancia en los que se aúnan y se manifiestan la realidad americana y argentina.

Tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, Sosa se convirtió en una de las artistas más perseguidas y censuradas. Se prohibió la grabación y la publicación de algunos de sus discos en el país y la emisión de sus canciones por radio. A pesar de ello, resistió y permaneció en el país hasta 1979, momento en el que se exilió en París, luego de ser detenida junto con todo el público que había asistido a un concierto dado en el viejo Almacén San José de la ciudad de La Plata. Si bien Mercedes Sosa no tenía causa judicial y podía entrar y salir del país, las canciones con contenido que ella interpretaba eran consideradas peligrosas por la Junta Militar, ya que atentaban contra los postulados de la ideología castrense. De este modo, se sistematizaba el silenciamiento de las manifestaciones de la música popular como relato de las torturas y de las desapariciones para callar, concretamente, a ciertas voces de la sociedad.

Los artistas, César Isella y Víctor Heredia permanecieron en el país durante aquellos años de dictadura militar. Isella comenzó su carrera con el grupo folclórico Los Fronterizos, en 1956, con quienes trabajó durante diez años y participó en la grabación, en 1964, de la famosa Misa Criolla, de Ariel Ramírez. En 1966 inició su carrera solista y se adhirió, entusiastamente, a los postulados del movimiento del Nuevo Cancionero argentino. En 1969

compuso la música de “Canción con todos”, con letra del poeta Armando Tejada Gómez, declarada “Himno de Latinoamérica” por la Unesco en 1990.

Al ser uno de los cantautores más difundidos del país, César Isella fue uno de los compositores y de los intérpretes más silenciados. Sin embargo, aun así, realizó obras musicales y ediciones discográficas en la Argentina. En 1976, junto con destacados artistas de la escena musical argentina – como Ástor Piazzolla, Horacio Ferrer, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Cuchi Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, Jaime Dávalos–, grabó un álbum dedicado, enteramente, a un personaje creado por el pintor y grabador Antonio Berni: Juanito Laguna. Pero inmediatamente después de su edición y de su puesta a la venta, la obra fue secuestrada y su difusión fue prohibida por el régimen militar.

La obra de Víctor Heredia se destaca por el compromiso con los derechos humanos y por reflejar los problemas políticos y sociales en América Latina. Heredia fue uno de los artistas que vivió, de manera muy cercana, la violencia ejercida desde el Estado. Su hermana, María Cristina, fue secuestrada y desaparecida junto con su pareja en junio de 1976. Este hecho acentuó su vocación por un modo específico de hacer música. Frente a la carencia de palabras para narrar el dolor y el horror, Heredia encontró en el arte ciertas posibilidades para dar cuenta de una realidad que afectó –y que aún afecta– a toda la sociedad argentina.

Heredia se consagró como músico luego de obtener el premio Revelación Juvenil en el Festival de Cosquín de 1967 y, dos años más tarde, por obtener el Premio Consagración en el mismo festival. Como varios de los artistas mencionados, Víctor Heredia también militó en el Partido Comunista Argentino. Sin embargo, se desvinculó de la organización en 1978 y padeció la censura impuesta por el gobierno de facto, además de múltiples amenazas, persecuciones y hasta un intento de secuestro. Al tener que cuidar de su sobrina (cuyos padres aún se encuentran desaparecidos) y de su madre; al buscar a sus familiares desaparecidos y al ser censurado en los medios de comunicación, Heredia se vio casi imposibilitado de realizar presentaciones en público. Por este motivo, debió sobrevivir como vendedor de libros y de flores plásticas y componiendo jingles anónimamente (Frias, 2003).

En el terreno del tango hubo varios representantes de la resistencia cultural. Uno de ellos fue Rodolfo Mederos, quien permaneció en el país editando discos y aludiendo en sus títulos y en el tono de sus composiciones a las situaciones que se vivían. La canción “Últimos días de

marzo”, del disco *Todo Hoy* (1978), es un claro ejemplo de ello. Mederos militaba políticamente y también había participado en un disco emblemático, en 1976, de Luis Alberto Spinetta, con su grupo Invisible, denominado *El jardín de los presentes*. Mederos grabó su bandoneón en dos temas muy sensibles: “Los libros de la buena memoria” –en el que la letra de Spinetta dice: “Parado estoy aquí/esperándote/todo se oscureció/ya no se si el mar descansará”– y “Las golondrinas de Plaza de Mayo” –cuya letra dice: “Las golondrinas de Plaza de Mayo/y si las observas/entenderás que solo vuelan en libertad”–.<sup>4</sup>

Además, en 1967 Mederos grabó un disco con Oscar Matus, uno de los autores del Manifiesto del Nuevo Cancionero. “Los prohibidos no fuimos sólo los artistas. Se prohibieron las emociones, las libertades personales, las ideas, las manifestaciones de todo tipo. El prohibido fue el pueblo” (Santos y otros, 2008). Mederos, que estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, había tocado en la orquesta de Osvaldo Pugliese. Este no es un detalle menor porque Pugliese fue considerado un ejemplo de militancia artística y se convirtió en otro referente de la resistencia cultural del tango. Sus ideas políticas y su pertenencia al Partido Comunista hicieron que fuera detenido en varias ocasiones y que se lo censurara en la radio y en la televisión. Sin embargo, las detenciones no amedrentaron a Pugliese.<sup>5</sup> Sus ideas musicales combinaban una contemporaneidad casi radical con una rítmica y con un tempo aventurados en lo bailable. La combinación no resultaba tolerable para los represores.

Algunas canciones basadas en la rítmica de la milonga tuvieron un rol activo en la denuncia contra la opresión. Este es el caso de “Como la cigarra” (1972), de María Elena Walsh, que atestigua lo que sucede y se anticipa a lo que estaba por venir: “Tantas veces me borraron, tantas desaparecí, a mi propio entierro fui sola y llorando. Hice un nudo en el pañuelo pero me olvidé después que no era la única vez, y volví cantando”. También, en la canción “Levántate y canta” (1978), del poeta del tango Héctor Negro y del cantautor de folclore César Isella, se enviaba un mensaje esperanzador a los detenidos y a los que resistían: “Por qué caerse y entregar las alas. Por qué rendirse y manotear las ruinas. Si es el dolor, al fin, quien nos iguala y la esperanza, quien nos ilumina”.

## LA MÚSICA COMO MANIPULACIÓN

Se puede decir que existieron expresiones populares que fueron manipuladas o apropiadas por los militares y por ciertos sectores civiles reaccionarios. Estas expresiones se utilizaron en contra del pueblo con fines propagandísticos, para flagelar psicológicamente y para cumplir otras funciones que se adentran en el terreno de lo macabro (como el enmascaramiento sonoro de los gritos durante las sesiones de tortura mediante las emisiones radiales de tangos) y que, no por ello, dejaron de ser populares.

El régimen cívico-militar obtuvo un gran apoyo de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. En este sentido, muchas prácticas artísticas fueron funcionales a una lógica que buscaba dar legitimidad a la cultura que se consideraba verdadera frente a la otra, la popular, cargada de ilegitimidad y de inmoralidad. Uno de los medios empleados para fomentar una imagen anquilosada de ser nacional fue el cine, a través de la difusión de valores conservadores asociados a la familia, al trabajo y al ámbito militar. Asimismo, la censura de expresiones cinematográficas que podían convertirse en una transgresión, tanto formal como de contenido, colocaban al espectador en un rol pasivo, lejano a toda posibilidad de reflexión o de crítica.

El uso de la música en este tipo de películas no fue un tema menor. La mayor parte de estas realizaciones eran audiovisuales, y estaban producidas y protagonizadas Palito Ortega,<sup>6</sup> quien incorporaba musicales para ilustrar escenas específicas.

Con relación a la música de raigambre folclórica, el panorama fue muy distinto del que se había vivido en los años anteriores a la dictadura. Por obligación, mediante la censura y la persecución, los artistas del Nuevo Cancionero se vieron alejados de la escena musical. A partir de este vacío generado a la fuerza, fueron los postulados del nuevo régimen castrense los que se manifestaron en la música folclórica oficial. De esta manera, se reavivó una tradición perdida, rural y alejada de la urbe. Un ejemplo es la película musical *Mire que es lindo mi país* (1981), que difundía a artistas del folclore argentino y en la que se presentaron artistas de renombre, como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui.

Se evidencia aquí la configuración de una idea de ser nacional ligada a un discurso tradicionalista impulsado por el gobierno de facto. En este sentido, aquellos fundamentos en torno a una apertura de la música de raigambre folclórica, planteados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963, sufren

un violento embate.

El tema “Sólo le pido a Dios”, de León Gieco, con la presencia del bandleón del salteño Dino Saluzzi, se manifiesta abiertamente contra la posibilidad de una guerra con Chile y denuncia la situación que se vive en el país durante esos años. No fue censurada, pero el nombre de Gieco continuó en las listas negras. Esta emblemática canción, símbolo contra la opresión de la dictadura, fue apropiada por los mismos represores para hacer campaña durante la Guerra de Malvinas en 1982. Esta apropiación trajo consecuencias negativas para Gieco, quien procuró alejarse durante unos años del mundo de la música.

Con respecto al tango, la opresión, la manipulación, la apropiación y la aniquilación de su esencia y de su simbología fue muy notoria. La dictadura militar hizo un uso macabro de las transmisiones radiales de tango para enmascarar, sonoramente, los gritos durante las sesiones de tortura. La tortura física tuvo un componente simbólico agregado: el tango, que tal vez era la música preferida y asociada a la libertad del sometido, mediante este tenebroso birlibirloque se convirtió en sinónimo de su opresión. “Allí todos los días a las 3 de la mañana, cuando empezaba un programa de tango en la radio, era el momento de la tortura”, recuerda Néstor Zingoni (Martínez & Wiman, 2003), ex detenido, en los Juicios por la Verdad. “De 3 a 6 de la mañana, todos los días” (Zingoni en Martínez & Wiman, 2003).

Esta política represiva fue ejercida sobre todo el cuerpo social, ya que en la búsqueda de reprimir las libertades, el estado de sitio reinante impidió las reuniones de más de dos personas. De este modo, los bailes populares y las milongas se vieron amenazados por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular de presencia y de exaltación callejera –y en cuyos bailes en los clubes se bailaba, habitualmente, el tango–, dejó de contar con los tradicionales feriados de los lunes y los martes (previos al miércoles de ceniza) que le aseguraban mayor adhesión.<sup>7</sup>

“No quería, de ninguna manera, a la gente en la calle” (Duarte Loza, 2011b). Reprimían a los cuerpos individuales con la tortura y con la muerte y castigaban al cuerpo social con el aislamiento y con la imposibilidad de comunicación y de expresión. “Los cuerpos de los militantes asesinados fueron desaparecidos. Se quiso invisibilizar al cuerpo de manera totalizadora” (Duarte Loza, 2011b). Con este ejercicio sistemático de violencia y de represión se impidió que el pueblo se reúna, se manifieste y se convoque. El Golpe inculcó el miedo porque temía que unido, el pueblo, tuviera la oportunidad de rebelarse.

## LA MANIPULACIÓN SIMBÓLICA DEL TANGO

A partir de todo lo mencionado, se evidencia que hay algunas denominaciones utilizadas por los represores que, llamativamente, se asemejan a cierta terminología del tango. La denominación “Triple A” está relacionada con una nomenclatura fuertemente vinculada al tango: Doble A. Cuando se habla de Doble A se hace referencia a un bandoneón. Esto es así porque la marca más reconocida de fuelles es la firma alemana Alfred Arnold y de ahí proviene su abreviatura: AA. Es interesante notar, entonces, la curiosa proximidad de la denominación con este instrumento del tango tan difundido en el ámbito popular.

Asimismo, el grupo de tareas de la Escuela Mecánica de la Armada –a la que perteneció Alfredo Astiz– tuvo la curiosa nomenclatura “3.3.2”. El origen de la denominación no queda del todo claro. Sin embargo, esta agrupación numérica es conocida en el ámbito del tango como la clave rítmica de la milonga: 3-3-2. Lo que musicalmente equivale a decir: 3 corcheas + 3 corcheas + 2 corcheas (o dos pies ternarios y uno binario). Una rítmica que atraviesa desde la milonga campera hasta la milonga ciudadana, desde el payador afroargentino Gabino Ezeiza hasta Ástor Piazzolla. La peligrosa cercanía y homologación entre estas denominaciones vincula, simbólicamente, al tango con las prácticas asociadas directamente a la represión.

Las bandas musicales de los militares también le dedicaron grabaciones discográficas enteras al tango. Hay ejemplos patéticos, como “Tango a bordo vol. 2” (1978), de la Banda de la Armada Argentina. En momentos en los que la Escuela Mecánica de la Armada adquirió la horrorosa cualidad de convertirse en el centro clandestino de detención más feroz, la banda de esta fuerza registró un disco de tangos. La apropiación es atroz. De este modo, la idea del tango como expresión libertaria se vuelve totalmente marcial y esta asociación del tango con lo militar tuvo, evidentemente, consecuencias en la percepción popular. Se perjudicó al tango al establecerlo como sinónimo de reacción, de derecha, de machismo y de fascismo.

Las bandas armadas de militares o de los llamados “servicios de inteligencia” son reconocidas, popularmente, como patotas. La palabra “patota” tiene un origen lunfardo y surge, a fines del siglo XIX, por las bandas de conservadores, es decir, por los patos, los cajetillas o los paquetes. De ahí deriva a “pacota” y a “patota”. Este término se usa en varios tangos. En el

tango “Corrientes y Esmeralda” (1933), por ejemplo, se evoca un momento de esplendor del accionar patoteril: “Y te dieron lustre las patotas bravas, allá por el año 902”.

No parece casualidad que, a cincuenta años de aquél, el tema “Pensé que se trataba de cieguitos” (1983), del grupo Los Twist, mencione un episodio relacionado con una patota de la represión, en Sarmiento y Esmeralda (a una cuadra de la esquina mencionada por el tango): “Muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde / anteojos negros usaban los seis”. De este modo, la patota se convierte en sinónimo de un procedimiento delictivo cometido de manera colectiva. Es decir, refleja el accionar cobarde del individuo refugiado en un grupo (mayormente armado) que agrede colectivamente para infringir daño sobre una persona aislada o sobre un grupo menor y desarmado. Mientras tanto, el hombre que está solo y espera, el hombre de “Corrientes y Esmeralda”, el hombre vislumbrado y reivindicado por el pensador nacional Raúl Scalabrini Ortiz, ve cómo la patota militar intenta hacerlo desaparecer y cómo arrebató su espacio real y simbólico.

## CONSIDERACIONES FINALES

Contra la estructura de los golpes militares se estableció un núcleo de resistencia popular que luchó por mantener en pie sus prácticas culturales y su simbología. A partir de 1955, con la proscripción del peronismo y con la imposibilidad de nombrar a Perón y a Evita, la columna vertebral del movimiento nacional y popular fue el sindicalismo organizado. En términos artísticos, los fenómenos populares encontraron ciertas estrategias para su supervivencia aunque la situación sea cada vez más adversa. En este sentido, el golpe militar que instauró la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, en 1976, significó un nuevo escalón —en el marco de la política sistemática que venían ejerciendo los golpes militares— de prohibiciones en el campo de las artes porque limitó, censuró y reprimió numerosas manifestaciones artísticas.

En relación con la música popular, algunos lineamientos definieron el programa que adoptaron los golpistas. A fines de 1977, la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), organismo dependiente de la Presidencia de la Nación, elaboró los “Antecedentes Ideológicos de Artistas Nacionales y Extranjeros que Desarrollan Actividades en la República Argentina”, un documento secreto que aglutinaba antecedentes y fichas referidas

a compositores y a intérpretes que eran vigilados, como Víctor Heredia, Huerque Mapu, Nacha Guevara, Pedro y Pablo y otros. En ese documento se ostentaban saberes recién incorporados: “La musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma” (Bertazza, 2008). También se mostraban algunas teorías que, más allá de lo solemnes que puedan sonar, desmienten la no siempre acertada idea del censor ignorante:

Para concientizar a amplios sectores de la población, la subversión inició una tarea tendiente a lograr transformar en COMUNICADORES LLAVE, esto es, personas de popularidad relativa en los medios artísticos, cuyo accionar –siguiendo la concepción soviética del rol de escritores y artistas– es el de verdaderos “ingenieros del alma” (Bertazza, 2008).

De esta manera, la Dictadura consideraba peligrosas no solamente a las prácticas artísticas, sino también a los artistas por su capacidad de comunicación y de influencia y por su llegada a una gran cantidad de personas. Esta sesgada visión fue la que prevaleció. Por lo tanto, agruparon a otros artistas para utilizarlos en favor de la comunicación de sus ideas que evocaban a la concepción soviética estalinista, en tanto en cuanto, la dictadura veía al arte como un medio para canalizar su plataforma reaccionaria de gobierno y para hacer propaganda.

En tal sentido, puede establecerse, en el hacer de estos artistas adherentes, una estrecha relación entre lo estético y lo político. La repetición de clichés y de estereotipos se transformó en una constante, lo que expresó un interés por remarcar lo perenne y lo estandarizado. Esta cuestión se evidencia, por ejemplo, en las canciones de Ortega, en las que la repetición y la redundancia son la base para sus composiciones. Si para los revolucionarios rusos y para algunos movimientos latinoamericanos comprometidos con el riesgo estético tendiente a generar una disrupción política, la consigna del poeta Vladímir Marakovski: “No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria” (Duarte Loza, 2011a) fue tomada como premisa; para los propagandistas de la Dictadura una idea estética repetitiva y de fácil aceptación presentaba un estándar artístico que no trastocaba ninguna categoría instalada. Un ejemplo en el que se exaltaban ideas de tradicionalismo y de perennidad es en el musical *Mire que es lindo mi país*, en el que se manifiesta la mitificación de un país en el que no pasa nada

y en el que prevalece la bucólica mirada sobre un espacio-tiempo lejano.

La labor de los músicos estudiados es un claro ejemplo de las expresiones populares genuinas que –mediante el tango y la música de raigambre folclórica– resistieron la violencia y la censura ejercida desde el Estado. Este tipo de expresiones fueron blanco preferencial de la última dictadura militar argentina, porque manifestaban abiertamente una concepción y una ideología opuesta a los postulados que el gobierno de facto pretendía inculcar. Para los militares, la música también era un arma a ser descargada (a favor o en contra) ya que “a la conjura del marxismo internacional se le debía combatir en todos los frentes y el de la cultura fue uno de ellos” (Fischerman, 2011).<sup>8</sup>

De esta manera, la guerra ideológica alcanzó a la música popular y, especialmente, a la música folclórica y al tango. Sin embargo, actualmente– y a pesar de las apropiaciones, de las represiones, de las manipulaciones y de las tergiversaciones efectuadas por la dictadura cívico-militar– podemos decir que tanto el tango como el folclore han sobrevivido y que el pueblo los sigue reconociendo como dignos representantes de su ser y de su expresión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Duarte Loza, D. M. (2011a). “Música *Tropicália*: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. *Actas de las XV Jornadas de Investigación del Área Artes*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Scalabrini Ortiz, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Santos, L.; Petruccelli, A. y Morgade, P. (2008). *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

## FUENTES DE INTERNET

- AA.VV. (1962). “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. *Raíces del Folclore* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.raicesdelfolklore.com.ar/component/content/article/1006.html>>.
- Bertazza, J. P. (2008). “Si se calla el cantor”. Suplemento *Radar* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-14.html>>.
- Duarte Loza, D. M. (2011b). “Unidad sensible: música, imagen y cuerpo en América Latina”. *II Encuentro Platense de Investigadores en Danza y Performance*. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://bellasartesestetica.wordpress.com/producciones->

de-nuestro-equipo>.

Frías, M. (2003). “No tengo contradicciones, se quién soy”. Entrevista a Víctor Heredia. *Clarín* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://edant.clarin.com/diario/2003/11/24/c-00611.htm>>.

Martínez, F. y Wiman, V. (2003). “No puedo trabajar porque todos los días tengo que llorar, dijo un ex detenido”. *Desaparecidos.org* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre\\_o3dico3.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre_o3dico3.htm)>.

## NOTAS

- 1 Empleamos la denominación folclore que se utiliza coloquial y popularmente para referir a la música popular elaborada, contemporáneamente, a partir de las tradiciones folclóricas.
- 2 Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, Horacio Guarany se afilió al Partido Comunista Argentino.
- 3 El Festival de Cosquín es el festival de música folclórica más importante del país. Su primera edición fue en 1961.
- 4 *Ritmo* fue el cortometraje con el que Rodolfo Mederos incursionó como director de cine. Estaba basado en un cuento homónimo de Charles Chaplin y obtuvo, en 1970, el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Amateur en la Argentina. El cortometraje abordaba la temática de estar sumergidos en una época avasallante y bajo una política a la que no se podía contradecir. Esta película fue exhibida clandestinamente.
- 5 El sistema cooperativo de trabajo que estableció Pugliese en su orquesta, a través de la división de las funciones y de la asignación de puntos por ellas, fue un ejemplo a seguir, incluso, en la actualidad. En su microestructura de trabajo, en su orquesta, ganaba más el que trabajaba más.
- 6 El cantante se constituyó como realizador en siete largometrajes por medio de su productora Chango Producciones S.C.A, fundada en 1976. Esta productora funcionó hasta 1982, lo que evidencia la alianza entre el poder militar y el poder comercial.
- 7 A partir del 3 de noviembre de 2010 el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner restituyó por decreto los feriados de carnaval.
- 8 Frase del periodista y crítico musical Diego Fischerman, tomada del librito que acompaña el CD *Censurada*. Mercedes Sosa 1976/1982 (2011, Universal Argentina).

## LO POLÍTICO EN LA OBRA TRANSITABLE MILITANCIA Y METÁFORA EN DOS CASOS LATINOAMERICANOS

Silvina Valesini  
valesini2001@yahoo.com.ar

Desde las últimas décadas del siglo xx, la instalación se consolidó como una forma arquetípica del arte contemporáneo, tanto es así que “ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido, de pronto, en instalación” (Larrañaga, 2001). Este es, desde sus orígenes, un concepto inestable; de allí que su abordaje exija un posicionamiento que será necesariamente parcial. Tal como explica Mónica Sánchez Argilés, puede entenderse a la instalación como:

[...] un tipo de manifestación artística tridimensional interesada, principalmente, en la manipulación y en la activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador (Sánchez Argilés, 2009).

Independientemente del entramado de significaciones que articula el discurso propio de cada producción, la apelación a la experiencia singular y directa de un espectador corporeizado –entendido como parte imprescindible para la materialización de la obra–, llevó a atribuir a estas prácticas una posible naturaleza política. Boris Groys (2008), por ejemplo, refiere a la instalación como el producto de una selección y de una concatenación de opciones, como una lógica de inclusiones y de exclusiones cuya materia es el espacio mismo: espacio de confluencia y de relación, espacio de toma de decisiones. Por eso, está vinculada a los procesos de repolitización del arte.

Desde esta perspectiva, se revisarán algunos de los enfoques teóricos que problematizan la condición política de las obras transitables y se abordarán dos instalaciones paradigmáticas producidas en Latinoamérica a fines de los años sesenta y a comienzos de los ochenta, en contextos caracterizados por la radicalización de la violencia.

## ACERCA DE LA OBRA TRANSITABLE

Groys aborda a la instalación como “un espacio finito y cerrado de presencia”. En él, imágenes y objetos que pueden circular anónimamente en la vida cotidiana son reunidos, dispuestos y exhibidos en coordenadas espacio-temporales diferenciadas que “hacen explícitas sus condiciones de verdad” (Groys, 2008). Claro que esta posibilidad de los objetos de cargarse de significados y de revelarse es transitoria: permanece sólo mientras sean parte de ese espacio de confluencia y de relación.

Cada imagen y cada objeto de la instalación pueden verse como un ser verdadero, desoculto y presente, pero sólo dentro del espacio de la instalación. En sus vínculos con el espacio externo, las mismas imágenes y objetos pueden parecer muy reveladoras y al mismo tiempo ocultar su status de ser piezas de una secuencia potencialmente infinita de repetición y reproducción (Groys, 2008).

Josu Larrañaga (2001) contribuye a la comprensión de esta idea cuando remite a la doble traducción que admite la palabra inglesa ‘*installation*’. Es decir, con el significado de “instalación” –según la acepción corriente– y con el de “investidura” –tal como se utiliza el término *investir* en sentido oficial–, o sea, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o a alguien en un momento particular. De este modo, la instalación instituye una totalidad significativa al conferir al espacio/tiempo que ocupa y a las imágenes y a los objetos que exhibe una cualidad preeminente y diferenciada.

Podemos decir, entonces, que en lugar de representar esos objetos, las instalaciones los presentan y los exponen para ser experimentados, razón por la cual el espectador se constituye en el verdadero articulador de la obra: no sólo puede adentrarse en ella y recorrerla, sino que se incorpora al propio proceso de construcción representativa (Larrañaga, 2001).

El desplazamiento se establece como un hecho inherente a las relaciones internas de la obra. La presencia de los cuerpos que la transitan determina una superposición de dos espacios, hasta entonces diferenciados: el espacio físico, en el que la propuesta se sitúa y el espacio de representación (Cánepa Olaechea, 2008).

En cualquier caso, implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial (Marchán Fiz, 1990).

A partir de esa cualidad de transitable, las instalaciones pueden presentar distintas situaciones de enunciación, de circulación y de recepción. En algunos casos, involucran una única sala, por lo que el visitante –no bien ingresa– puede componer una idea integral de la obra, que profundizará posteriormente con su desplazamiento voluntario por circuitos más o menos pautados por el artista. En otros, en cambio, se incluye la circulación por espacios múltiples, vinculados formal y temáticamente, que determinan una experiencia más compleja. En esos casos, el público debe “asimilar nuevas impresiones por contraste con aquéllas que ha retenido de la sala anterior” (Larrañaga, 2001).

El paso de un espacio de la instalación a otro ocasiona un efecto dramático particular, que permite poner en juego esta serie de encadenamientos; como en una obra de teatro, el visitante y sus impresiones son completamente diferentes al final de la instalación de lo que eran al principio. La comparación con la dramaturgia de una obra [...] es, en este caso, totalmente pertinente, aunque en el teatro, los cambios se producen sobre la escala temporal, mientras que en la instalación tienen lugar en el paso de un espacio a otro (Kabakov en Larrañaga, 2001).

Podemos decir, entonces, que la experiencia receptora consiste más que en el descubrimiento de relaciones formales, en la construcción y en la toma de conciencia de la relación misma entre la obra, el espectador y el contexto. La respuesta esperable ya no es un movimiento o una aproximación a la obra, sino que es la imagen de ese movimiento y sobre todo, la conciencia de esa relación fluctuante entre el sujeto y el objeto (Pérez Carreño, 2003). Por eso, en la instalación más que de un espectador se podría hablar de un habitante, ya que en ella, tal como sostiene Teresita Aninat:

[...] los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias tea-

trales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan (Aninat, 2004).

La colaboración del espectador incluye, necesariamente, un comportamiento corporal: la percepción aprehende objetos en el espacio, lo que involucra referencias táctiles, cinestésicas y proxémicas. Dado que “nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, la mera orientación espacial de los objetos posee ya un valor corporal” (Pérez Carreño, 2003). Pero el individuo no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino que también, habitándolo, lo dota de un propósito particular y de un valor simbólico.

## INSTALACIÓN Y POLÍTICA

El compromiso físico de un espectador habitante –que al transitar involucra su cuerpo en la construcción de la obra– está en el centro de varios posicionamientos teóricos y de muchos debates en torno a la posible naturaleza política de la instalación.

Para Claire Bishop (2005) la inmersión determina una activación del espectador que puede ser entendida como lo contrario de la contemplación, considerada como experiencia pasiva y distanciada. En el ensayo “El arte de la instalación y su legado” (2005), Bishop manifiesta que, basándose en la experiencia personal y directa del espectador, las instalaciones justificaron sus reivindicaciones de significado político y filosófico. De este modo, se afirmaron en dos cuestiones fundamentales: en la condición del espectador activada y en la idea de sujeto disperso o descentrado (Tejeda, 2006).

La noción de espectador descentrado surge como respuesta a la investigación de Erwin Panofsky, quien –en 1924– observó que la perspectiva renacentista ubicaba al espectador en el centro de la representación, puesto que las líneas que convergían en el punto de fuga de la obra se conectaban con la mirada de un espectador centrado, que establecía una relación jerárquica con el mundo de la obra desplegado ante él. En cambio, las producciones artísticas y teóricas desarrolladas en el siglo xx –y en particular, las posiciones posestructuralitas surgidas en los años setenta–, ofrecieron una alternativa basada en un sujeto dislocado y dividido que se relaciona con el mundo de forma interdependiente y diferencial. Sin profundizar en esta línea, podría considerarse que las instalaciones alteraron

el modelo renacentista al negar la posibilidad de un espectador ideal y al haber propuesto un número indeterminado de puntos de vista, todos ellos tangenciales o relativos.

Sin embargo, Bishop reinterpreta esas reivindicaciones y advierte que la experiencia es, al mismo tiempo, centrada y descentrada, porque juega con la ambigüedad de dos tipos de espectador: uno real, racional, que se adentra físicamente en la obra, y otro ideal o filosófico, que es modelo abstracto de sujeto descentrado (Bishop en Tejada, 2006).

Las instalaciones se alimentan del proyecto postestructuralista de dispersar al sujeto singular y unificado, y de proponer un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; sin embargo, al hacer esto, el repetido énfasis de las instalaciones en la necesidad de un observador real nos convierte en una síntesis que socava tales deconstrucciones de interioridad, presencia real y dominio (Bishop en Tejada, 2006).

Esa doble experiencia es, según la autora, conflictiva y descentralizadora en sí misma, ya que reclama a un sujeto presente y corporeizado al que somete luego a un proceso de fragmentación. De esta manera, las instalaciones no sólo problematizan al sujeto descentrado, sino que al mismo tiempo lo producen.

Lo que logran las instalaciones en algunas ocasiones –tal vez escasas– es que el modelo ideal del sujeto se solape con nuestra experiencia real, y que nos sintamos verdaderamente confundidos, desorientados y desestabilizados por nuestro encuentro con la obra (Tejada, 2006).

La experiencia a través de la cual el espectador real se relaciona con su posible condición de sujeto descentrado puede generar, según Bishop, una adecuación al modelo ideal, que lo prepara para revisar su compromiso con el mundo y para renegociar sus vínculos interpersonales. Por ello, le atribuye una posible condición emancipatoria (Bishop en Tejada, 2006).

Groys también reconoce en la instalación una dimensión política. En el contexto de la contemporaneidad son las prácticas de dislocación y de relocalización topológica las que le asignan a los objetos el estatuto de obra, antes que unas particulares características formales (Groys, 2008). Eso hace de la instalación la forma señera del arte contemporáneo, en tanto supone una lógica de inclusiones y de exclusiones.

Una instalación manifiesta, aquí y ahora, una determinada decisión acerca de qué es viejo y qué es nuevo, qué es un original y qué es una copia. Cada exposición importante o cada instalación están hechas con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, de proponer nuevos criterios para contar una historia y para diferenciar entre el pasado y el futuro [...]. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo de una nueva interpretación teórica. Es por eso que [...] es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente (Groys, 2008).

**Sin embargo, para Groys, la decisión del artista de permitir la inclusión del público en la obra no supone necesariamente –como plantea Bishop– una apertura democrática. Por el contrario, entiende que la instalación, simbólicamente, privatiza el espacio público de exhibición e impone otro de control soberano y autoritario del artista:**

El visitante está aquí, en tierra ajena, en exilio. El visitante se convierte en un expatriado que debe someterse a una ley foránea –una que se le otorga por parte del artista. Aquí el artista actúa como legislador, como un soberano del espacio de instalación –incluso, y quizá especialmente por ello, si la ley dada por el artista a una comunidad de visitantes es democrática (Groys, 2008).

Lo expuesto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo puede la representación de lo indecible encarnar en espacio?, ¿cómo opera el proceso de selección y de exclusión del artista cuando la cotidianeidad de la que extrae su repertorio de imágenes y de objetos es el horror?, ¿a qué herramientas y a qué recursos plásticos apela?, ¿en qué términos intentar la activación del público respecto de verdades impronunciadas? Con relación a estas preguntas abordaremos dos casos de instalaciones producidas en Latinoamérica en tiempos de violencia radicalizada, que implican abordajes notablemente opuestos sobre un tema común.

## ESPACIO DE DENUNCIA MILITANTE

Andrea Giunta (1998) señala que en el período que va desde 1969 hasta 1973 los artistas argentinos concebían su quehacer como parte de un proceso revolucionario que combinaba la acción poética con la acción política:

Enmarcadas dentro de la “rama militante del conceptualismo” por la prensa, las obras [...] fueron leídas, también, como las réplicas menores de una realidad que en su impacto excedía a aquel que producía la violencia representada [...]. La violencia, trama que en ese momento daba sentido a todas las articulaciones sociales, ya no era una estrategia de la creación ni un instrumento de cambio revolucionario, sino un tema para el arte (Giunta, 1998).

El abordaje de la violencia, como tema para el arte, alcanzó su máxima expresión en la muestra titulada *Violencia* [Figura 1], que Juan Carlos Romero presentó en abril de 1973 en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC). El uso renovador de los procedimientos tradicionales del grabado (históricamente asociados a la bidimensión), sumado a la exploración de nuevas posibilidades en los modos de exhibición habilitan, en el trabajo de Romero, asociaciones tempranas con la práctica de la instalación.



**FIGURA 1. *Violencia* (1973),  
JUAN CARLOS ROMERO**

En la obra, el artista cubre las paredes y el piso de la Galería con afiches que reproducen la palabra “Violencia” en grandes caracteres de molde. Junto con ellos, expone textos y registros fotográficos de episodios de represión policial provenientes de diferentes fuentes, en especial, de las primeras planas de periódicos. De este modo, convoca a la reflexión sobre la violencia social en sus múltiples manifestaciones.

Fernando Davis (2010) señala que Romero utiliza el grabado como dispositivo político: el carácter reproducible inherente a la disciplina la acerca, desde el punto de vista ideológico, a la idea de democratización del arte y –al utilizarla para cuestionar los circuitos tradicionales de circulación de la obra– la transforma en herramienta de intervención crítica.

Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, en el que la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia (Davis y otros, 2010).

Para sus afiches, Romero utiliza un sencillo procedimiento de impresión con tipos en relieve –que algunos años antes de esta obra empleó para diseñar la gráfica de la agrupación sindical a la que pertenecía–, al que recurre profusamente en su producción artística, incluso en la actualidad. Se trata de un sistema utilizado para la publicidad callejera de bajo costo, usualmente, de bailes populares (bailantas). Con economía de recursos visuales y apoyado en el impacto de la palabra impresa, la obra de Romero revela su profundo compromiso político-militante. De allí que su inserción en los circuitos institucionalizados del arte, unida al modo de exhibición (que emula la estética serial de las pegatinas callejeras), sea parte constitutiva de la misma obra.

Groys señala que la instalación opera como el reverso de la reproducción al extraer una copia del espacio abierto y anónimo y relocalizarla en otro, estable y cerrado. Sin embargo, el uso del dispositivo expositivo al que recurre Romero, que instala en la institución artística la estética de la calle, evidencia una clara reivindicación de la reproducción y refuerza su propia percepción de la obra, a la que define como “arte de concientización ideológica”.

La violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que tramaba su estructura misma al violentar las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario (Davis y otros, 2010).

## UN RECORRIDO POR LO INDECIBLE

*Desvío para o vermelho* (Desvío hacia el rojo), de *Cildo Meireles*, es una instalación concebida entre los años 1967 y 1980, y presentada por primera vez en 1984. La obra consta de tres espacios sucesivos.

El primero, titulado “Impregnación” [Figura 2], fue ideado entre los años 1967 y 1968. Consiste en una habitación de unos 50 m<sup>2</sup> que reconstruye un living de clase media brasileña de las décadas del sesenta y del setenta. Allí se concentran una infinidad de objetos domésticos (industriales y artesanales) de color rojo. “Saturación roja producida por la acumulación de todos los objetos rojos posibles” (Brito, 1995). Ninguno ha sido pintado por el artista; son el producto de una rigurosa selección. Muebles, electrodomésticos, adornos, libros y discos rojos conviven en un conjunto impactante. El espacio mismo aparece engendrado por el color, que prevalece sobre otra dimensión. Suely Rolnik comenta lo siguiente con relación a su experiencia en el lugar:

El color las constituye [a las cosas] a punto tal de que parece emanar de ellas, contaminando la atmósfera del recinto y de mi propio cuerpo: mis ojos, mis oídos, mi piel, mi respiración, mi subjetividad. No por casualidad, Cildo denominó a este primer espacio Impregnación (Rolnik, 2009).



FIGURA 2. *Desvío hacia el rojo*. “Impregnación” (1967-1984), CILDO MEIRELES

Como en la mayoría de las obras de Meireles, tampoco se descuida la referencia a lo auditivo: el sonido del agua que fluye es permanente y emana del video de la propia instalación que se transmite en loop por el televisor.

La segunda parte, “Entorno” (1980) [Figura 3], está formada por un charco de resina roja que aparenta salir de una minúscula botella caída que está en el suelo. Contenido y continente, dentro y fuera, se relativizan. “El color parece haberse desprendido de las cosas para presentarse como tal: una densa rojura que termina inundando todo el recinto” (Rolnik, 2009). Con relación a lo que expresa Rolnik, Ronaldo Brito señala que si la impregnación cromática de la primera sala llevaba a dudar de nuestras retinas, en la segunda, esa duda se magnifica y se extiende a lo corporal (Brito, 1995).



FIGURA 3. *Desvío hacia el rojo.*  
“Entorno” (1967-1984), CILDO  
MEIRELES

La tercera parte [Figura 4] es “Desvío” (1980) y está formada por un lavamanos blanco, que está inclinado unos 30° con relación al suelo, en un espacio de completa oscuridad. La única iluminación, precariamente instalada, es el haz de luz sobre el lavamanos, de cuyo grifo sale continuamente un chorro de agua roja. Color y sonido se funden, finalmente, ese flujo incesante.

El color se pierde en una negrura absoluta. Se alcanza a ver un solo objeto al fondo de la sala [...]. Es un lavabo inclinado, como si fuese a caer, de cuyo grifo mana un líquido igualmente rojo que salpica toda la superficie. Es la única escena que soporta dramatismo; parece dar a entender que aquí hay una narración oculta (Rolnik, 2008).



FIGURA 4. *Desvío hacia el rojo*.  
“Desvío” (1967-1984), CILDO  
MEIRELES

Con *Desvío hacia el rojo* Meireles estructura, para el espectador, una secuencia de impactos sensoriales y psicológicos, una serie de falsas lógicas a través de las que alude a múltiples símbolos y a metáforas que actualizan la noción de espectador descentrado. Las asociaciones con la violencia de la sangre y con otras connotaciones ideológicas, así como la falta de correspondencia entre las partes y la dudosa forma ortogonal de la superficie sobre la que se transita, contribuyen en este sentido.

Meireles admite que la obra abre el juego a diversas lecturas políticas, pero relativiza esta perspectiva. Prioriza, en cambio, sus componentes físicos y poéticos. De este modo, considera a la primera parte (“Impregnación”), más que una metáfora, “un síntoma de un procedimiento de elección. Así como hay quien colecciona pipas, se pueden coleccionar colores, por qué no” (Brett, 2008). Las otras dos instancias sí tienen para el artista un componente más simbólico que instaura una cualidad circular: la mancha del segundo espacio y el grifo abierto del tercero ofrecen una explicación para el rojo de la primera, esto propicia una suerte de secuencia o de encadenamiento dramático, a la manera que refiere Kabakov.

La descripción en primera persona que ofrece Rolnik corrobora la coexistencia de un sujeto que está, simultáneamente, descentrado y centrado, tal como plantea Bishop. Descentrado, en tanto reconoce el desasosiego y la desorientación en que la sumerge la obra. Al respecto, Rolnik señala: “Poco a poco me voy perdiendo con relación a las referencias que aquellos objetos me ofrecieron tan pronto como entré allí [...] cada vez que la lógica parece tomar cuerpo, se deconstruye al paso siguiente” (Rolnik, 2008). Centrado, porque es capaz de un análisis racional y contextualizado de la génesis y de los recursos a los que apela el artista:

Nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen, en su cara visible y representable [...] sino con una sensación física de su atmósfera invisible que todo lo impregna [...]. La impresión es que por debajo o por detrás de una normalidad patológicamente excesiva que permea el cotidiano supuestamente ordinario de aquellas décadas bajo el terrorismo de Estado, está en marcha, días tras día, una sangría incesante de flujos vitales de la sociedad brasileña. Está todo tomado, como el rojo y el sonido del líquido que se escurre, que invade toda la instalación (Rolnik, 2008).

El largo tiempo de maduración de las ideas que cobran forma en *Desvío* hacia el rojo es también el de decantación de la posibilidad de dar cuerpo a las experiencias traumáticas inmovilizadoras y de gestar estrategias superadoras del movimiento vital interrumpido (Rolnik, 2008).

Desde la perspectiva de Groys, ambas propuestas suponen una decisión política: la de extraer objetos de uso corriente y relocalizarlos en espacios diferenciados que les otorgan un plus de significación y el estatuto de obra. Tanto el mobiliario de clase media de Meireles como los afiches y los periódicos de Romero podrían circular, anónimos, por los espacios desaturados de la vida diaria. Anonimato del que los arranca –por un momento– la decisión de los artistas, para contribuir a develar la complejidad socio política de sus contextos y para propiciar en el espectador-visitante una experiencia estética activa que promueva espacios de reflexión.

Claro que la posibilidad de dar forma a las experiencias traumáticas puede asumir aristas diversas. Por eso, Meireles apela a la transversalidad de la metáfora, mientras que Romero alza las banderas descarnadas de la militancia. Ambas opciones operan, a la vez, como estrategias de supervivencia. Elizabeth Jelin y Ana Longoni señalan:

Sólo si podemos captar las huellas que logran transponer los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión, que algo se diga o exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia (Jelin & Longoni, 2005).

En contraste con esas ausencias y con esos silencios obligados, las obras de Romero y de Meireles se encarnan como huellas de la opresión experimentada en torno a sus procesos creativos y actualizan la capacidad del artista de “captar, en lo visible, las marcas de lo invisible y de volverlo presencia, aquello indecible, volverlo palabra” (García & Belén, 2010).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Brito, R. (1995). “Desvío para o vermelho, 1967-1984”. En Enguita, N. y Comolí, V. (curadores). *Cildo Mireles* [Catálogo]. Valencia: Alias.
- Davis, F. y otros. (2010). *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- García, S. y Belén, P. (2010). “Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible”. En Fabiani, N. (comp.). *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Marchán Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rolnik, S. (2008). “Desvío hacia lo innombrable”. En Brett, G. (ed.). *Cildo Meireles* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma.
- Tejeda, I. (2006). “Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del ivam”. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador* [Catálogo]. Valencia: IVAM.

## FUENTES DE INTERNET

- Aninat, T. (2004). “En Memoria”. *Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <[http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/aninat\\_t/sources/aninat\\_t.pdf](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf)>.
- Cánepa Olaechea, A. (2008). “El revés de lo doméstico. Análisis de la video instalación”. *Portal de Trabajos finales electrónicos de la Universidad Politécnica de Valencia* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2013 en <[http://avm.webs.upv.es/proyectos\\_pdf/canepa.pdf](http://avm.webs.upv.es/proyectos_pdf/canepa.pdf)>.

Giunta, A. (1998). "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y 'Ezeiza es Trelew'". *Razón y Revolución*, (4) [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revr/r/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>>.

Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo" (Trad. Ernesto Menéndez-Conde). Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <[www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf](http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf)>.

\_\_\_\_\_ (2008). "Las políticas de la instalación" (Trad. Alejandro Espinoza). *Fin(es) del Arte* [en línea]. Consultado el 28 de abril de 2014 en <<http://artecontempo.blogspot.com.ar/2011/05/boris-groys.html>>.

Kabakov, I. y Groys, B. (1990). "De las instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990" (Trad. Bernardo Ortíz). *Lugar a dudas*, 5 (4) [en línea]. Consultado el 28 de abril de 2014 en <[www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf](http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf)>.





**Respuestas artísticas a las dictaduras  
de Brasil, Uruguay y Paraguay**



## MÚSICA TROPICÁLIA

### ARTE Y POLÍTICA EN BRASIL DURANTE LA DICTADURA

Daniel Martín Duarte Loza  
dduarteloza@gmail.com

“No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria.”  
Maiakovski en De Campos, 2006

La última dictadura militar en Brasil rigió los destinos del país por más de veinte años. En 1967 irrumpió –con ánimos de cambiar el curso de los acontecimientos– un movimiento proveniente del campo del arte llamado “Tropicália” que estaba integrado por las más variadas disciplinas. Impregnado de las ideas de la época y con el objetivo de desarrollar el concepto de *antropofagia cultural*, este movimiento generó un viraje en términos artísticos y políticos.

La propuesta de la *Tropicália* evidenció –a fines de los años sesenta del siglo xx– las contradicciones y las injusticias existentes en las estructuras reinantes de la sociedad, de la política y del mundo del arte en Brasil durante la última dictadura militar. La cara más popular de este movimiento artístico fue la música, que se manifestó a través de sus principales compositores, letristas e intérpretes de origen *baiano*, como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé.

Además, formaron parte los siguientes intérpretes: Os Mutantes (un trío de rock integrado por los jovencísimos músicos paulistas Rita Lee, Sergio Dias y Arnaldo Baptista); Gal Costa (que era, en ese momento, una joven cantante *baiana*); Nara Leão (que era la figura clave de la segunda etapa de la bossa nova, llamada “participante” o “nacionalista”), y los Beat Boys (una banda de rock argentina, residente en São Paulo, que luego fue conocida como Os Bichos). Este último grupo participó en la primera etapa del movimiento.

Menos visibles, pero con gran importancia en la factura final de las aventuras musicales tropicalistas, fueron los compositores provenientes del ámbito de la música erudita, como Rogério Duprat, Julio Medaglia y Damiano Cozzella. Tanto Medaglia como Cozzella se formaron con

Hans-Joachim Koellreutter, un compositor y educador de origen alemán que fue el introductor de la *técnica dodecafónica* en Brasil. Además, fue el artífice del grupo Música Nova y de su manifiesto. Koellreutter fue, también, director de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) de la que egresó Tom Zé. Caetano Veloso y su hermana menor, Maria Bethânia asistieron a los conciertos que se daban en la Escuela de Música de la UFBA.

Algunos de los letristas de la *Tropicália* fueron los poetas José Carlos Capinam (Capinan) y Torquato Neto. En el campo de la imagen estuvieron involucrados: Rogério Duarte (artista y diseñador gráfico de algunas realizaciones) y Guilherme Araújo (mánager del área musical del movimiento), quien impulsó importantes cambios en la vestimenta y en la imagen de los músicos. Otra personalidad clave de este movimiento fue el director cinematográfico Glauber Rocha, creador del Cinema Novo brasileño. Particularmente, su película *Terra em Transe* (*Tierra en tránsito/transe*) (1967)<sup>1</sup> fue considerada el puntapié inicial para los tropicalistas. También fue influyente su película *Deus e o Diabo na terra do sol* (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*) (1964).

Como figura trascendental de la *Tropicália* merece un apartado especial el artista Hélio Oiticica, cuyo desarrollo en el campo de las artes plásticas fue de una intensidad y de una proyección admirables. Sin embargo, debemos decir que hace muy poco tiempo empezó a ser reconocido como el gran artista que fue. Sus “Parangolés”, “Bólidos”, “Núcleos” y “Penetrables” integraron la obra de la que este movimiento tomó su nombre: *Tropicália*.<sup>2</sup>

Otro artista plástico que se vincula con el Tropicalismo es Rubens Gerchman. Su obra *A Bela Lindonéia* (*A Gioconda do Subúrbio*) (*La Bella Lindoneia* [*La Gioconda del Suburbio*]) (1966)<sup>3</sup> fue propuesta por Nara Leão a Caetano Veloso y a Gilberto Gil como fuente de inspiración para una canción. Gerchman fue, además, el realizador de la tapa del disco-manifiesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (sic)<sup>4</sup> (*Tropicalia o Pan y Circo*) (1968), del cual forma parte la canción “Lindonéia”.

Es importante destacar, en este contexto de relevamiento sobre la presencia de diversas artes bajo el manto Tropicalista, la representación contemporánea de la pieza *O rei da vela* (*El rey de la vela*) (1967), del poeta Oswald de Andrade, que fue dirigida por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso).<sup>5</sup> Esta pieza le otorgó más vitalidad y más actualidad a las ideas de Oswald de Andrade que, hasta el momento, eran apuntaladas por los *poetas concretos* en sus propios escritos y en los libros que editaron sobre

el pionero escritor y pensador modernista.

Otro costado del ámbito teatral-musical que contribuyó al desarrollo del movimiento de la *Tropicália* fue el show *Opinião* –protagonizado primero por Nara Leão y luego por Maria Bethânia– y la escena del Teatro Arena, ambos dirigidos por el fundador del Teatro del Oprimido, Augusto Boal. Bethânia colaboró, a su vez, con el desenvolvimiento de los tropicalistas. Fue una especie de musa inspiradora tanto por sus agudas observaciones sobre la música brasileña como por su desempeño actoral y por sus ideas para la elaboración de canciones. Sin embargo, finalmente, decidió mantener su lugar como figura independiente y no enrolarse como protagonista de la escena tropicalista.

También significó un aporte a la *Tropicália* la aparición de José Agrippino de Paula (Zé Agrippino) como interlocutor de los tropicalistas en largas conversaciones sobre Arte Pop (junto con Rogério Duarte, su amigo) y la publicación de su novela *PanAmérica* (1967), un relato Pop en el que el protagonista discurre entre las estrellas de Hollywood, pero con una fuerte carga revulsiva y crítica.

Un lugar destacadísimo en este movimiento lo ocupa el poeta Augusto de Campos, quien con sus ensayos periodísticos<sup>6</sup> fue un claro incentivador del movimiento y se convirtió en un gran irradiador de ideas oswaldianas y augustianas en el corazón del grupo. Augusto de Campos y Rogério Duarte fueron mentores fundamentales del movimiento tropicalista y aportaron ideas para el debate sobre la cultura, la política y el arte en el Brasil (Velo, 1997).

## MOVIMIENTO DE MOVIMIENTOS

“Yo organizo el movimiento, oriento el carnaval.”

Velo, 1967

A medida que detallamos las variadas y las diferentes facetas del tropicalismo se hace más perceptible la idea de que la *Tropicália* se convirtió en un movimiento aglutinador de movimientos, que no necesariamente actuaban de manera mancomunada. Esta corriente retoma las consignas heredadas del modernismo a través del concepto de *antropofagia*. La antropofagia cultural, según la definición de Oswald de Andrade (1928), es la capacidad de asimilación y de deglución de productos culturales procedentes de otros lugares del mundo, que luego son reelaborados

con autonomía y con capacidad crítica para convertirlos en productos de exportación.

Según este enfoque, podemos constatar que en la propuesta de la *Tropicália* se encuentran los siguientes movimientos: el de poesía concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari); el de los artistas que en algún momento representaron el movimiento Neo-Concreto, el de la Nueva Objetividad y el *Suprasensorial* o de Arte Ambiental (Hélio Oiticica y Rubens Gerchman); el de Arte Pop brasileño (Rogério Duarte y Gerchman); el Neo-hippie-rock (Os Mutantes, los Beat Boys, la RC-7, Roberto Carlos, Erasmo Carlos y las constatables influencias en los tropicalistas de Los Beatles y, luego, de Jimi Hendrix); el de la música de vanguardia experimental (Duprat, Medaglia, Cozzella), el movimiento del Cinema Novo (Glauber Rocha); el de la Bossa Nova (Nara Leão, el programa *O Fino da Bossa* conducido por Elis Regina y el modelo de intérprete musical a seguir, encarnado en la figura de João Gilberto), y el de vanguardia teatral del Teatro Oficina (Zé Celso).

Estos movimientos artísticos dialogaron, siempre, con los movimientos políticos y sociales. Todos ellos se condensaron, en mayor o menor medida, en la *Tropicália*. Aquí podemos ver cómo la *antropofagia cultural*, que fagocita las influencias externas, también aglutina las afluencias internas y las canaliza a través del movimiento Tropicalista.

## CONTEXTO HISTÓRICO

“Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz.”

Martí, 1891<sup>7</sup>

La última dictadura militar ocupó el poder en Brasil en 1964 y estuvo por más de veinte años, hasta 1985. Ernesto Guevara de la Serna, el “Che”, fue asesinado en La Higuera, Bolivia, en octubre de 1967. Eran tiempos de revoluciones y de contrarrevoluciones. Fue la época de la Guerra Fría, en la que el mundo estaba dividido, fundamentalmente, en dos ejes: el occidental del capitalismo, que comandaban los Estados Unidos, y el oriental del comunismo, que sostenía la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

La Revolución Cubana triunfó, finalmente, en 1959 e irradiaba la fuerza política de su gesta hacia el resto de América Latina, lo que permitía pensar en expandir el socialismo al resto de los países latinoamericanos

(en contraposición a la voluntad hegemónica estadounidense de sostener un eje capitalista occidental). A su vez, Estados Unidos intentaba desestabilizar al eje comunista oriental y alentaba las dictaduras en occidente, que comenzaban a contrarrestar los avances revolucionarios en América Latina.

En el plano artístico musical nos encontramos, por un lado, con el auge del rock (o del neo-rock, como le dice Caetano Veloso) difundido desde los centros de la industria cultural-musical de occidente, fundamentalmente, desde Estados Unidos e Inglaterra. Por otro lado, en los países latinoamericanos irrumpe el movimiento de la Nueva Canción, que impulsaba una canción más cargada de ideología y de vinculación con las causas políticas y sociales de nuestra región, ligada, en principio, a músicas de procedencia folclórica. Este último movimiento –que en cada país recibió denominaciones más o menos cercanas– se armó en torno a las figuras señeras de Atahualpa Yupanqui y de Violeta Parra.

En los años sesenta las juventudes clamaron por ser protagonistas de la historia y en América Latina el compromiso con la acción social y con la política fue en la dirección de las luchas para recuperar el poder y para conseguir un cambio hacia el socialismo. Todo esto tuvo lugar a pesar de los regímenes militares predominantes en la región. Así de valiente, así de heroico. Ésta fue la época en la que la *Tropicália* surgió e irradió su propuesta hacia el mundo. Algunos meses después de su irrupción en escena, estalló el Mayo Francés.

## DENOMINACIÓN Y DEFINICIONES

“No hay otra salida para Brasil que no sea la de sus propios caminos.”

Duarte, 1987

‘*Tropicália*’ no se expresa como una voz estereotipadamente nacionalista. A pesar de que una primera lectura podría dar a entender que el nombre sólo refiere a la procedencia geográfica de sus integrantes (habitantes de los trópicos) y a la fácil asociación de Brasil con el clima tropical, hay una serie de manipulaciones simbólicas en la utilización de este vocablo.

‘*Tropicália*’ no es una palabra presente en el diccionario portugués. La terminación ‘*ália*’ proviene del latín y puede indicar tanto un singular

femenino como el plural de un neutro. Su utilización en el portugués aparece asociada a la declinación de un sustantivo singular femenino. Encontramos esta terminación en el uso del portugués brasileño, por ejemplo, en la palabra *`genitália`*, para denominar al conjunto de órganos reproductores. Según esta definición, podríamos entender que la voz *`Tropicália`* identifica al conjunto de cosas que conforman la idea de lo tropical. Es muy posible, también, que Hélio Oiticica –con su capacidad inventiva para acuñar nuevos términos– haya pensado en esta definición derivada del latín como una forma de darle una Nueva Objetividad a la propuesta de su obra. Como los nombres científicos que se le dan a las plantas o a los animales, *`Tropicália`* le otorga un nuevo nombre a una obra artística originada en Brasil para el mundo: la definición de una nueva especie.

En definitiva, parece tratarse de una vuelta de tuerca sobre el concepto de *antropofagia* planteado por Oswald de Andrade. Además, este término se constituye en un nombre propio que puede ser leído en todo el mundo según el estándar de denominaciones científicas que sirven para conectar con un fenómeno artístico propio de Brasil. Hay que recordar que como el latín no utiliza tildes, *`Tropicália`*, escrito con tilde, sería la adaptación al portugués de una declinación latina. El enfoque antropofágico se pone, nuevamente, en evidencia.

Tenemos, entonces, que una obra (*Tropicália*) compuesta por varios tipos de obras (“Parangolés”, “Bólidos”, “Penetrables”) de Hélio Oiticica se transforma en el nombre de una canción de Caetano Veloso (“Tropicália”).<sup>8</sup> Luego, es usada en el nombre de un disco (*Tropicália ou Panis et Circensis*)<sup>9</sup> y finalmente, en el nombre del movimiento, es decir, el movimiento de la *Tropicália*, más conocido como Tropicalismo. En definitiva, la *Tropicália* es una gran estructura de producción antropofágica; un sistema exponencial de múltiples asimilaciones, degluciones y devoluciones; y una manera de entender el mundo del arte, pero, también, una forma de operar simbólicamente con él.

Algunos de sus exponentes proponen algunas definiciones con respecto a la *Tropicália*. Con relación a su concepto, Torquato Neto explica:

Asumir completamente todo lo que la vida de los trópicos puede dar, sin preconceptos de orden estético, sin pensar en lo ridículo o en el mal gusto, apenas viviendo la tropicalidad y el nuevo universo que ella encierra, todavía desconocido. Hete aquí lo que es (Neto, 1982).

Asimismo, Glauber Rocha sostiene:

“Tropicalismo” es un nombre que no significa nada, como Cinema Novo. Lo que es significativo es el *apporto* de los artistas en esta dirección. [...] El Tropicalismo, la antropofagia y su desarrollo, son la cosa más importante, hoy, en la cultura brasileña (Rocha, 1981).

Ante las preguntas de Augusto de Campos sobre ¿qué es el Tropicalismo?, ¿un movimiento musical o un comportamiento vital, o ambos? Caetano Veloso contesta:

Ambos. Y todavía más: una moda. Me parece *copado* definir eso que estamos queriendo hacer como Tropicalismo. Encontrarnos con ese nombre y andar un poco con él. Me parece *copado*. El Tropicalismo es un neo-Antropofagismo (De Campos, 2003).

Las definiciones expuestas por sus protagonistas se presentan de manera amplia. Tropicália es la asunción de cierto estereotipo asociado a lo brasileño. Es decir, supone la asunción de las características propias de lo brasileño sin descalificar aquellos rasgos que, aunque representativos, son menospreciados por parecer exóticos, por ser tildados de deformantes o por ser considerados kitsch o brega.<sup>10</sup> A modo de ejemplo, podríamos tomar el caso de la puesta en valor que realizan los tropicalistas de la figura de Carmen Miranda. En la letra de “Tropicália”, de Caetano Veloso, encontramos la siguiente exaltación: “Viva A Banda-da-da / Carmen Miranda-da-da-da-da” (Viva “La Banda”-da-da / Carmen Miranda-da-da-da-da).

Por lo general, la primera asociación que se le ocurre a quien escucha el nombre de Carmen Miranda es la de la mujer del sombrero cargado con frutas tropicales, que la artista solía llevar en sus apariciones cinematográficas.

Esta asociación directa que, para muchos críticos, da elementos incontestables para cuestionar vehementemente a la figura de Carmen Miranda –bajo la consigna de que la artista latinoamericana sólo vendía exotismo– es, en cambio, una de las pruebas de su originalidad. Cuando se indaga más profundamente acerca de la labor de esta artista y se comprende mejor la gestación de sus prácticas, se evidencia lo sesgado que resulta este cuestionamiento. La fuerte presencia física de Carmen

–tan identificada con esa apariencia colorística y frutal–, consiste, precisamente, en el resultado de una invención, de una creación, del alumbramiento de un personaje fresco en los primeros planos de la escena artística internacional. Carmen Miranda era toda una artista-performer (anticipándose a la definición misma del *performance art*) a lo que sumaba, además, su creatividad como diseñadora de indumentaria. No se disfrazaba de nada, ni tampoco su vestimenta iba acompañada de la pancarta “todas las latinoamericanas se visten así”; más bien, desplegó su ingenio, propagó una invención y creó un personaje nuevo (inspirado, sí, en la vestimenta de las *baianas* pero con elementos propios y combinaciones de colores insospechadas). Arriesgó al componer su propio vestuario y fueron tanto su originalidad como su singularidad las que puso en juego al darse a conocer al mundo (Duarte Loza, 2013).

En el Tropicalismo se evidencia la presencia de lo esencialmente brasileño. Hay rasgos propios distintivos, como la exuberancia, la soltura del cuerpo, la heterogeneidad de cuerpos, de vestimentas y de voces, la simpatía, el ritmo, el mestizaje, la búsqueda de acuerdos entre mundos aparentemente irreconciliables,<sup>11</sup> el combate de las nociones de alta y baja culturas. Es de una brasilidad profunda<sup>12</sup> que busca su vinculación y su proyección con el mundo entero. Como “retomada de la línea evolutiva de João Gilberto” (De Campos, 2003) –según los términos en que Caetano Veloso definió la necesidad de tener una plataforma musical propia–, la propuesta de la *Tropicália* es irradiar al mundo una música dotada de herramientas pertenecientes a la cultura masiva –que resignifica los medios utilizados por la industria cultural–, para colocar allí una impronta brasileña propia e indeleble.

Asimismo, Hélio Oiticica propuso el nombre ‘*Tropicália*’ para su obra con el objetivo de asumir, firmemente, su condición de brasileño y para diferenciar su arte del de las nuevas tendencias del arte occidental, difundidas desde los Estados Unidos, como corrientes Op y Pop. Finalmente, su propuesta se hizo realidad en su obra y en este movimiento aglutinador. *Trópicalia* no fue sólo el nombre de un movimiento, sino una manera (o varias) de hacer arte desde Brasil y para el mundo.

## CONSIDERACIONES FINALES

“No era sólo una revuelta contra la dictadura militar.”

Veloso, 1997

El Tropicalismo recurre a la *homeopatía*: cura la dolencia con la propia dolencia –en palabras de Gilberto Gil– acrecentándola con el veneno de lo nuevo (De Campos, 2003). Aprehende el código de los géneros populares de la música de fines de los años sesenta, de las propuestas de la industria cultural del momento y de la música de vanguardia y lo utiliza a favor de su proyecto. Hay un uso de la industria cultural, del medio televisivo y de los discos; hay un conocimiento profundo de este marco que es utilizado por los tropicalistas para exagerar las contradicciones de la vida moderna alienada (en términos marxistas) y el sistema reinante.

La idea del tropicalismo, como música, era dinamitar los Festivales de la Canción que dominaban la televisión brasileña en esos días. En su momento, Los Beatles tuvieron que vestirse, oportunamente, con un traje para ser admitidos en los programas de televisión y para alcanzar una difusión realmente masiva. En el caso de la *Tropicália*, mientras los artistas que participaban de los festivales cumplían con la norma de vestir esmoquin para cantar en televisión, los tropicalistas se presentaban con ropas más osadas y con cabellos largos, infringiendo las reglas del medio.

Régis Debray (1994) habla de la televisión en color en Francia a partir de 1968. Esto nos hace pensar que la transmisión televisiva, en Brasil, fue en blanco y negro hasta el año 1972, con lo cual el despliegue de colores de los tropicalistas contribuía, también, a provocar un efecto expansivo de la transmisión. Esas imágenes realmente vibraban. La señal colisionaba al procurar convertir ese colorido en una escala monocromática. Sin dudas, esta puede ser considerada otra de las fórmulas tropicalistas para hacer implosionar al medio.

Además, las músicas tenían, en general, un tono alegre, nada melodramático, incluso, no comprometidas y pasatistas. Por ejemplo, mientras la música de la canción “Alegria, alegría”, de Caetano Veloso, se manifiesta como una marcha suave (emparentada, musicalmente, con la canción “A Banda” [La Banda], de Chico Buarque), su letra dispara sustantivos, como guerrillas, naves, crímenes, bombas, banderas, Brigitte Bardot, presidentes, Claudia Cardinale y Coca-Cola. Es decir, refleja un collage de imágenes contemporáneo y contrapuesto de sentidos (de

compromiso político y de supuesta alienación). “Los hijos de Marx y de Coca-Cola”, diría Godard (Rancièrre, 2010). Un encuadre en el que también están representadas la reivindicación de la juventud y la rebeldía. Esto se refleja cuando la canción dice: “Sem lenço e sem documento” (Sin pañuelo y sin documento). Bien sabemos que andar así revela la voluntad de independencia que contradice las recomendaciones de las madres, pero este apotegma es, además, representativo de la rebelión contra la autoridad militar de la época que escudriña a los transeúntes en busca de documentación.

En la letra hay, además, una clara asunción del tiempo presente: “Nada no bolso ou nas mãos” (Nada en el bolsillo ni en las manos). Esta es una frase puesta en juego por Caetano Veloso en la canción, extraída de la última página del libro *Las Palabras* (2005), de Jean-Paul Sartre.

La música también obedece a la idea de collage y de mestizaje. “Alegria, alegría” comienza con tres acordes yuxtapuestos tocados por una guitarra eléctrica (otro símbolo de alienación)<sup>13</sup> que se acercan a cierta idea compositiva utilizada por Los Beatles (Veloso, 1997). Luego, el acompañamiento es calmó y tranquilo, pero queda en manos del grupo de rock Beat Boys. El modelo era la confluencia del canto manso de “A banda”, de Chico Buarque; el estilo de la “Jovem Guarda” (Joven Guardia), de Roberto Carlos, en el acompañamiento; y el trabajo *bossanovístico*, de João Gilberto, en la interpretación.

El tropicalismo actuaba, en parte, como una especie de movimiento okupa. Los festivales eran, claramente, los lugares de expresión de la canción brasileña: Bossa Nova (como “Sabiá” [Zorzal], de Tom Jobim y de Chico Buarque) o Bossa Nova Comprometida (“Maria Moita” [María Muda], de Carlos Lyra y de Vinícius de Moraes), canción *saudosista* (“A Banda”, de Chico Buarque) o canción con referencias folklóricas (“Upa, neguinho”, de Edu Lobo y de Gianfrancesco Guarnieri). La música vinculada al rock<sup>14</sup> tenía lugar en el programa de TV capitaneado por Roberto Carlos.

Presentar estas canciones de novedoso cuño tropicalista como manifestaciones de la fusión o como collage de folclore, de iê-iê-iê, de música experimental, de danza y de teatro, constituyó –en el contexto de los festivales– un desafío netamente revolucionario. La voluntad era generar verdaderos *happenings* en cada presentación. Como correlato, la *Tropicália* pretendía ejercer, además, el rol de desenmascaradora y de denunciante de la figura del cantor popular como mercancía.

Paradójicamente, el tropicalismo fue muy criticado por los militantes

de la izquierda tradicional brasileña y, entre ellos, por Augusto Boal, quien los tildó de “símbolo de la más burra alienación” precisamente en mayo de 1968. Con el correr del tiempo, la *Tropicália* mostró que, ciertamente, procuraba y producía otra cosa.

La canción “Soy loco por ti América” (1967), de Gil y Capinam, que está cantada un poco en portugués y otro poco en castellano –más bien en portugués– y que está escrita en clave simbólica, es bastante explicativa. En su música se perciben las influencias centroamericanas y su letra clama por: “el nombre del hombre muerto / ya no se puede decir [...]”. Esta frase es una críptica alusión al “Che”. Luego, la completa con: “El nombre del hombre es pueblo”.

En el título habla de América, sin especificar “Latina”. La intención es una provocación. América, sólo América. Juega con la forma en la que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, habla del continente unido, de una América unida, de lo que sería “Nuestra América” en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí. “Tropicalismo anti-Monroe: a América para os Latino-Americanos”, dirá el poeta Augusto de Campos (2003).

La letra dice: “Que su nombre sea Martí”. Esto reafirma lo anterior y marca otro guiño del Tropicalismo al héroe reivindicado por la Revolución Cubana. Al respecto, Caetano Veloso explica:

La Revolución cubana, que nos parecía como una promesa de socialismo mulato en los trópicos [...] no contó en Cuba con el apoyo del PC. Creíamos [...] que los estudiantes, franceses, brasileños y americanos en su identificación con Fidel contra el PC –y con Guevara contra Fidel– curarían a las izquierdas de la enfermedad senil del comunismo ortodoxo (Veloso, 1997).

La canción “É proibido proibir” (Está prohibido prohibir), de Caetano Veloso deriva de una consigna del Mayo Francés (que a su vez, procede de una premisa de los surrealistas). La sugerencia llegó por medio de Guilherme Araújo, mánager de los músicos tropicalistas, quien le mostró a Caetano la revista *Manchete* con un dossier sobre el Mayo Francés y con una foto que tenía la consigna pintada en una pared:

Siempre que leo comentarios al respecto del narcisismo de los manifestantes del Mayo francés, del carácter más teatral que político de aquellas manifestaciones, pienso en como ha sido coherente a final de cuentas que

hubiese aceptado la sugestión de Guilherme de hacer de “Está prohibido prohibir” una canción (Veloso, 1997).

Esta canción fue presentada en el Festival de la Canción de 1968 y recibió el abucheo general de la platea. Esto le permitió a Caetano Veloso utilizar ese espacio televisivo para realizar una enérgica descarga discursiva que le aseguró una masiva recepción. Hay que tener en cuenta que la dictadura imperante en el Brasil incrementó su fuerza, a partir de 1968, con la puesta en marcha del AI-5 (Ato Institucional Número Cinco), lo que le dio al general Artur da Costa e Silva –quien había asumido la presidencia del país en 1967– la posibilidad de cerrar el Parlamento, encarcelar a dirigentes políticos e institucionalizar la represión a la oposición al régimen dictatorial.

La irreverencia de la *Tropicália* a los cánones establecidos por la dictadura condenó a Caetano Veloso, a Gilberto Gil y a Rogério Duarte a prisión. En diciembre de 1968 fueron apresados Veloso y Gil. Permanecieron detenidos en la cárcel; luego, tuvieron arresto domiciliario y, finalmente, fueron expulsados del país. Se exiliaron en Londres hasta 1972.

El Mayo Francés no revirtió las duras tradiciones de la política universitaria francesa. Sin embargo, como explica el eminente filósofo Jacques Rancière (2010), el año 1968 puso de la mano a la crítica artista y a la crítica social y aunó la emancipación social a la emancipación estética, congregando a estudiantes, intelectuales y obreros que tornaron difusos los límites de clase.

La emancipación social ha sido, al mismo tiempo, una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero ha significado, al mismo tiempo, ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente, y contra el cual se construyó ella misma en el siglo XIX. Ella volvió a encontrarla en forma totalmente natural en las manifestaciones y las consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar de una vez la perturbación que ese desorden trae al buen reparto de las clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción (Rancière, 2010).

El vínculo entre los tropicalistas y el accionar de los manifestantes del Mayo Francés es notorio y, como podemos apreciar, manifiesto. Los brasileños se anticiparon en el tiempo con su propuesta y los franceses desarrollaron los aportes de los movimientos latinoamericanos para llevar adelante sus acciones. Finalmente, se produjo un ida y vuelta, como en el caso de “Está prohibido prohibir”. La Reforma Universitaria Argentina de 1918 también encontró eco en el Mayo Francés y muchos de sus reclamos intentaron sacar a la universidad francesa de los dogmas anquilosados provenientes de épocas medievales. Su logro se verá, como explica Rancière, al lograr una unicidad de clases para el reclamo social.

Los tropicalistas hicieron lo propio y no fue casualidad que se haya hablado de la “carnavalización de las protestas sociales” a partir del Mayo Francés. Se puede decir que en este punto radica uno de los núcleos de conexión más esenciales entre estos movimientos. En la *Tropicália* la relación entre sus ropas y sus *performances*, su embestida contra las distinciones entre alta y baja cultura, entroncan con una de las cartas de presentación de Brasil en el mundo: el carnaval. “Yo organizo el movimiento, oriento el carnaval; yo inauguro el monumento en la meseta central del país”, dice Caetano Veloso en la canción “*Tropicália*”. De esta manera, planta la bandera del carnaval como rebeldía en la mismísima Brasilia copada por los militares. Al decir de Mijail Bajtín:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia (Bajtín, 2003).

En la *Tropicália* hay una utilización de las herramientas carnavalescas como medio para plantear la rebelión, no sólo intelectual, sino también, contra la opresión reinante en el país. La alegría, el desenfado, la soltura de los cuerpos y la ruptura de la idea de clase presentes en el carnaval generan una rápida adhesión en el pueblo. Sin embargo, hasta allí, el carnaval era tomado sólo como un disfrute momentáneo. El tropicalismo lo resignificará y modificará la fórmula del carnaval existente. Al comentar los orígenes de la canción “*Tropicália*”, Caetano Veloso explica:

El Carnaval, el propio movimiento tropicalista (que entonces no tenía todavía ese o cualquier otro nombre), la miseria y la opresión, la Joven Guardia de Roberto Carlos, todo tendría lugar allí –las palabras encontraban rimas; las ideas, contrastes y analogías; las imágenes, espejos, lentes y ángulos insospechados– (Veloso, 1997).

De esta manera, la *Tropicália* propone una verdadera plataforma carnavalesca para enfrentar políticamente a la dictadura en el país. Estas posibilidades surgen de la misma “fuerza regeneradora y renovadora” del carnaval (Bajtín, 2003). En definitiva, la propuesta consistió en sacrificar al carnaval –como era conocido hasta ese momento– para convertirlo en una herramienta transformadora de la realidad, en una llave para vencer a la opresión que dominaba el país. Según esta línea, el Mayo Francés hará lo propio con la explosión de arte en las calles que irradiará su propuesta. Sus ejemplos servirán de inspiración para las manifestaciones políticas del futuro.

Con la prisión y con el exilio de sus líderes, la primera fase del movimiento tropicalista llega a su fin. Sin embargo, sus influencias perduran, todavía hoy, en Brasil y en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- De Andrade, O. (1928). “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, 1 (1). São Paulo.
- De Campos, A. (2003). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Duarte, R. (1987). “Momentos do Movimento”. *Tropicália 20 anos*. Brasil: SESC.
- Duarte Loza, D. M. (2012). “Tropicália: arte, carnaval y antropofagia cultural en Brasil como política ante la dictadura militar”. *Actas de las Jornadas de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense”. En Sáez, M. L. y otros. *Ni adentro ni afuera*. La Plata: Club Hem Editorxs.
- Neto, T. (1982). *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonada.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Sartre, J. P. (2005). *Las palabras*. Buenos Aires: Losada.

Veloso, C. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.  
Zé, T. (2003). *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha.

## NOTAS

- 1 Esta película fue la base de los movimientos estudiantiles que desembocaron en el Mayo Francés de 1968.
- 2 La obra formó parte de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM) en marzo/abril de 1967.
- 3 La tela refleja el retrato de una chica de los suburbios, junto con la leyenda: “Un amor imposible, la bella Lindoneia, de 18 años, murió instantáneamente”.
- 4 Según Caetano Veloso, él mismo incurre en un error al escribir en el nombre del disco “Circensis” y no “Circenses”. Sin embargo, según la definición del término *Tropicália* propuesta por Hélio Oiticica y a partir de su escritura, lo que hizo fue coherente con esta línea de pensamiento.
- 5 Zé Celso también dirigía el grupo de vanguardia teatral Teatro Oficina.
- 6 Augusto de Campos fue el fundador, junto con Décio Pignatari y con Haroldo de Campos, del movimiento de poesía concreta surgido en 1956. Sus artículos periodísticos fueron publicados contemporáneamente a la aparición de los músicos *baianos* en el *Correio da Manhã* e *O Estado* de São Paulo. Luego, fueron reunidos en el libro *Balanço da Bossa* (1968).
- 7 Este fragmento fue utilizado por Ernesto “Che” Guevara como epígrafe en el “Mensaje a los pueblos del mundo”, a través de la Tricontinental, en 1967.
- 8 La palabra no se menciona en la letra. ‘Tropicália’ fue colocada como título cuando la canción estuvo compuesta.
- 9 En el que no se encuentra la canción “Tropicália”.
- 10 Palabra utilizada en portugués con significado variable. En este caso, se la usa para denominar aquello que se considera cursi o meloso. También puede ser bizarro, grasa.
- 11 El sincretismo predomina en el Brasil religioso y aquí también por la relación entre guitarra eléctrica, orquesta de cuerdas y berimbau.
- 12 Para esto, la procedencia del interior del país de los líderes musicales involucrados en este movimiento es una característica fundamental.
- 13 La guitarra eléctrica había sido tomada como símbolo de la invasión extranjera en materia cultural. De hecho, algunos músicos, entre ellos Gilberto Gil y Elis Regina, participaron de una manifestación en contra de su utilización antes de que los tropicalistas pasaran a incorporarla como parte de su arsenal simbólico.
- 14 Llamado *iê-iê-iê* en Brasil, que deriva del “yeah, yeah, yeah” de “She loves you”, de Los Beatles, escrito en su traducción fonética al portugués. Fue utilizado de manera peyorativa por los medios brasileños.

## LO INDECIBLE EN EL ARTE POPULAR LATINOAMERICANO EL PASADO EN CONFLICTO EN PARAGUAY Y EN URUGUAY

Aurora Mabel Carral  
mabcarral@yahoo.com.ar

“Una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite abandonar (el pasado) para mejor reencontrarlo.”

Hassoun, 1996

Desde el campo popular, diversos artistas enfrentaron la situación político-cultural de las dictaduras latinoamericanas y asumieron un papel de resistencia, aprovechando las fisuras del modelo autoritario. Sus producciones despiertan, en el espectador, la reconstrucción de la memoria y de la historia colectiva que, sin lugar a dudas, se inscribe en el discurso del arte.

Trabajaremos, entonces, con tres obras del artista paraguayo Osvaldo Salerno (pintor, diseñador, grabador y arquitecto) y con otras tres del uruguayo Clemente Padín (un artista multifacético), que fueron producidas durante y después de las dictaduras de sus respectivos países. Las producciones seleccionadas no agotan el campo artístico productivo, sino que visualizan su materialidad para proporcionar una mirada sobre el período. Por ello, entendemos a estas imágenes como representaciones de lo indecible, plasmado en el arte popular latinoamericano. Analizaremos, además, el modo en el que diversas sociedades que pasaron por experiencias dictatoriales se enfrentaron con un pasado traumático y de qué manera lo integraron a su memoria colectiva y a su identidad.

Artistas de diversas disciplinas, mediante imágenes críticas de las dictaduras latinoamericanas y de la transición democrática, aglutinan un tiempo histórico que expresan por medio de formas y de símbolos. Estas obras se convierten, de este modo, en documentos que muestran otros aspectos de la realidad: momentos vinculados con la sensibilidad colectiva, con las representaciones sociales y con la forma de sentir y de expresar la historia y de elaborar la memoria.

## DICTADURAS EN AMÉRICA LATINA

Las dictaduras en el Cono Sur de América Latina azotaron a toda la región, aunque en algunos países fueron más virulentas que en otros. Así, se constituyeron en una experiencia traumática, cuya herencia supera el marco nacional. Al respecto, Bruno Groppo explica:

Este pasado trágico permanece siempre presente en las memorias y sigue alimentando debates que hacen aparecer líneas de fractura muy netas en el seno de estas sociedades en las que memorias divididas y antagónicas continúan enfrentándose (Groppo, 2001).

En nuestro país, miles de hombres y de mujeres desaparecieron como resultado del circuito: secuestro, detención en centros clandestinos, tortura y asesinato. Éste fue llevado adelante por el gobierno dictatorial que estuvo desde 1976 hasta 1983, aunque podemos rastrear que los hechos de lesa humanidad comenzaron con el terrorismo implantado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) desde el gobierno constitucional. Estos sucesos representan un aspecto sustancial de la memoria colectiva que el arte denunció.

Es conocida la gran cantidad de documentación acerca de los crímenes contra la humanidad que impulsaron las dictaduras militares de Argentina, de Paraguay, de Uruguay y de Chile. Dan cuenta de ello, especialmente, los informes de sus respectivas Comisiones de la Verdad que se implementaron con la vuelta a la democracia. En concordancia con los principios ideológicos de la supuesta “seguridad nacional”, la intención de estas dictaduras era no sólo destruir a toda fuerza de oposición, sino también disciplinar a la sociedad en su conjunto.

El método terrorista de la desaparición masiva no fue un hecho exclusivamente argentino, sino que también se sufrió en Chile (que cuenta con más de un millar de desaparecidos) y en Uruguay (el caso está ligado al de la Argentina, ya que la mayoría de los uruguayos desaparecieron en nuestro territorio, en el marco de una estrecha cooperación entre fuerzas dictatoriales represoras de ambos países). Asimismo, la aparición de los archivos de la Operación Cóndor,<sup>1</sup> en Paraguay, confirmó con bases documentales la escala regional y la coordinada de la represión militar.

La Argentina fue la primera nación que marcó la transición a la democracia. Este tema no contaba con referentes; las expectativas de los

movimientos de derechos humanos eran elevadas y estaban basadas en concepciones éticas. Con relación a las transiciones a la democracia en América Latina, Patricia Flier explica:

Durante las transiciones a la democracia, cada país intentó revisar su pasado conforme a las tradiciones políticas y sociales precedentes, en unas sociedades aún permeadas por el miedo y por el desconcierto. [...] Desde el Estado y desde la sociedad se buscaron herramientas, vectores, fórmulas, producto de complejas operaciones de negociación y de consenso para abordar un problema que era tan imprescindible como inédito en términos políticos y, sobre todo, éticos (Flier, 2001).

El sentido de la transición fue otorgado, en nuestro país, por el sentido jurídico en la política y por la dicotomía entre Dictadura y Estado de Derecho. La defensa por la vida, la ruptura con el pasado dictatorial, la acción de la justicia y el ejercicio de la ley, fueron los ejes que atravesaron el horizonte simbólico de la floreciente etapa democrática. La Argentina se convirtió, entonces, en modelo para el resto de Latinoamérica y del mundo. Así, el camino abierto hacia la democracia fue continuado por Uruguay, en 1985, y por Paraguay, en 1989.

Desde los años 90 surgieron diversos signos en el replanteamiento crítico de la imagen, como la utilización de recursos de las políticas tardomodernas (los modos de la cita y del fragmento, la puesta en escena de simulacro, la hibridez transcultural, el reciclaje de la imagen massmediática). De este modo, los artistas se apropiaron de temas, como los derechos de la diferencia cultural (y su presencia), la discrepancia entre lo público y lo privado, el replanteamiento de la subjetividad, la emergencia del deseo y de la memoria, y los nuevos registros tomados de la sexualidad, del cuerpo y de la historia cotidiana. Asimismo, las nuevas propuestas contestatarias resaltaban la presencia de inquietudes políticas, entre ellas, los estereotipos a través de los cuales la transición guía a la memoria, aquella que se ratifica ante la corrupción institucional, la violencia, el genocidio y la miseria o la expansión subyugante de la coalición política-mercado sobre los campos de la cultura.

Según Ticio Escobar, los discursos de éstas imágenes requieren “un espesor dramático y un sentido visceral, narrativo y directo [...] acorralan las metáforas hasta el límite de sus últimas posibilidades: la de nombrar lo real encubierto por los estándares de la cultura globalizada” (Escobar,

2005). Su retórica recupera el espesor y el drama de los lenguajes domesticados y constituye un espacio para el silencio, para el enigma y para exteriorizar la realidad desde el rodeo y desde la falta. La disidencia remarca los escenarios de la representación colectiva, en los que el cuerpo social se reconoce en los símbolos que elabora.

Las dictaduras latinoamericanas obraron sobre la cultura y sobre el arte por medio de la represión, de la censura y de la implantación de diversos mecanismos de autocensura. Si bien la represión fue uniforme en su intención, el efecto de su actividad fue discontinuo. Por ello, se pueden encontrar respuestas que, como sucede con las obras que se analizarán, se convirtieron en espacios de resistencia.

## ARTE Y POLÍTICA EN PARAGUAY

El régimen militar encabezado por Alfredo Ströessner comenzó mucho antes que en los otros países latinoamericanos y abarcó un período bastante prolongado —en comparación con sus vecinos— que se extendió desde el 4 de mayo de 1954 hasta el 3 de febrero de 1989. Pese a que esta dictadura no tenía una propuesta concreta en cuanto a las políticas culturales, en su transcurso construyó un modelo cultural oficial que estaba alineado con las modernas utopías desarrollistas vinculadas con los rancios mitos del nacionalismo militar.

Al margen de la cultura hegemónica que proclamaba el mito “El Paraguay eterno con Ströessner”,<sup>2</sup> diversas propuestas artísticas críticas enmarcaron su discurso en una alternativa contestataria interesante. Para ello, los artistas recurrieron a lo metafórico a fin de sortear la censura y de hacer presente lo silenciado e hicieron de la dictadura “una instancia vulnerable a los embates de la historia, como un momento transitorio y transformable” (Escobar, 2005).

En este país, las instituciones oficiales relacionadas con la plástica se movieron por el clientelismo. Los artistas y los intelectuales no afiliados al Partido Colorado no participaban del sistema de becas y de viajes al exterior, ni tenían acceso a cargos públicos relacionados con su especificidad. En lo que refiere al régimen de Ströessner, no hubo represión directa, sino desconocimiento, ignorancia y desprecio, razón por la cual no hubo casos de muestras clausuradas. La autocensura se configuró como un marco de intimidación de lo que podía o lo que podía ser representado.

El Estado que respondía al dictador Ströessner no entabló ningún tipo

de apoyo al arte, ni siquiera generó un arte oficialista (representativo del régimen), pero sí creó una estética oficial expuesta en diversos monumentos públicos, en la publicidad de la figura de Strössner, en textos educativos, en la prensa oficialista y en la televisión. La estética, al final de la dictadura, se basaba tanto en la épica nacionalista, militarista y guerrera como en la promoción de aquellos valores que prescindían de todo tipo de crítica y de toda idea de cambio. El mito de “El Paraguay eterno de Strössner” solidificaba el tiempo: impugnaba los conflictos y paralizaba el devenir histórico y, por consiguiente, procuraba reproducir un sistema jerárquico, autoritario y verticalista. La ventaja, en este contexto, era que el artista no era manipulado por un sistema oficial de las artes, sino que trabajaba coartado por su propia expresividad y sin ningún tipo de apoyo.

La ausencia de represión directa sobre las artes visuales se debía a que estas no eran referencialmente directas (como sí lo eran el teatro o la literatura), sino que su manera de narrar sucesos y de denunciar hechos se hacía a través de sugerencias y de abstracciones, criticando mediante metáforas. Diversas obras de esa época cuestionaban el orden inmutable propuesto por el discurso oficial. Sin embargo, algunos artistas, como Osvaldo Salerno, desafiaron los límites sin que esto significara un sacrificio a los valores estéticos y a la densidad expresiva de sus propuestas. Estas producciones cuestionaron a la dictadura de Strössner, mediante la representación directa de sus injusticias y de sus represiones, poniendo en imagen lo indecible.

Durante el período de transición de la democracia, ya destituido Strössner, los aparatos del terrorismo de estado fueron desmontados y se abrió un nuevo escenario de libertades civiles que dejaron atrás el miedo y la represión, removiendo aquellas “trabas que estorbaban las direcciones más cuestionadoras del arte” (Escobar, 2005). Estas direcciones se desdibujaron, durante la transición, y estuvieron atravesadas por el desencantado clima de la postmodernidad de los ochenta, ligado al abandono de las utopías emancipatorias y a la culminación de la resistencia dictatorial. De este modo, se hicieron negociaciones y transiciones, y se perdieron las razones, los impulsos y los discursos críticos del arte. Sin asumir, simbólicamente, aquel pasado, quedó en una transición que condenaba a los horrores de la dictadura y que celebraba la pluralidad mediante el discurso banal de las democracias globalizadas.

Los lazos que en su momento construyeron una identidad compartida bajo el estatuto de oposición al sistema, bajo una resistencia solidaria,

en la transición postdictatorial, confluyeron en una crisis de identidad que afectó a los intelectuales y a los artistas –por esa identidad contradictorial– y que produjo una declinación de la cultura general y de la producción artística.

Las tendencias contestatarias no parecen dispuestas a elaborar simbólicamente el oscuro tiempo recién cerrado: no tienen mucho tiempo y no tienen tantos ánimos de hacerlo. Se ven, por eso, incapaces de contrarrestar la expansión avasallante de la banal cultura globalizada (Escobar, 2005).

Las retóricas de la transición democrática estandarizan la memoria y neutralizan los dramas del presente, transformándolos en clichés publicitarios. Así, se pasó de la crítica a la dictadura a una escena de concretos de intereses divergentes y de negociaciones de conflictos que configuran un espacio dado por la alianza de la política y por los mercados de posturas plurales, configuraciones subjetivas parciales definidas por la diferencia más que por la identidad.

Durante la dictadura paraguaya los artistas contrapusieron un *sistema* a un *contrasistema*. De este modo, las tácticas expresivas de oposición al régimen giraban en torno a un eje que enfrentaba imágenes invertidas: dictadura y antidictadura. Sin embargo, durante los años 90, las nuevas propuestas contestatarias debatían argumentos ambiguos sobre “un sistema que concilie el poder heredado de la dictadura con las exigencias nuevas de la globalización neoliberal en versión periférica” (Escobar, 2005).

El modelo cultural de la transición se desplegó en discusiones bifurcadas y en disputas parciales sobre un acuerdo negociado que giraba en torno a la modernidad publicitaria y a un uniformado bajo consumo. Así, la transición a la democracia se dio en un tiempo contradictorio que disponía, como explica Escobar, “la expansión de libertades formales con la corrupción, el fortalecimiento institucional con la zozobra económica y la violencia social” (Escobar, 2005). En él se cierra el ciclo de la modernidad artística y se abre el de la multiplicidad.

[...] los desafíos más importantes para la imagen crítica del momento: enfrentar los discursos culturales de un pacto de gobernabilidad interesado en disimular su filiación con la dictadura y su sujeción a los grandes merca-

dos, empeñados en maquillar las cicatrices de la memoria” (Escobar, 2005).

De esta forma, la transición banalizó las perversidades de la dictadura, registró sus momentos como eventos mediáticos, los gerenció de acuerdo con las racionalidades instrumentales de la publicidad comercial y con el hacer político, mercantilizó el ámbito de poder y promovió retóricas en comunión con la lógica del marketing. La banalización de la memoria se sumergió en la industria cultural y dejó de lado una visión crítica. Así, se creó un fondo mucho más efectivo en destruir las memorias del pasado que en favorecer que permanezcan vivas. Las formas críticas del arte concurren, en este momento, ante los desafíos de cuestionamientos plurales que, desde adentro, intentaban contraponerse al régimen.

### OSVALDO SALERNO: UNA POSICIÓN CRÍTICA

Este artista paraguayo<sup>3</sup> trabajó, durante la dictadura de Strössner, sobre la tortura, la opresión, la censura, la violencia y el miedo. Además, durante la transición democrática, abordó la cuestión de la memoria y opuso una memoria construida con residuos, con pliegues, con silencios, con reminiscencia de ficciones y con expectativa de futuro a una memoria encubridora de la historia oficial.<sup>4</sup> Indudablemente, la historia de unos no es la historia de otros y en esta brecha entre verdad histórica y memoria colectiva es donde los sujetos construimos identidades. Con relación a la obra de Salerno, Escobar explica:

Salerno parte del rescate de las propias imágenes: vuelve sobre las anteriores; recuerda algunas y olvida otras. Y esta selección implica de por sí un trabajo de corte y sutura que discute un modelo completo y archivable de memoria (Escobar, 2005).

Sus obras inquietan la memoria pactada mediante evocaciones y olvidos que adulteran y que callan. La idea de transgredir los procedimientos tradicionales, en los años setenta, lo llevó a imprimir materiales y objetos diversos, utilizando hasta su propio cuerpo como matriz. Simultáneamente, trabajó con las posibilidades expresivas de la pintura para –a fines de los ochenta– abrir su discurso al desarrollo de técnicas y de medios mixtos. Así, incursionó en la construcción de objetos, de instalaciones y de montajes y exaltó la tensión entre lo político y lo estético.

A partir de la caída de la dictadura militar de Strössner, en febrero

de 1989, incorporó –en trabajos orientados a complejizar la lectura de la realidad– otros discursos que cruzaban lo narrativo con lo visual. Además, profundizó las ideas de serialidad, de repetición y de fijación (ligadas al trabajo de la memoria) en contraposición con el proceso de canalización de la memoria colectiva (producto de la cultura de transición), trabajada en clave de publicidad y de registro de mercado.

Analizaremos, entonces, obras de Salerno que ilustran este intento de recordar un pasado reciente: *Composición* (1974), *El Álbum* (1997) y *Anverso y reverso* (1983).

El grabado *Composición* [Figura 1] fue realizado con la impresión de objetos reales. Se ve una secuencia –ordenada– de candados que se rompe, abruptamente, en la última pieza. Al respecto Escobar comenta:

A partir de la presencia dura y cerrada, represora, del candado, la obra maneja el motivo de la ruptura como gesto emancipatorio que trunca el sistema, como metáfora de trasgresión e invocación de libertad (Escobar, 2005).



**FIGURA 1.** *Composición* (1974), OSVALDO SALERNO. GRABADO. 50 X 65 CM. REGISTRO DE OBRA EN BLANCO Y NEGRO

La repetición se corta bruscamente en el último candado, aquél que abre el espacio hacia la democracia. Por ello, esta obra se funda como un vaticinio de lo que vendrá. Salerno, en la década del setenta, se centra en

la búsqueda de una gramática propia mediante la trasgresión del discurso convencional del grabado. Los objetos impresos adquieren, entonces, valor de signos y desplazan a sentidos originales. Utilizan, para subrayar su autonomía, la introducción de un elemento de quiebre que perturba la secuencia natural de la imagen.

Veinte años más tarde, en 1994, el artista volvió a esta obra, pero como vuelve la memoria sobre un hecho o sobre un objeto anterior que quiere reinscribir en su presente, es decir, recortándolo, deformándolo o repitiéndolo. Salerno retomó el grabado y no solamente reflexionó sobre la memoria, sino que también realizó un acto de memoria. De este modo, intervino el recuerdo reiterando lo reiterado, multiplicando el número de candados, convirtiendo a la obra en un políptico y repitiendo el retórico conjuro de la imagen. El autor percibe, en democracia, que esta obra era un augurio porque el número de candados coincide con los años que duró el gobierno de Ströessner y porque el último candado señalaba la caída de la dictadura.

La instalación *El Álbum* [Figura 2] estaba formada por un gran álbum de fotografías que había sido colocado dentro de una gran urna de cristal, que estaba sobre una peana. Se completaba con una proyección de video que registraba el hojear incesante de sus páginas en blanco. Esta producción escenifica una disputa en torno al espacio de la memoria. Las hojas del libro no estaban en blanco, sino ilustradas con trozos de lienzos que ocupaban el lugar destinado a la imagen.

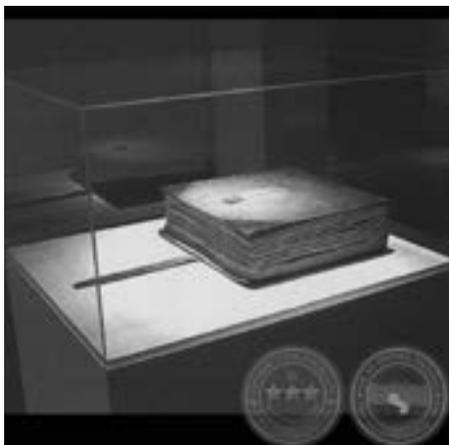


FIGURA 2. *El Álbum* (1997), OSVALDO SALERNO. INSTALACIÓN. 32 X 27 X 10 CM. ÁLBUM FOTOGRÁFICO Y TEXTILES

De este modo, Salerno instala silencios, vacíos y pausas en aquellas superficies en las que, en algún momento, fueron exhibidos los retratos familiares.

Instala una escena abierta, infinitamente disponible en su blancura o sellada en su mudez radical: la escena de quienes no tienen nombre ya (o todavía), la de quienes no tienen cuerpo ni rostro y no pueden, por eso, ser retratados: la de los desaparecidos durante la dictadura larga, quizá. [...] El *horror vacuis* que promueve este álbum despoblado demanda resignificaciones, nuevos enlaces que sacudan el lenguaje y remuevan las costras de sus mensajes prefijados. Su (des)lectura incita nuevos trabajos de construcción de la memoria: empeños que se opongan tanto al discurso oficial que a ésta niega como al que la banaliza en términos publicitarios y convierte en estereotipos sus trances más graves (Escobar, 2005).

La proyección del video (la imagen sin fin de la mano del artista hojeando el álbum) refuerza la paradoja de la memoria, aquella que congela la continuidad a través de la reiteración de un gesto inútil, necesario [Figura 3].



FIGURA 3. *El Álbum* (1997), OSVALDO SALERNO. PROYECCIÓN DE VIDEO

El movimiento de vaivén, de pasar hojas, carece de finalidad; es anacrónico. La inscripción espectral del recuerdo avanza a contramano, a destiempo. Por consiguiente, se niega la memoria fotográfica –que detiene la duración en una imagen–, se refuta la memoria oficial y se

desdramatiza el suceso, anclándolo en un solo tiempo que ya pasó y que exige un *opareí*.<sup>5</sup>

Un libro que muestra en blanco (aunque no lo esté en realidad) y que nunca termina de ser hojeado (aunque se empecinen en callar sus folios tantos); un libro así no permite que sus hojas terminen de ser pasadas, porque en el trámite de serlo, remiten ellas a otras idénticas en un movimiento infinito que impide cancelar etapas. Tampoco autoriza, este libro, borrones y nuevas cuentas, porque no puede borrarse el espacio en blanco (ni puede, por eso, ser “blanqueado”) (Escobar, 2005).

Tal como lo señala Escobar, Salerno produce un libro en el que la memoria está en tensión, un libro en el que la presencia (por ausencia) se da a través del recurso artístico, en el que lo invisible se torna visible por su exigüidad.

Afirmada entre la etapa compacta de la dictadura y el período vacilante de la transición, la obra de Osvaldo Salerno puede dar pistas acerca de esa utopía: de ese no lugar y ese destiempo que preciso la memoria tanto para asentar lo sucedido como para habilitar nuevos protocolos para glosas, erratas y reinscripciones (Escobar, 2005).

El díptico [Figura 4] *Anverso y reverso* (1983) está realizado con la técnica de impresión directa del cuerpo humano sobre papel plástico. Para ello, Salerno utiliza su propio cuerpo como huella que se estampa sobre el papel.

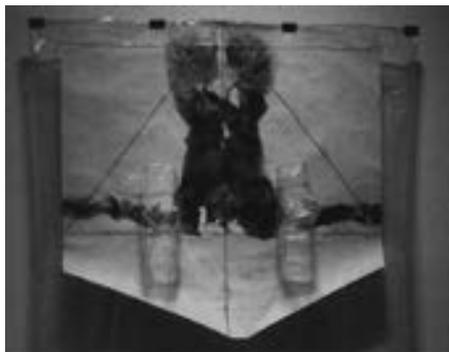


FIGURA 4. *Anverso y reverso* (1983), OSVALDO SALERNO. 135 X 135 X 8 CM. IMPRESIÓN SOBRE PAPEL, PLÁSTICO

Al ser representado de frente y de atrás, el torso adquiere el sentido de objeto exhibido y marcado, de registro dactilar; connota el procedimiento de identificación de los documentos personales o los prontuarios (aunque el rostro, sede misma de la identidad, esté borrado). La imagen, invertida, tiene un sentido violento, sugiere una afrenta a la posición propia del hombre recuerda el modo de suspender las reses o de colar a los torturados durante ciertos interrogatorios (Escobar, 2007).

Se genera, entonces, un fuerte dramatismo. Por ello, mientras se percibe un intento ordenador (dado por un elemento racional), las figuras geométricas (formadas por cuerdas) aluden a una situación opresiva [Figura 5].

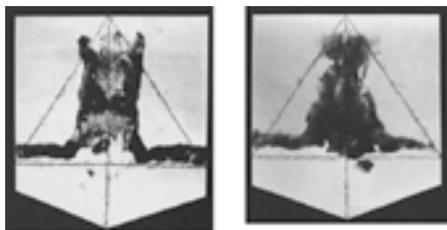


FIGURA 5. IMPRESIONES SOBRE PAPEL DE *Anverso y Reverso*

[Estas figuras] significan, además, la posibilidad que tiene el hombre de oponer un nuevo diseño a cada situación. Limitando como una facticidad corporal, sometido a vejámenes, cosificado, él es capaz aún de indicar una dirección, de trazar un proyecto de rebelarse, de volver a alcanzarse como sujeto (Escobar, 2007).

Ante la adversidad se mantiene la utopía. Esta imagen, sin lugar a dudas, marca la tensión que existe entre arte y política –relación que plantea Jacques Rancière (2010)– y muestra un juego complejo de relaciones entre lo invisible y lo visible, lo dicho y lo no dicho.

## ARTE Y POLÍTICA EN URUGUAY

La dictadura cívico-militar que usurpó el poder en Uruguay rigió desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985. Como las demás, golpeó duramente a la sociedad charrúa e instauró un sistema de miedo, de cárcel y de exilio. Aunque Argentina y Uruguay mantuvieron

articulaciones estrechas durante sus respectivas dictaduras –como consecuencia de la implementación del Plan Cóndor–, sus procesos de justicia y de memoria postdictatoriales recorrieron caminos divergentes. Al respecto, Luis Roniger (2001) plantea que los sucesos de la dictadura socavaron aspectos de la identidad nacional que tuvieron que reconstruirse con el retorno de la democracia. La Dictadura no solo afectó el carácter democrático de Uruguay, sino también las visiones –como nación civil y civilizada– que Europa tenía de este país hermano, que se autoconsideraba más europeo que latinoamericano.

El 27 de junio de 1973 el presidente José María Bordaberry, a través de un discurso emitido por radio y por televisión, delimitó el comienzo y la implicancia de la dictadura uruguaya. Acto seguido, Bordaberry decretó la disolución de las Cámaras Parlamentarias, instauró un Consejo de Estado,<sup>6</sup> revocó los gobiernos departamentales e intervino los Entes Autónomos. Asimismo, el período dictatorial estuvo marcado por la prohibición de los partidos políticos, por la ilegalización de los sindicatos y de los medios de prensa, por la persecución a artistas y a ciudadanos en general, opositores al régimen. También intervino la Universidad y cesó a docentes de distintos niveles educativos. Los derechos humanos empezaron a verse sucesivamente perjudicados. Comenzaron a circular las listas negras integradas, principalmente, por músicos, escritores y gente de teatro. Con respecto a las artes plásticas, dado que éstas eran consideradas de elite y suponían que no convocaban al público masivo, algunos artistas estaban prohibidos y otros no.

La particularidad de esta dictadura fue el control absoluto de todos los aspectos de la vida de los ciudadanos. La continuidad de la vida cotidiana era surcada por el terror, pero silenciado, contexto que engendró una oposición.

Los artistas, los grupos de artistas y los intelectuales en Uruguay eran considerados, por el régimen dictatorial, adversarios frontales por su significativa fuerza de resistencia. Por esta razón, los artistas de todas las áreas sufrieron la censura, la persecución ideológica, el encarcelamiento y la tortura. Incluso, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de Uruguay se autoclausuró antes de que se instalara la dictadura.

Los artistas que estaban comprometidos con los acontecimientos de ese período –quienes se replanteaban algunos conceptos sobre las prácticas artísticas, que utilizaban la textualidad o la circulación impresa como propuesta de trabajo–, hicieron del arte un instrumento de lucha y de

reflexión. Lo interesante es que este contexto de confrontación ideológica, de represión y de violencia habilitó un espacio para que se formaran grupos, en los que los artistas se unían por sus coincidencias ideológicas (más allá de sus discrepancias partidarias o estéticas) para desarrollar su praxis artística. Estas prácticas estaban dirigidas a un público foráneo al sistema del arte y muchas de ellas significaban un espacio para el análisis de los procesos de recepción de esas propuestas artísticas.

Patricia Bentancur explica que, entre los objetivos de esas propuestas, los artistas priorizaron las siguientes cuestiones:

[...] permanecer ajenos a los espacios institucionalizados, que estaban asimilando al sistema de comercialización y que no amparaban más que objetos o imágenes integrables irreflexivamente en el sistema simbólico de poder, propiedad o pertenencia, pero que, en algún caso, cuestionaba ese sistema. [...] Cualquiera de estas prácticas comparte la voluntad de permanecer excéntricas y de alejarse de los espacios legitimados y legitimadores del campo del arte. Los ámbitos que completan este tipo de trabajo resultan, en todos los casos, espacios de tránsito, circunstanciales y posibles, y se conforman como estrategia ineludible para completar la significación de prácticas que convocan al espectador desprevenido. Estas acciones tienen cabida en un determinado momento y en su condición precaria de acción puntual, pasajera y única (Bentancur, 2006).

A la vez, estas manifestaciones artísticas marcaban un contacto directo con el pueblo, en el que el artista proponía y los espectadores-participantes entraban en el juego reconociendo valores creativos, expresivos y con intencionalidad estética.

Con relación a las artes plásticas durante la dictadura uruguaya, Olga Larnaudie plantea: “el proceso de las artes plásticas uruguayas en la dictadura puede dividirse en tres tiempos que se correspondieron, no siempre de forma simultánea, a los de otros sectores de la actividad cultural” (Larnaudie, 2005). La primera etapa, de aparente repliegue, dio paso a la búsqueda de diversos caminos para entablar un trabajo de enfrentamiento, para que más tarde, a partir de 1983, los intentos de organización y de presencia de producciones grupales tuvieran mayor visibilidad.

Las obras realizadas en estos tiempos hilvanan un conciso panorama de las artes plásticas uruguayas como espacio de resistencia y de memoria, que comienza en el despliegue inicial (a principios de la dictadura) y

continúa hasta la pluralidad de imágenes que manifiestan, en la actualidad, aquellas heridas todavía abiertas. Las marcas de quienes vivieron el exilio fueron temas que surgieron, frecuentemente, en los distintos sectores de la producción cultural charrúa. En todas ellas, la figura humana fue el vehículo expresivo por excelencia.

### CLEMENTE PADÍN: ACTIVISMO O *artivismo*<sup>7</sup>

Este artista uruguayo, referente tanto en su país como en toda Latinoamérica, es importante porque sus obras se centran en el *artivismo* como movimiento dentro del sistema del arte. Según Bentancur (2006), podemos distinguir tres momentos en la producción artística de Clemente Padín. El primero coincide con la etapa previa al golpe militar, en junio de 1973, y está marcado por la búsqueda y por la experimentación. El segundo, que va desde 1973 hasta 1984, liga su producción a los acontecimientos sociales y políticos. En esta etapa, el artista asume su compromiso en cuanto a la función social del quehacer estético y elabora estrategias contestatarias. El último de estos momentos se da a partir del año 1984 y coincide con la vuelta al régimen constitucional. La obra de Padín, en este período, es producto de sus periplos y está signada por el sedimento y por la sobrecarga de la etapa anterior.

Bentancur cita a Andrea Giunta, quien se refiere a la producción de los sesenta de la siguiente manera:

Sus condiciones de posibilidad interconectaron las escenas internacionales y locales, haciendo que cada circunstancia actuara como un detonante de situaciones y de experiencias que excedían el ámbito en el que se generaban. Filosofía, política, cultura y economía marcan ritmos interactuantes que permiten caracterizar a esta década como un período de extraordinaria densidad [...]. Como refulgentes cristalizaciones de relatos coexistentes, paquetes al mismo tiempo preceptuales y conceptuales, las imágenes artísticas son lugares entre los que se entrelazan expectativas sociales e individuales, y que constituyen una vía de acceso a distintos momentos de un pasado cuyas marcas y huellas son permanentemente reconfiguradas desde las expectativas del presente. Marcas que se ofrecen, a la vez, como sitios desde los cuales podemos acceder a las “estructuras de sentimiento” de un período que, en sus irradiaciones, también estructura nuestras experiencias actuales (Giunta en Bentancur, 2006).

El arte de los años sesenta marcó un punto de inflexión en el enfoque de la producción de arte en la región, ya que los artistas comenzaron a pensar en el espectador y a tratar de involucrarlo en la obra en la praxis y en la reflexión. Esta cuestión implica –tanto de parte del artista como del espectador– un corrimiento hacia un compromiso político. Es “un tiempo regional que tiene implicancias políticas, sociales y artísticas, y se imbrican en sus causas y consecuencias” (Bentancur, 2006).

Es posible distinguir a Padín como uno de los líderes de los cambios desplegados en el campo del arte. Este camino no lo recorrió solo, sino que lo acompañaron otros artistas, como Haroldo González, Luis Camnitzer, Hilda López, Ernesto Vila, Mario Sagradin, Eduardo Acosta Bentos, Ana Tiscornia, Nelbia Romero y Carlos Barea, entre otros. Varios de estos protagonistas se agruparon en torno al Club del Grabado, que se conformó como un espacio de reflexión y de docencia, incluso durante la dictadura.

Clemente Padín no trabajaba para los espacios legitimados y legitimadores del campo del arte, sino que su propuesta mezclaba los recursos con el público y convertía al espectador en un constructor creativo. De este modo, en ciertas oportunidades sus acciones eran producto de reflexiones personales y, en otras ocasiones, respondían a consignas de otros artistas, tanto uruguayos como extranjeros, con quienes compartía un mismo objetivo.

La obra de Padín estaba, prácticamente, fuera de los circuitos del mercado del arte. Enfocaba su producción como una respuesta, o sea, como una estrategia de acción frente a una problemática concreta. Desde su postura, el arte significaba un instrumento para la lucha revolucionaria y su designio era modificar las estructuras económicas y sociales y convertir al arte –desde su praxis– en una herramienta para la reflexión y en un mecanismo de acción.

Padín comenzó a trabajar con el arte correo.<sup>8</sup> Al respecto, Bentancur explica:

[...] sitúa, como antecedente de las performances que él realizó, a la Poesía Inobjetual (hacia un arte de acción). En estas prácticas, proponía la realización de acciones que comprometían al espectador en la realización de a performance. Por este medio garantizaba una relación directa con el “consumidor”, sin mediación de soportes o interferencias para-artísticas, como el espacio de la galería o el museo (Bentancur, 2006).

En los setenta este artista participó en el proyecto “Apoye su mano”, que se desarrolló en la Exposición Internacional de Proposiciones a Realizar.

Padín centra su obra en dos grandes conceptos: los derechos humanos y la justicia. Con estos objetivos como eje transversal propone, a lo largo de los últimos 35 años, trabajos y reflexiones a partir de una preocupación sostenida por la paz, el medio ambiente, el derecho de las minorías y de los discriminados de cualquier tipo (Bentancur, 2006).

Lo interesante de Padín es que creaba estrategias discursivas que eran, en sí mismas, un problema político. Por ello, es un creador de políticas de representación en el arte. Analizaremos, entonces, tres obras de este artista: *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), *Por la vida y por la paz* (1987) y *Espantaolvidos Lationamericanos* (1989).

La performance *El artista está al servicio de la comunidad* [Figura 6] tenía como objetivo reconsiderar la actitud ética del artista frente a la sociedad. Fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo y se reiteró, en 1981, con sustanciales cambios en la XVI Bienal San Pablo.



FIGURA 6. *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), CLEMENTE PADÍN. PERFORMANCE

Sin embargo, a Padín no lo dejaron entrar (por haber sido preso político) y le delegó su trabajo a Francisco Inarra. En esta ocasión, condujeron a los espectadores sobre una base con ruedas, los movilizaron por toda la exposición, les dieron información sobre la muestra y sobre las obras exhibidas y les explicaron lo que veían, sobre todo, frente a los

carteles que formaban parte de la intervención. El título de la obra no solo era representacional, sino que la acción misma que proponía era lo que se estaba realizando. Su objetivo era reconsiderar la actitud del artista frente a la sociedad.

Esta propuesta, en el marco del arte inobjetual, desplazaba el interés por la obra –como eje de gravedad de la experiencia estética– a la acción como praxis desencadenante de un proceso abierto que cuestiona la tradicional escisión entre arte y público [Figura 7]. Padín sitúa como antecedente de sus performances a la poesía inobjetual, en cuyas prácticas propone involucrar al espectador en la realización de la obra y enfrentarlo a problemáticas, como la pobreza, las desigualdades sociales y la violencia.



**FIGURA 7** *El artista está al servicio de la comunidad* (1975), CLEMENTE PADÍN. PERFORMANCE

La performance *Por la vida y por la paz* (1987) se realizó [Figura 8], por primera vez, el 17 de agosto de 1987 en la Feria de Tristán Narvaja. Luego, se repitió en otros lugares entre 1987 y 1988. Esta propuesta enmarcó, como los denominó Padín, a los “acontecimientos artístico-sociales”, que son eventos artísticos en la calle. El artista entendía que el peso de los contenidos socio-políticos de sus producciones amenazaban con ocultar los contenidos específicamente estéticos. Esta expresión de protesta ante situaciones indeseables tuvo como objetivo denunciar la desaparición compulsiva como un inhumano y como un brutal método de resolver los antagonismos sociales. A la vez, pretendía reafirmar los principios de tolerancia y de mutuo respeto, como elemento básico de las relaciones humanas en un clima de paz y de justicia.



FIGURA 8. *Por la vida y por la paz* (1987), CLEMENTE PADÍN.  
PERFORMANCE

Este trabajo, realizado en varias oportunidades en las calles de Montevideo, se sumó a la Campaña Pro-firmas para convocar un plebiscito nacional y popular que derogara la Ley Caducidad de los delitos de lesa humanidad cometidos al pueblo uruguayo durante la dictadura. Además, demandaba la aparición con vida de los desaparecidos políticos. Esta performance presenta el tema de las desapariciones forzadas y apela al compromiso de los espectadores, quienes quedan atrapados en aceptar o no, simbólicamente, la brutal realidad y la terrible represión a través de un trozo de papel que representaba a quienes ya no están [Figura 9].



FIGURA 9. *Por la vida y por la paz* (1987), CLEMENTE PADÍN.  
PERFORMANCE

El interés de Padín está puesto en la participación del espectador en la expresión artística final y en el nivel de contenido, es decir, en realizar una obra que genere conciencia sobre temas puntuales. De este modo, entiende al arte como un instrumento para lograr sus propósitos políticos; la obra, entonces, integraría esos propósitos, pero privilegiando la expresión artística.

Finalmente, la instalación *Espantaolvidos Latinoamericanos* [Figura 10] fue montada el 9 de diciembre de 1989 en la muestra colectiva *La Ciudad del Arte*, organizada por el Grupo Escombros, en la ciudad de La Plata. Su obra consistió en un espantapájaros con las banderas de todos los países latinoamericanos. En ella, un instructivo invitaba al público a escribir lo que quería recordar y a fijarlo con un alfiler en los ropajes del muñeco. Al culminar el evento, el espantapájaros fue quemado [Figura 11].



FIGURA 10. *Espantaolvidos Latinoamericanos*(1989), CLEMENTE PADÍN. INSTALACIÓN.



FIGURA 11. *Espantaolvidos Latinoamericanos*(1989), CLEMENTE PADÍN. INSTALACIÓN. MOMENTO DE LA QUEMA

Sin dudas, Padín trabajó en una zona intermedia entre la literatura y la plástica y utilizó los elementos gráficos como signos. En sus obras vemos una constante inquietud por la experimentación como factor político. Se refleja lo efímero como propuesta y la ampliación de los límites del arte y se acentúa la tendencia a la desmaterialización. Por este motivo, se reemplaza al objeto físico por una materialidad de otro orden, hasta devenir en planteos conceptuales o en acciones.

De este modo, Padín indaga otras posibilidades que tienen que ver con el *arte acción* y con poner el cuerpo (en ciertos casos, incluso, propone incluir el cuerpo del artista e involucrar al espectador). Hacer participar al público supone que la obra se completa sólo a través de los efectos que produce en el receptor tanto en su sensibilidad como en su capacidad reflexiva. Padín construye sus producciones con la intención de promover el pensamiento de los otros y de abrir la puerta a una reflexión para generar sentido.

Siempre hay una fisura por la que transitar tanto en el sistema como en el régimen dictatorial y Padín, con sus propuestas enmarcadas en lo experimental del arte, supo encontrar esos espacios; sus trabajos fueron la base sobre la cual otros artistas, con el advenimiento de la democracia, continuaron experimentando.

## CONSIDERACIONES FINALES

Las producciones que hemos revisado –que vinculan el arte y la política– fueron realizadas en una coyuntura que tuvo como marco a un continente cuya experiencia histórica se vio signada por regímenes dictatoriales. Por ello, estas manifestaciones estéticas son una síntesis política y cultural de los pueblos que les dieron origen. Las expresiones artísticas fueron víctimas directas de las dictaduras y sus hacedores padecieron el acoso, la cárcel, la censura, el exilio y, en el peor de los casos, la muerte.

Como resultado de todo lo anterior, se ahondó en obras de Osvaldo Salerno y de Clemente Padín para mostrar cómo arte y política van de la mano, cómo se puede abordar lo indecible desde el campo del arte y cómo el discurso estético de la plástica de América Latina –producido durante las tres últimas décadas del siglo xx– no deja de lado el contexto histórico y social.

La selección de las obras obedece a criterios de valoración estética y de relevancia histórica. Varias se enmarcan en lo que Nelly Richard (1998)

llamó “políticas del significado” y “poéticas del significante”, que expresan aspectos de su tiempo. Estas producciones conjugan la forma no separada de la historia y los contenidos comprometidos con ella; devienen como fuentes de figuras potentes que simbolizan –desde un proceso de reconstrucción de subjetividades y de diversas estrategias– una memoria en función del porvenir.

El arte simboliza y elabora las cuestiones que no pueden afrontar las palabras. Por eso, como explica Flier: “La profusión de testimonios de protagonistas, documentales, obras de arte, canciones, obras teatrales, dan cuenta de la necesidad de “subjetivar” y “exorcizar” con diversos lenguajes, las experiencias de las dictaduras” (Flier, 2001). El arte es liberador. Esto no implica, necesariamente, una profunda reflexión social que contribuya a una acción decididamente superadora del autoritarismo y de la intolerancia, sino que, en algunos casos, produce un efecto contrario: trivializa.

La relevancia de las producciones aquí abordadas radica en la complejidad de su discurso y en la posibilidad que abren de ir más allá de su materialidad y de su vuelo poético para consustanciarse con momentos socio-históricos y para interpelarlos como herramientas críticas que son el producto de un pueblo. Así como Maurice Halbwachs sugirió que “la lucha por la memoria está directamente ligada a la construcción y reconstrucción de identidades colectivas, a ser lograda o relegada a través de prácticas sociales y discursivas” (Halbwachs, 2004), el arte tiene una contundente implicancia desde su discurso.

Para finalizar, y tal como sostiene Hugo Vezzetti (1998), debemos entender que la memoria es un correlato de construcción: un esfuerzo permanente que incluye la elaboración estética. En este contexto, la poética de Osvaldo Salerno y el decir lo indecible de Clemente Padín corren en la misma línea, es decir, atienden el recuerdo de la memoria para reflotar, mediante su discurso estético, lo más profundo de una historia que no puede ser olvidada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bentancur, P. (2006). “Clemente Padín, la práctica como crítica”. En AA.VV. *Clemente Padín. Premio Figari 2005* [catálogo]. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- Escobar, T. (2005). “Memoria insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)”. En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Escobar, T. (2007). *Una interpretación de las Artes Visuales en Paraguay*. Asunción: Servilibro.

Flier, P. (2001). "NUNCA MÁS. Memorias de las Dictaduras en América Latina". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

Groppo, B. (2001). "Traumatismos de la memoria e imposibilidad del olvido en los países del Cono Sur". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Larnaudie, O. (2005). "Uruguay en la dictadura. Imágenes de resistencia y memoria". En Jelin, E. y Longoni, A. (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Roniger, L. (2001). "Olvido, memoria colectiva e identidades: Uruguay en el contexto del Cono Sur". En Groppo, B. y Flier, P. (comps.). *La imposibilidad del olvido*. La Plata: Al Margen.

## NOTAS

- 1 La Operación Cóndor coordinaba los trabajos de las fuerzas de tareas de todos los países del Cono Sur de América Latina, porque la represión de las fuerzas de seguridad no reconocía fronteras nacionales.
- 2 "El Paraguay eterno con Strössner" fue una consigna propagandística utilizada por el régimen dictatorial paraguayo.
- 3 Su trabajo a partir de la huella de los objetos reales, constituyó un aporte significativo para el desarrollo de la gráfica moderna del Paraguay.
- 4 Hannah Arendt explicaba que la verdad y los hechos no estaban seguros en manos del poder. La historia oficial es, apenas, una versión de la historia: habrá partes que olvida y otras que adiciona, operaciones que actuarán sobre un núcleo duro, imposible de reemplazar, sobre el mismo la memoria colectiva intentará erigir su obra.
- 5 El término *opareí* (del guaraní) significa 'fin fáci' y refiere a los hechos que terminan, irresponsablemente, sin esfuerzo ni compromiso, sin memoria. Se llama "política del opareí" a la táctica empleada por el gobierno de transición paraguayo para blanquearse o para legitimarse, al disimular su vinculación histórica con la

- dictadura y al presentarla como una etapa cerrada.
- 6 Este Consejo de Estado o Consejo de la Nación era un órgano ejecutivo no electo por el voto popular, integrado por personalidades afines al régimen.
  - 7 El neologismo 'artivismo' surge de fusión de las palabras *arte* y *activismo*. Se utiliza, en las Bellas Artes, para remitir a las obras que articulan ambos intereses.
  - 8 La finalidad del arte correo es crear una cadena de comunicación homogénea en la que todos los componentes sean iguales y en la que se eximen de las reglas del mercado y las de la tradicional dicotomía entre artista y público.





## **Proyecto y autores**

## **TÍTULO DEL PROYECTO**

**LA REPRESENTACIÓN DE LO INDECIBLE EN EL ARTE POPULAR AMERICANO.**

## **SOBRE LOS AUTORES**

### **Silvia García**

silgara06@hotmail.com

Directora del Proyecto. Docente e investigadora de la FBA de la UNLP. Profesora titular de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos. Secretaria de Ciencia y Técnica (FBA-UNLP).

### **Paola Belén**

pbelen81@hotmail.com

Docente e investigadora de la FBA de la UNLP. Profesora adjunta de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA-UNLP).

### **Marcos Tabarozzi**

marcostabarozzi@hotmail.com

Docente e investigador de la FBA de la UNLP. Profesor titular de la cátedra Realización IV (FBA-UNLP). Realizador audiovisual y coordinador de proyectos de extensión (FBA-UNLP).

### **Cecilia Cappannini**

ceciliacappa@hotmail.com

Docente e investigadora de la FBA de la UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos, (FBA-UNLP). Becaria de investigación de la UNLP.

### **Rodrigo Sebastián**

rodrigosebastian@hotmail.es

Estudiante de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, orientación Realización de Cine, Video y TV (FBA-UNLP). Adscripto de la cátedra



de Géneros y estilos audiovisuales de 2012 a 2014 (FBA-UNLP).

**Carlos Merdek**

calimerdek@gmail.com

Docente e investigador de la FBA de la UNLP. Profesor Adjunto de las cátedras Montaje y Edición I y II (FBA-UNLP).

**Magalí Francia**

magalifrancia@yahoo.com.ar

Adscripta de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos (FBA-UNLP).

**Daniel Martín Duarte Loza**

dduarteloza@gmail.com

Músico y artista visual. Docente e investigador de la FBA de la UNLP. Profesor titular de Música imagen y cuerpo de América Latina y Música y Medios (FBA-UNLP).

**Silvina Valesini**

silvinavalesini@gmail.com

Docente, e investigadora de la FBA de la UNLP. Becaria Tipo B (Doctorado) de la UNLP. Magister en Estética y Teoría del Arte (FBA-UNLP). Doctoranda en Artes (FBA-UNLP). Artista Visual.

**Mabel Carral**

mabcarral@yahoo.com.ar

Docente, e investigadora de la FBA de la UNLP. Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Estética/Fundamentos Estéticos (FBA-UNLP). Becaria de investigación de la UNLP. Artista Visual.

Este libro compila artículos que reflejan los avances de las investigaciones de un grupo de docentes, de becarios y de alumnos de grado, todos integrantes del proyecto de investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, cuyo título se corresponde con el del presente volumen.

Los textos manifiestan la complejidad que implica articular las categorías de arte popular con lo estético, lo político y lo indecible en las producciones artísticas latinoamericanas realizadas en contextos de dictaduras militares. Considerar al término "popular" para signar las imágenes que denotan los tiempos de la inusitada violencia a la que fue sometida América Latina durante los últimos gobiernos de facto, supone concebir dicha noción como una categoría de análisis que traza una forma de representación, cuya poética se construye a partir del cruce entre lo estético, lo político, lo opaco, el encriptamiento de los mensajes y las posturas teórico-ideológicas que el artista adopta.

Cabe agregar, además, que el concepto de "imagen dialéctica", de Walter Benjamin, posibilita ir desde la obra hacia el pasado, es decir, hace estallar la historia, desoculta una verdad que nos permite apostar a la construcción de un futuro y considerarla, por esta misma razón, como imagen de lo popular.

Alejado de los circuitos de circulación, de lo masivo, de la tensión entre lo hegemónico y lo subalterno, el concepto de "popular" –en contextos de dictaduras militares– se revela en el interior de la obra de arte como la única posibilidad de representación que tiene el artista, al acudir a una manipulación estratégica de signos que permiten, al mismo tiempo, la revelación de los hechos y de la vida misma. De este modo, la obra de arte dimensiona un sentido que la palabra no puede. Las imágenes y sus dimensiones simbólicas son las que hacen visible aquello indecible.

 Sílvia Susana García

