

Conceptos

Dossier

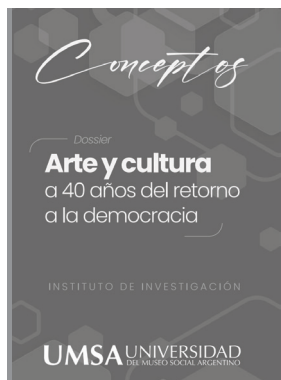
Arte y cultura a 40 años del retorno a la democracia

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN

UMSA UNIVERSIDAD
DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

CONCEPTOS

**Boletín de la Universidad
del Museo Social Argentino**
Av. Corrientes 1723
C1042AAD – CABA
Tel. (54-11) 5530-7600
Fax: (54-11) 5530-7614
Sarmiento 1565
C1042ABC – CABA
Tel. (54-11) 5217-9401/02
E-mail: conceptos@umsa.edu.ar
Año 98 / N° 518 / Agosto 2023



AUTORIDADES

Rector emérito

Dr. Guillermo E. Garbarini Islas †

Rector

Dr. Eduardo E. Sisco

Vicerrectorado de Posgrado e Investigación

A cargo del Sr. Rector

Secretario General

Lic. Aníbal C. Luzuriaga

Facultad de Artes

Decana Lic. Alejandra Portela

Facultad de Ciencias Económicas

Decano Dr. Leonardo Gargiulo

Facultad de Ciencias Humanas

Decano Lic. Gustavo Maüsel

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales

Decano Mag. Mariano Cúneo Libarona

Facultad de Lenguas Modernas

Decana Lic. Fabiana Lassalle

Director de Gestión Académica

Dr. Leonardo Gargiulo

Secretaria Académica

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

Director de publicación

Dr. Ernesto R. B. Polotto

Secretario de Redacción

Dr. Eduardo Tenconi Colonna

Consejo de redacción

Trad. Pública Mariana Barragán

Mag. Mariano Cúneo Libarona

Dr. Andrés Febbraio

Lic. Leandra Martínez Rodríguez

Dr. Eduardo Tenconi Colonna

Dr. Fabián Vázquez

Dra. Patricia Vázquez Fernández

Traductora

Mag. Cristina De Ortúzar

Editor responsable

Museo Social Argentino

Sumario

Editorial

Alejandra Portela 7

Video Experimental Argentino, relatos de vuelta a la democracia

Ricardo Pons 13

Alfonsín fotografiado. La imagen como enunciado

Felipe A. Matti 37

Últimos días del victimario: el fin de la censura cinematográfica en Argentina y su aporte a la transición democrática

Fernando Ramírez Llorens 63

Cuerpo, subjetividad y poder. Reflexiones en torno a la representación de la figura humana en la obra escultórica de Juan Carlos Distéfano y Pablo Suárez

Alejandro Zuy 107

Acción estético-política hacia la transición democrática. La fotografía como apropiación de la experiencia en el ágora porteña

Cecilia Latorre 135

Comprender la racionalidad de las prácticas indígenas para no perpetuar el colonialismo

Patricia Nogueira 157

La responsabilidad por el contenido de los artículos es exclusiva de sus respectivos autores.

Editorial

*Por Alejandra Portela**

Merecería analizarse en profundidad si la ampliación del campo artístico ocurrido en Argentina a lo largo de los últimos 40 años de democracia tiene relación directa con la continuidad de este sistema de gobierno. Aunque no es tarea del presente editorial demostrar esta hipótesis, no podemos dejar de pensar sobre la relación directa entre la existencia del arte y el crecimiento de sus agentes y mediaciones con la libertad de acción y pensamiento, o con la capacidad crítica frente a los hechos de la historia, incluso con el ingreso del dispositivo *arte* dentro del sistema de conocimiento que la democracia alimentó no sin tropiezos.

Si pudiéramos hacer un breve paneo por el desarrollo del campo de las artes en términos cuantitativos entre 1983 y 2023, seguramente figuraría un número exponencial concreto de personas e instituciones que forman parte de él: cantidad de escuelas, universidades, talleres, clínicas; o de artistas, curadores, museólogos, historiadores, arqueólogos; o de vidrieras de exhibición: centros culturales, museos, galerías, espacios universitarios, bienales, festivales de cine, salas de cine, academias, entidades, asociaciones de amigos, sistemas de mecenazgo. Agentes que además habría que multiplicar por regiones, estados provinciales y municipales.

El énfasis con el que cada uno de ellos, de una u otra manera, manifiestan la relación entre las artes y el estado de derecho, la votación democrática, las

libertades expresivas, a la vez que una incorporación definitiva de nuestro país al dispositivo de las artes contemporáneas, constituye la fuerza y el motor de la relación que el arte tuvo (y tiene) con la sociedad argentina funcionando en una democracia continua.

Lo cierto es que el 30 de octubre de 1983 la Argentina recuperaba la democracia tras siete años de una dictadura feroz, y a 53 años de la primera irrupción militar sobre un gobierno civil. Cumplidos 40 años de aquella fecha liminal, esta conmemoración resulta un éxito ciudadano, a la vez que una toma de conciencia y de reflexión. Los artículos de este *dossier* merecen ser leídos como testigos visibles de ello.

No es casual que hayamos elegido el texto sobre el análisis de las fotografías de Raúl Alfonsín como uno de los iniciales. El primer presidente del período es expresión de ese momento clave también en términos de construcción de visualidad. Para el autor, en las dos fotografías que analiza minuciosamente, aparece también el receptor, traslucido por sus vivencias y trayectos. Un espectador que en su doble naturaleza de espectador y ciudadano atravesó ese tiempo cronológico de 40 años para verse a sí mismo como incorporado a un cuerpo social. Es que sí, todos (y todas) los que atravesamos aquel momento, y que votamos por primera vez en aquellas históricas jornadas del 83, guardamos suficientes visiones en la memoria provenientes mayormente de la producción artística (cine, fotografía, artes visuales, música).

¿Cómo pensar estos 40 años de historia sin la aspereza de los cuerpos representados de Distéfano o las deformidades violentas de Pablo Suárez (artículo de

Alejandro Zuy), sin el registro del Siluetazo (artículo de Cecilia Latorre), sin los acontecimientos de 2001 y/ o su correlato narrativo en el documental político? ¿Cómo no pensar que el arte nos enseña también sobre lo frágil que puede ser nuestra democracia, tal como dice en su artículo Ricardo Pons?

A propósito, el video experimental fue una de las disciplinas más desarrolladas del período, en técnicas, en realizadores y en generación de espacios de exhibición. Pons trabaja sobre un conjunto de obras cuya potencia es insoslayable: la fiesta del signifiante en el video arte argentino delimita y enfatiza el poder de los elementos formales reconocidos, cargándolos de significado histórico. Es que de eso se trata: registrar, crear, dotar de sentido.

Ganar un enorme espacio dentro del mapa simbólico incluyó las recuperaciones territoriales sobre la censura, mecanismo de imposición moral de contenido y forma que fue sostén del relato dictatorial durante todos los períodos despóticos, y de los que finalmente los artistas son siempre las primeras víctimas.

Precisamente, el único artículo que trabaja sobre el cine en este *dossier* es el de Ramírez Llorens, investigador que viene trabajando largamente sobre el tema de la censura. Él se ocupa aquí de dar indicios para pensar ese momento en el que comienza a declinar esa operativa represiva, no como una decisión abrupta, sino como el resultado de una serie de decisiones y prácticas que la habían desacelerado durante los últimos años de la dictadura, y en los que las pujas de poder incluían a muchos sectores de la sociedad.

Las asociaciones entre libertad y democracia, censura y dictadura, se configuran con fuerza en esos años.

Valoremos el arte que produjo y produce nuestra democracia, suficientemente receptiva de las transformaciones sociales y creadora de un imaginario capaz de ir asimilando nuevas miradas y nuevas líneas de conceptos para esos nuevos temas. Dato no menor en tanto pensamos todo esto desde este ámbito académico.

En ese sentido, tampoco es casual cerrar con el artículo de Patricia Nogueira, quien con el sugestivo título de *Deudas pendientes* recuerda, por un lado, que no hay una “única manera de interactuar con el mundo que nos rodea” y, por el otro, que “no debemos continuar pensando y aplicando características derivadas de un tipo de pensamiento imperante”. El artículo de Nogueira propone una serie de líneas conceptuales que van ejerciendo nuevas enunciaciones y nuevas construcciones simbólicas en torno a la historia, las formas y los archivos, para comprobar en todo caso que, si hay una mirada particular hacia el pasado, propia de nuestra democracia, también será propia de ella cómo se verán los próximos 40 años, y cuál será el lugar del arte y de los artistas en ese proceso.

**Licenciada en Artes
Decana de la Facultad de Artes de UMSA*

Artículos

Video Experimental Argentino, relatos de la vuelta a la democracia

Argentine Experimental Video, stories of the return to democracy

Por Ricardo Pons

Resumen

Luego del retorno a la democracia en 1983, se desarrolló en Argentina una importante producción de obras de videoarte o video experimental que, a través de la poética de este soporte audiovisual, denunciaron los crímenes de la dictadura y reflexionaron acerca de sus consecuencias. En este texto, se describe el contexto histórico y se analizan en profundidad los videos monocanales presentados en la muestra “Ejercicios de memoria” de 2007 por ser considerados representativos del objeto de estudio.

Palabras clave: videoarte argentino, video experimental argentino, dictadura, democracia, memoria

Abstract

After the return to democracy in 1983, an important production of works of video art or experimental video was developed in Argentina denouncing the crimes of the dictatorship and reflecting on its consequences through the poetry of this audiovisual media. This text describes the historical context and presents an in-depth analysis of the single-channel videos presented in the exhibition

"Memory Exercises" of 2007 as we consider these works representative of the subject matter of study.

Keywords: *Argentine videoart, Argentine experimental video, dictatorship, democracy, memory*

Fecha de recepción: 01-06-2023

Fecha de aceptación: 01-07-2023

Abordaje

Cuando se analiza la interrupción del sistema democrático y la pérdida de derechos y garantías que esto acarrea, no debería abordarse el tema en forma simplificada restringiéndose sólo a la eventualidad de un golpe cívico-militar como el que vivimos entre 1976 y 1983, porque la vigencia plena de los derechos, la igualdad, la libre expresión y el respeto de las diferencias es algo más complejo que excede el hecho de que podamos expresarnos electoralmente año por medio. Es posible que nuestros gobiernos no accedan al poder mediante golpes de estado, pero nuestro sistema representativo es aún frágil e inmaduro; ya que, a pesar de haber ejercido con altibajos la democracia durante los últimos 40 años, aún pueden oírse opiniones que condicionan la libertad de expresión y reclamo o que llegan incluso a dudar de la magnitud de los crímenes de la última dictadura.

Muchas reflexiones acerca de las vicisitudes del pasado han llegado hasta nuestros días gracias al aporte de sucesivas generaciones de artistas que construyeron sentido en sus obras como testigos reflexivos "ubicados en y consustanciados con" su tiempo, ya sea desde la denuncia o simplemente

desde un relato “dentro o fuera de campo” como se suele decir en el mundo cinematográfico.

Finalmente, en los trabajos de investigación, por lo general se evita el uso de la primera persona, quizás buscando una cierta asepsia, un halo de objetividad; sin embargo, en este caso, al ser contemporáneo de una de las generaciones que a través del videoarte o video experimental visibilizó los horrores de la dictadura, elijo la posición de “relator involucrado”.

Contexto

Algunos textos suelen situar el inicio del videoarte en Argentina en la década de los sesenta a partir de la utilización artística de monitores de TV expuestos en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, 1958-1970) como ocurrió, por ejemplo, en la obra “La Menesunda” de Marta Minujín. Aunque, si queremos referimos específicamente al registro de imágenes videográficas para su posterior uso en obras de videoarte, deberíamos considerar como punto inicial el CAYC (Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, 1969-1985) donde en la década de los setenta se utilizaron los primeros equipos Sony Portapack VTR (*Video Tape Recorder*) que, con un equipo de grabación que podía cargarse en el hombro conectado a una cámara, permitía grabar videos en cualquier lugar. Este dispositivo ya era utilizado desde mediados de la década anterior por los primeros videoartistas de Estados Unidos, agencias de noticias y grupos de video alternativo como *Guerrilla TV*.

Durante la década de los ochenta y noventa, las videocámaras grabadoras (*camcorders*) se volvieron

cada vez más portátiles, mientras que la calidad de imagen y sonido mejoraba, aunque bastante lejos aún de la fidelidad de los registros cinematográficos. Se utilizaron formatos U-MATIC, Betacam, entre otros, para llegar al VHS (Video Home System) y luego al S-VHS (*super VHS*) o Hi-8 “democratizando” el acceso a la producción.

Las cintas de video analógico no requerían de ningún proceso químico de revelado para obtener un registro que podía ser visualizado de inmediato en la misma cámara o en equipos de televisión hogareños y luego editado en dispositivos de baja complejidad. Como limitación, debía tenerse en cuenta la norma o estándar televisivo, por ejemplo: PAL, NTSC, SECAM, porque las grabaciones de una norma no podían ser reproducidas en equipos preparados para otra. Además, al ser tecnología analógica, por la incorporación inevitable del ruido, cada copia introducía una degradación respecto del original, algo inimaginable para los nativos digitales.

Bajo estas condiciones, hubo un gran desarrollo del videoarte en todo el mundo. El video experimental, que comenzó como un desprendimiento del cine independiente y de las obras de arte con componentes audiovisuales, fue desarrollando características claramente diferenciadas, debido entre otras cosas a que el *loop* creativo (producir-ver-editar) era mucho más rápido que con los medios filmicos tradicionales, aunque todavía la imagen resultante tenía bordes mal definidos, falta de profundidad de campo y artificialidad de algunos colores, sobre todo los brillantes u oscuros. En definitiva, estábamos en presencia de “otro” medio audiovisual novedoso y con gran potencial.

Desde un punto de vista morfológico, se pueden enumerar algunos recursos de composición presentes en el video experimental:

- Utilización de material documental como *found footage* (metraje encontrado) para intervenir plásticamente la imagen y/o la banda de sonido
- Yuxtaposición de situaciones contrastantes para remarcar contradicciones (operación asociada, quizás forzosamente, al montaje psicológico del cine de Serguei Eisenstein)
- Alegorías o metáforas referidas poéticamente a conceptos (en Argentina la dictadura militar, las desapariciones forzadas, los vuelos de la muerte, el campeonato mundial de fútbol Argentina 78, etc.)
- Metáforas sobre el medio tecnológico en sí, por ejemplo la distorsión, la degradación o destrucción del soporte analógico, etc.
- Registros performáticos o la utilización de una *performance* planificada como eje del relato, a menudo conocidos como “intervenciones artísticas”
- El relato en *off* ya sea poético o descriptivo
- Textos incluidos como parte del diseño visual o simplemente como subtítulos para relatar o complementar poéticamente la línea de tiempo
- Entrevistas a personas (víctimas y/o testigos)

Lugares y condiciones de exhibición

Luego de la recuperación de la democracia, presenciamos una explosión de expresiones culturales que ni el individualismo asociado a la década neoliberal de los noventa ni la crisis del 2001 pudieron cancelar completamente. Existió un notorio interés en Argentina por producciones de videoarte incorporar en las muestras; sin embargo, aunque la situación fue mejorando en cierta medida, esta avidez no se correspondía necesariamente con la disponibilidad de los medios técnicos necesarios, es decir, se organizaron muestras de video experimental donde, salvo honrosas excepciones, no se contaba con suficientes monitores, proyectores o equipos de sonido ni con personal idóneo para la instalación y cuidado de la exhibición.

En aquel momento, tomó estado público el reclamo de los artistas visuales y, entre ellos, los audiovisuales, sobre la retribución de honorarios por exhibición, ya sea en galerías y museos, en los medios de comunicación y en las redes. Este reclamo es legítimo habida cuenta de que el resto de los que intervienen en esas actividades son recompensados por su trabajo, complementario y necesario, pero no necesariamente lo son los artistas que aportan el material objeto de exhibición. Más allá de algunos avances a partir de los reclamos de colectivos más o menos organizados y formalizados, aún queda mucho camino por delante.

Si bien existieron instituciones, lugares e iniciativas en todo el país, pueden mencionarse algunos sitios emblemáticos donde circulaban estas producciones,

como el mítico ICI (Centro Cultural de España) ubicado originalmente en un subsuelo en la calle Florida, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural General San Martín, las Salas Nacionales de Cultura del Palais de Glace, la Fundación Telefónica, el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), la UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero), la Fundación OSDE y la Casa del Bicentenario. En La Plata, Rosario, Córdoba y otras ciudades también, se produjeron muestras no menos importantes.

El desarrollo del video experimental en el contexto político

Si nos concentramos en la creación de video experimental o videoarte en el retorno a la democracia, vemos que el soporte y el lenguaje en sí permitieron a los artistas de un modo directo o metafórico desarrollar múltiples relatos sobre las marcas que los años oscuros habían dejado en la sociedad.

Mientras en el arte posretorno de la democracia se manifestaba una corriente viva de recuperación de la memoria, en la política, luego de un primer impulso a partir del Juicio a las Juntas Militares, con las leyes de Obediencia Debida y Punto Final (1986-1987) promulgadas en la segunda mitad del debilitado gobierno radical de Raúl Alfonsín se produjo un retroceso, profundizado luego por el gobierno de Carlos Menem que instaló una corriente oficial de “olvido y cierre de las heridas” rápidamente apoyada por los grupos del *statu quo* que consonantemente impusieron un rumbo neoliberal a la economía. Se

exacerbó el individualismo, el consumo irreflexivo y la banalidad que todo lo invadía desde los medios de comunicación. Luego sobrevino el caos del 2001 con una devaluación catastrófica que volatilizó los ahorros de una sociedad hasta ese momento anestesiada y desconectada de la realidad.

Se produjeron obras audiovisuales a la sombra de esa crisis que provocó la pauperización de gran parte de la sociedad, pero luego afortunadamente la creación se encolumnó detrás de la revalorización de la política como herramienta de transformación de la realidad. En el año 2005, se declararon inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, allanando el camino para continuar con la reconstrucción de la memoria colectiva. En ese marco, una nueva generación de realizadores se sumó a los que veníamos desarrollando nuestras producciones desde la recuperación de la democracia, con la novedad de que muchos de ellos no habían experimentado la dictadura militar como sujetos políticos; sin embargo, investigaron y caminaron junto con agrupaciones como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS, NIETOS, entre otras.

El video también fue utilizado para registrar acciones individuales y de colectivos de artistas, ya sea en ocasión de marchas y concentraciones o de eventos organizados *ad hoc*. Si bien el GAC (Grupo de Arte Callejero) es un ejemplo paradigmático ampliamente estudiado y difundido que encontró un mecanismo de funcionamiento muy eficaz complementado con la circulación de registros videográficos, muchos otros grupos, como el Colectivo Etcétera o el TPS (Taller Popular de Serigrafía), incorporaron los medios de

registro y difusión disponibles en la era analógica y su transición a la digital.

Se han realizado muestras en ocasión de los distintos aniversarios del golpe militar del 24 de marzo de 1976 o de la recuperación de la democracia el 10 de diciembre de 1983 (asunción de la presidencia por Raúl Alfonsín).

Algunas de estas muestras conmemorativas fueron “Ejercicios de memoria (reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe) – 1976/2006” de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en el 2007, curada por Gabriela Golder y Andrés Denegri que serán analizadas en la siguiente sección, “Memoria histórica, memoria historiográfica” del Centro Cultural General San Martín, en el 2005, curada por Graciela Taquini, “Quiénes somos” en el Museo de la Memoria de La Plata, año 2005, curada por Florencia Battiti, entre tantas otras organizadas por ella en el Parque de la Memoria de Buenos Aires y muchas otras realizadas tanto en Buenos Aires como en distintas ciudades del interior.

“Ejercicios de memoria – Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe – 1976/2006”

UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero), 2006-2007

Esta muestra fue curada y gestionada por Gabriela Golder y Andrés Denegri (Continente Video), quienes plantearon la propuesta a los artistas convocados para realizar obra específica o bien aportar trabajos preexistentes, y reconocieron en ambos casos una

retribución económica. Además, encomendaron textos sobre las obras a investigadores y profesores de la carrera de Artes Electrónicas de la universidad. Cabe aclarar que la muestra no incluyó sólo video monocal, sino también instalaciones de sonido o de video expandido. La universidad produjo un catálogo que reunía todas las obras y una caja con un libro y un DVD que incluyó sólo los videos monocal, para lograr así un subconjunto que pudiera itinerar y que expresara igualmente el espíritu de la convocatoria.

En función del propósito de este texto, analizaremos a continuación solamente los trabajos incluidos en el DVD, con excepción del video *El pozo* de Julieta Hanono que, si bien también fue exhibido, no llegó a ser parte de la compilación, y de la obra *Sin título* de Alejandro Schianchi que nos pareció pertinente considerar al referirse alegóricamente a la memoria a través de las particularidades del soporte analógico. Quedaron fuera de alcance las instalaciones “El rumor” de Guillermo Cifuentes, “ $P_n = n!$ ” de Iván Marino, “Tertulia” de Eduardo Molinari y Nicolás Varchausky, “Rostros” de Leandro Nuñez, “Anamnesis” de Mariela Yeregui, “De mi memoria” de Ricardo Dal Farra y “Días después” de Raúl Minsburg.

-La memoria de los caracoles (Edgar Endress, Chile, 2001)

Este trabajo del artista chileno Edgar Endress se basa en dos experiencias autobiográficas de su niñez: *La procesión* y *Calle Anthauer 1394*. Si bien en el propio video se plantea inicialmente como un díptico, fue exhibido yuxtaponiendo ambas historias en forma de monocal.

En la primera parte, asistimos a largas secuencias de imágenes ralentizadas de desfiles y procesiones realizados durante los años de la dictadura chilena. El autor relata una experiencia de su infancia a través de un texto que pasa en la pantalla como sin fin. Su padre era la única persona de su pueblo que se había rehusado a saludar al dictador Augusto Pinochet lo que significó que fuera encarcelado por cinco días.

En la segunda parte, relata algunas anécdotas de su infancia en el sur de Chile, en su casa familiar que daba al cementerio y a una gran prisión. Las dos diferencias formales más importantes son la aparición del color y el relato en *off* en primera persona a cargo del propio autor.

Endress cuenta que, en 1990, cuando Pinochet entrega el gobierno al presidente civil Patricio Aylwin, le pregunta a su padre qué habían hecho los chilenos para terminar con la dictadura y recuperar la democracia, y él le contesta que muy poco; sin embargo esto lo impulsa a buscar en su memoria distintos actos de disidencia realizados por su familia durante los años oscuros.



-11 de septiembre (Claudia Aravena Abughosh, Chile, 2002)

La videoartista chilena Claudia Aravena realizó en este video una fuerte denuncia planteando un inquietante paralelo entre el atentado del 11 de septiembre de 2001 al World Trade Center de Nueva York y el bombardeo de la Casa de la Moneda de Santiago de Chile coincidentemente en la misma fecha, pero en 1973.

En una serie de fundidos de gran belleza visual, combinó imágenes del ataque a las Twin Towers (Torres Gemelas) transmitidos por la televisión de Estados Unidos con registros de las explosiones en la sede de gobierno de Chile durante el derrocamiento de Salvador Allende e imágenes de la película *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959). La realizadora leyó intercaladamente fragmentos de textos de la película francesa escritos por Marguerite Duras y del último discurso de Salvador Allende, ambos subtitrulados.

Se han planteado teorías conspirativas tanto de las verdaderas motivaciones y autores del atentado en Nueva York como del bombardeo a la Casa de la Moneda en Santiago. En ambos casos, se avizora la sombra de intereses económicos antidemocráticos.

La banda sonora, sutil e inquietante, combina la lectura susurrada de Aravena con sonidos artificiales de naturaleza electrónica y, quizás, ruidos domésticos de vajilla que se acomoda, agua corriendo, referencias a la cotidianeidad.

En esta obra, la transtextualidad cruza no solamente lo literario, sino también lo político y lo visual, y nos invita

también a reflexionar sobre cómo la televisión cambió nuestra manera de tomar contacto con los sucesos, mostrándonos una interpretación sesgada y simplista sobre quiénes son los “malos” y quiénes los “buenos”.



-El otro lado de la hoguera (Gustavo Galuppo, Argentina, 2006)

Esta obra de compleja composición gráfica transcurre mayormente en blanco y negro combinando textos con material tomado de películas y videos intervenidos y se estructura en su línea de tiempo a partir de la vinculación de tres cartas presentadas como “capítulos” bien delimitados.

La primera es una carta del autor a la actriz francesa María René Falconetti que protagonizó la película de culto *La pasión de Juana de Arco* dirigida por Carl Theodor Dreyer en 1928 y que falleció en Argentina en 1949.

Dice Galuppo:

*En verdad, la hemos olvidado, y su pequeña gran historia
es el signo maldito de la nuestra. Sépalo, si las serpientes*

de la rabia se agitan en su bella cabeza de medusa, las del miedo y la culpa se agitan aún más en torno a las nuestras – y luego – carcomidas desde adentro por la metástasis del olvido.

La segunda carta situada temporalmente en 1976 está dirigida a su abuelo Salvador Galuppo, que fallece en 1980:

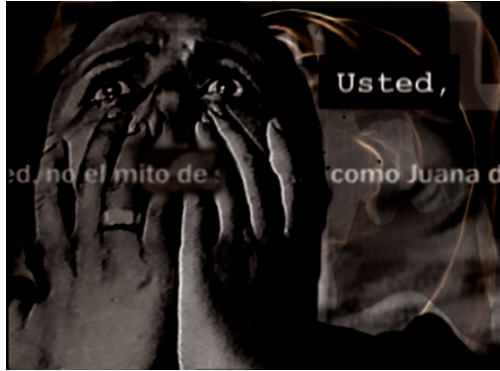
No es verdad que nadie sabe nada, las cosas más terribles suceden a la vista de todos (...) Desde hace tiempo temo que haya en mí crimen y maldad. Cobarde. Temo al silencio. Al olvido. Temo ignorar la verdadera magnitud del dolor. Temo no haber aprendido.

Estos textos se combinan en el video con imágenes reconocibles de la época de la dictadura, como las del desaparecido Itaipark de Buenos Aires (la rueda de la fortuna, el tobogán gigante), desfiles militares de tanques, etc. Se entrevé un cierto reproche a su abuelo por no haber hablado abiertamente acerca de lo que realmente estaba pasando en el país.

La tercera carta está dedicada a su hija Miranda que, en aquel momento (año 2006), era un bebé, pero le hablaba fundamentalmente del futuro y de sus preguntas sobre la relación padre-hija. Junto con repetidos primeros planos de Miranda, se repite la frase “A las barricadas” y comienzan a conectarse los distintos textos que se mostraron durante las dos secciones anteriores.

“Estamos del otro lado de la hoguera. Pero la hoguera sigue ardiendo”.

La banda de sonido, que hasta este momento había sido algo abstracta, es reemplazada, en esta última carta, por un tema popular que recuerda a las canciones anarquistas.



-Granada (Graciela Taquini, Argentina, 2005)

Este trabajo de Graciela Taquini, en el que participé a través de la cámara, la iluminación y la edición, está basado en un video que la artista Andrea Fasani había realizado en 1999 para el Archivo Argentina Witness dirigido por Peter Gabriel, en el que relata haber sido secuestrada y detenida en el año 1978 durante 45 días a poco de finalizado el campeonato mundial de fútbol; sin embargo, a diferencia de ese registro, en *Granada*, se introdujeron algunas subversiones específicas al formato establecido para los testimonios de detenidos desaparecidos.

Por otro lado, se trató de una “obra encontrada”, ya que originalmente nos habíamos preparado para registrar algunas tomas de video y audio que luego serían parte de la videoinstalación “Resonancia”

encargada para la muestra “Quiénes somos” del Museo de la Memoria de La Plata, curada por Florencia Battiti.

Para lograr un registro despojado de interferencias visuales, armamos un set oscurecido con iluminación teatral concentrada en el personaje. El encuadre tipo *talking head* (cabeza parlante) de los testimonios, normalmente connota veracidad e involucramiento, pero en este caso decidimos transgredirlo realizando un acercamiento mayor a los detalles, buscando escudriñar pequeños movimientos involuntarios y temblores, a veces imperceptibles, y a la vez remarcando la tensión que se produce por el esfuerzo que demanda sostener la mirada.

Otra inobservancia del género se dio a través del audio. En las entrevistas, normalmente alguien realiza las preguntas, que luego en la edición son eliminadas, persistiendo sólo la voz del interrogado. Pero, en este caso, la voz de Graciela Taquini capturada durante el registro permaneció expreso, ya no haciendo preguntas, sino adelantando lo que Fasani diría a continuación, lo que sorprende y genera ambigüedad. Podría representar a un apuntador que da la letra a un actor, su voz interna, un torturador que interpela a su víctima o simplemente alguien que cubre los baches de la memoria de la persona interrogada. Las oraciones son repetidas por la entrevistada en más de una ocasión con distintas entonaciones que refuerzan la crudeza del relato.

Este video ha tenido extensa circulación, premios y reconocimientos, y es uno de los trabajos más reconocidos de Graciela Taquini.



-Posimágenes (Ricardo Pons, Argentina, 2006)

A partir de la convocatoria de los curadores de “Ejercicios de memoria” para realizar una obra específica, indagué en los laberintos del período oscuro de la dictadura a través de un video construido con imágenes resilientes que percibiría una persona a la que le vendaron los ojos.

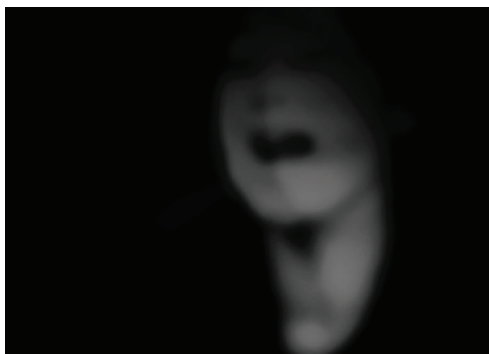
Paradójicamente, la persistencia retiniana que en el cine nos provoca la ilusión de ver imágenes en movimiento a partir de una sucesión de cuadros fijos, es la misma propiedad que genera estas ilusiones ópticas cuando se colocan vendas para impedir la visión.

La anulación transitoria de la vista estimula la percepción de las señales provenientes de los otros sentidos, comúnmente clasificados como secundarios. Esto se debería a la liberación de los canales habitualmente saturados por “el” sentido por antonomasia.

Cuando vendaban los ojos a las personas secuestradas, su vista sólo les proporcionaba vagos estímulos lumínicos, “posimágenes”, pulsaciones de colores

indefinibles, aberraciones cromáticas fosforescentes como las que percibimos luego de cierto tiempo en una habitación totalmente a oscuras; trampantojos del fenómeno de persistencia retiniana.

Podríamos también concluir que no sólo las personas secuestradas, sino la sociedad toda sufrió la presión de oscuras vendas de olvido y mentira sobre sus ojos.



-1978-2003 (Carlos Trilnick, Argentina, 2003)

La potencia de un único plano secuencia de 7 h 30 min con encuadre fijo como núcleo de este trabajo performático de alto impacto refuerza la cruda denuncia del autor: a pocas cuadras del estadio de fútbol donde se jugaron los partidos más importantes del Mundial 78, y entre ellos la final, se encuentran las instalaciones de la Escuela de Mecánica de la Armada, donde al mismo tiempo funcionó un centro clandestino de detención.

El propio autor tomado de espaldas entra en cuadro desde la derecha caminando hacia un arco del estadio de River Plate llevando consigo una tela negra, la cual a modo de "venda" que bloquea la vista, pero que a

la vez es símbolo de luto, amarra sus cuatro extremos a ganchos ubicados cerca de los vértices del arco y luego se retira caminando hacia la cámara, para salir de cuadro por el lado opuesto al que entró.

Un cartel sobreimpreso remata el video anunciando “en homenaje a los desaparecidos durante el Mundial de Fútbol Argentina 78, organizado en este estadio por la dictadura militar”.

El formato elegido funciona tanto para una videoinstalación (tal cual como fue concebido) como para una intervención en una pantalla de TV. Una operación similar también fue realizada previamente por Trilnick en el video *Por qué pintar un cuadro negro* (2002) donde despliega una tela entre dos árboles.

Se ha escrito mucho sobre esta obra, aunque considero importante remarcar aquí algunas decisiones del autor que, a simple vista, podrían pasar desapercibidas y fueron determinantes para el resultado final.

- La elección de la locación, que es sobre lo que más se ha escrito.
- El sonido del viento que oímos desde el inicio, comúnmente un “enemigo” de los registros en exteriores, en este caso es utilizado para remarcar la ausencia de público en las tribunas, ya que la acción transcurre en otro momento que el hecho referenciado. La ausencia de sonido le hubiera dado al video una artificialidad inconveniente.
- El viento, insinuado a través del sonido, termina

convirtiéndose en un protagonista del video, porque en lugar de acompañar obedientemente la acción, como cuando hace “tremolar triunfalmente” a la bandera de la marcha patriótica, en este caso, se esmera en desarmar el montaje planeado por Trilnick, liberando una de las ataduras. La posibilidad de una catástrofe escénica mayor al desatarse eventualmente algún otro punto de fijación mantiene bajo tensión a los espectadores hasta el final. El realizador/*performer*, a pesar de haber percibido inmediatamente el inconveniente, decidió en una fracción de segundo hacer caso omiso y dejar el registro tal como resultó. Luego, un largo fragmento de cámara fija de 2 h 30 min que muestra el indómito paño negro castigado por el viento es rematado con el cartel que mencionamos anteriormente.

Trilnick escribió: “La intervención que realizo en el video sobre un arco del estadio donde se jugó la final del mundial de fútbol es un acto de silencio, de luto, de contrafestejo, de homenaje a aquellos que sufrían en silencio”.



-El pozo (Julieta Hanono, Argentina, 2004-2005)

El pozo de Julieta Hanono es una obra donde la artista en primera persona relata una traumática experiencia

personal. Al enterarse de la posibilidad de que sus captores fueran liberados, volvió luego de 25 años al lugar donde estuvo secuestrada cuando era una adolescente.

Se trata de un registro con formato original de tipo *videohome*. Por un lado, la portabilidad y bajo peso de las cámaras permitía realizar registros espontáneos tendientes naturalmente al plano secuencia mostrando “recorridos” y frecuentes cambios del punto de atención; pero, por el otro lado, la imagen inestable de la “cámara en mano” incorpora subconscientemente al camarógrafo-realizador dentro del relato. Por lo tanto, este video ha sido muy atinadamente registrado, transmitiéndonos la denuncia en primera persona. Ninguna subjetividad más apropiada que la de la persona que 25 años antes había estado en ese lugar durante casi dos años.

El pozo fue el nombre que se le dio al subsuelo de la Jefatura de Policía de Rosario, recorrido por la artista en busca de huellas de su presencia, encontrando en realidad paredes vacías, grietas y maniobras torpes de limpieza y ocultamiento realizadas cuando la dictadura adivinó estar en sus últimos días, tal como se puede verificar en la mayoría de los lugares destinados durante esos años a la detención clandestina.



-Sin título (Alejandro Schianchi, Argentina, 2006)

Este trabajo de Alejandro Schianchi, nombrado por él como “objeto”, consistía en un dispositivo compuesto por un reproductor de video (dispuesto de tal manera que se evidenciaba el mecanismo interno) conectado a un televisor, ambos objetos cotidianos que se encontraban en la mayoría de los hogares argentinos.

En la pantalla, podía verse un video en loop del dictador Jorge Rafael Videla con uniforme militar leyendo su primer discurso en el Salón Blanco de Casa de Gobierno. La imagen y el audio fueron degradándose al ser reproducidos durante toda la exposición.

Esta obra de Schianchi refiere a la erosión de la memoria hasta su borrado definitivo. En toda reproducción de video por medios analógicos, el cabezal lector va desgastando la cinta produciendo una degradación de la imagen grabada paulatina e irreversible.

La memoria, en este caso representada metafóricamente por la señal analógica, va siendo desplazada inexorablemente por el ruido hasta que prevalece su antagonista, el olvido.



Referencias bibliográficas

Garavelli, C. (2014). *Video Experimental Argentino Contemporáneo – Una cartografía crítica*. Eduntref, Universidad de Tres de Febrero, Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires, Argentina

La Ferla, J. (comp.) (2008). *Historia crítica del Video Argentino*. Fundación Eduardo F. Costantini – Malba y Telefónica de Argentina, Buenos Aires, Argentina

Alonso, R. y Taquini, G. (1999). *Buenos Aires Video X – Diez años de video en Buenos Aires*. Ediciones ICI – Centro Cultural de España, Buenos Aires, Argentina

Rapoport, M. (et al.), (2011). *Economía y política – 200 años de historia*, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, Argentina

Golder, G. y Denegri, A. (comp.) (2007). *Ejercicios de memoria – Reflexiones a 30 años del golpe 1976-2006*, Eduntref, Universidad de Tres de Febrero, Caseros, provincia de Buenos Aires, Argentina

Ricardo Pons
Ingeniero y realizador audiovisual
Profesor Titular Nuevos Medios I, Facultad de Artes
– Licenciatura en Artes Visuales
– Orientación Nuevos Medios (UMSA)
ponsrichard@gmail.com

Alfonsín fotografiado: la imagen como enunciado

Alfonsín photographed: the image as enunciation

Por Felipe A. Matti

Resumen

En este trabajo se analizará cómo la fotografía política señala una estructuración política determinada y la vuelve objeto de su propia contemplación. Se plantea como hipótesis principal que ese tipo de imagen es recibida por el cuerpo crítico y actual de una sociedad que atestigua su propia estratificación. Así, todo espectador de la imagen política es puesto en el revés de la fotografía, su propia existencia se ve comprendida dentro de una estructura social de la que hasta ese momento no era plenamente consciente. El clima vivido de la fotografía es una realidad a la vez oculta y manifiesta dentro de un marco visual donde todo confluye: la imagen fabrica y confabula un relato con el espectador allí presente. Sin embargo, el entramado de esta narrativa solamente será sostenida por el juez impiadoso y político que copresencia tanto la fotografía como la crítica de ella; en tanto la sociedad estratificada apoye el vivo reflejo de su existencia, tanto más fuertemente se enhebrará el relato fotogénico. Político y entre-imágenes, quien contempla esta fotografía es también quien la compone, sus demandas hallan asidero en las narrativas visuales que expresan lo más intrínseco de su deseo.

Palabras clave: fotografía, imagen, enunciado, estratificación, espectador

Abstract

This paper discusses how the political photograph marks a given political structurization and makes it object of its own contemplation. It is held as main hypothesis that this sort of image is received by the actual and critical body of a society that witnesses its own stratification. Thus, every spectator of the political image is put at the backend of the photograph, its own existence is comprehended within a social structure of which, up until that point, they were not thoroughly aware of. The lived atmosphere of the photograph is a reality both hidden and manifested within a visual frame in which everything converges: the image fabricates and confabulates an account where the spectator takes part in. However, the weave of such narrative will be only sustained by the impious and political judge that attests both the picture and its criticism; inasmuch as the stratified society supports the lively reflection of its existence, so will be stronger the interviewing of the photogenic narrative. Political and within-images, those who contemplate this photograph are also those who compose it, its demands grip onto the visual narratives that express the innermost intrinsic of its desires.

Keywords: photography, image, enunciation, stratification, spectator

Fecha de recepción: 23-05-23

Fecha de aceptación: 23-06-2023

1. Introducción

Cada obra de arte refleja la totalidad de una sociedad, con sus características actitudes políticas, sociales, éticas e ideológicas; pero sólo después de que esa sociedad ha pasado por un doble filtro: el primero es el artista individual, y el segundo es su grupo o clase social (Morawski, 1977, p. 324).

A cuarenta años del retorno a la democracia, en este trabajo se desea analizar y situar el impacto político y social que guardan dos imágenes con las que, de algún modo u otro, la presidencia y gobierno del presidente Raúl Alfonsín es enunciado. La imagen fotográfica se manifiesta como un dispositivo que logra superponer capas culturales, sedimentadas en lo más profundo de las estratificaciones políticas y enunciativas, que componen al espectador que ve y presencia el acontecimiento. Así, tal espectador es capaz de remitirse a un momento dado y juzgarlo en función de su propia estratificación social, sea esta idéntica a la representada por la fotografía o no. Es entonces menester señalar que este análisis se sienta en el corazón de su objeto, motivo por el cual el esfuerzo es alcanzar un nivel de abstracción que permita reflexionar sobre el fenómeno del cual se es parte. Nosotros somos espectadores que, si bien un tanto por encima del escrutinio del presente en el cual se formuló la imagen, poseemos en nuestros sedimentos y horizontes de comprensión la narrativa de la cual las fotografías formaron parte, de allí la pregunta esencial: ¿qué tanto puede uno independizarse de la coyuntura política y social que la imagen representa? ¿Qué lectura puede hacerse de esa imagen? En definitiva, ¿quién termina por

configurar el estrato social y político al que la imagen remite? ¿Por qué porta la sociedad la apariencia de jueza feroz y, al mismo tiempo, protagonista del acontecimiento?

En suma, este trabajo consta de tres momentos analíticos y una conclusión en la que se intentará alcanzar una síntesis de lo propuesto, de tal modo que se verifique la certeza de la hipótesis barajada. En primer lugar, se introducirá la temática del anacronismo de la imagen y su poder de cautivar al espectador al transmitir una configuración visual de un determinado estrato. En segundo lugar, se buscará dar con la definición de la fotografía política como dispositivo de enunciación eminentemente político. Luego, se analizará la recepción social y la congenialidad entre el relato fotográfico y el espectador político. Finalmente, se ofrecerá una reflexión en torno a lo trabajado en la que se determinarán las características agenciales de la imagen fotográfica.

2. La imagen como enunciado



¿Qué enuncia aquella voz apagada cuya velocidad se combina con el gesto difuminado de la mano en alza? ¿Qué instalación temporal arroja esta imagen donde un simple micrófono parece estar mancillado por la cicatriz del tiempo, señalando un instante pretérito? Lo que encapsula la fotografía es el comienzo de una estratificación sociocultural que lanzaría al pueblo argentino a la reconstrucción de su república, siendo capaz de ahora en más de pronunciar su poder político. Esta autonomía, tan solo representada por aquellas cápsulas albinas, en plena interlocución con la banda presidencial que ha asumido voz de triunfo, está también reflejada en la fotografía. Puesto que, en definitiva, ¿de qué es indicadora esta foto? ¿Cuántas líneas narrativas anticipa? ¿Cuántas otras concluye? Cuando una foto decide integrar el rastro del movimiento visible, esto es, darle un lugar significativo en la toma y composición de la imagen, ella cede a una fuerza ambigua. Existe, por un lado, aquello real y palpitante que forzó el pulso de la imagen: ella nació ante el encuentro con lo imprevisible y crudo que otorga autenticidad a la fotografía de pretensiones naturalistas. Pero, por otro lado, “nada es menos natural que esas líneas temblorosas, esos espesores, esos empastes por los cuales la imagen se dota, en todo o en parte, de una vida segunda, irreductible a la simple mirada, a lo inmediato de la visión” (Bellour, 2009, p. 87). En el encuentro con esta característica, el espectador es cómplice de la imagen en estado naciente, porque siente realmente cómo el tiempo propio de la fotografía “choca con esa materia heterogénea que surge de su ordenamiento realista, se pliega, se dilata, se desfleca” (Bellour, 2009, p. 87), el espesor del tiempo, vínculo profundo entre el acontecimiento

de la imagen y el presente del espectador, se muestra a sí mismo en aquel contorno borroso que detiene lo móvil. Y bien, cabe preguntarse entonces quién habla en esta enunciación, ¿quién hace hablar por turnos a estos elementos dispuestos que, en el fondo, pueden decir “esto ocurrió, en esto estuviste involucrado”? ¿O es más bien un murmullo anónimo, una suerte de colectividad acallada que, en el intestino del discurso, se muestra plenamente en el registro de lo visual? Se inaugura así un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan y responden en el plano de la imagen “sin afirmar ni representar nada” (Foucault, 2012, p. 66), mas señalando, para el espectador dispuesto, la cicatriz de su nacimiento.

Así, el tiempo enmarcado por la imagen se desdobra y crea una sensación de vértigo, como si por medio de esos contrastes y difuminaciones se abriera un abismo que hace temblar la escena captada por cada uno de sus bordes. Este gesto fotogénico expresa el flujo del tiempo a través del efecto de lo movido, el no enuncia “yo soy la verdad”, la realidad en la que hay que creer, ni tampoco “esto que muestro es algo falso, algo imperceptible, soy una construcción ficticia de un suceso que sólo yo puedo relatar visualmente”; más bien propone “una realidad inmediatamente duplicada por una distancia con respecto a ella misma” (Bellour, 2009, p. 95). Esta imagen es un signo reconstruido, un signo de arte que trata de expresar la pulsión de todo un estrato que se inscribe en el tiempo y se solidifica en la fotografía. Autónoma, ella es objeto de lectura. Pero este ejercicio visual es más que la comprensión de la imagen como texto, porque aquella temporalidad narrativa que se le añade a la imagen no le pertenece enteramente, sino que será

el espectador del fenómeno fotográfico quien acabe su sentido. Y somos nosotros, los estratificados, los estructurados o formalizados políticamente, quienes extendemos a un antes y un después “lo que está limitado por un marco” y que, mediante el arte de contar historias, “damos a la imagen inmutable una vida inagotable e infinita” (Manguel, 2002, p. 25). Como toda obra de arte, la fotografía también se desarrolla cuando atraviesa un sinfín de capas textuales y gestuales, de las cuales debe desnudarse sin más para que el solícito espectador pueda alcanzar el trasfondo significativo que ella presenta de modo independiente: “en esa lectura última (y primera), estamos solos”, señala Manguel (2002, p. 30). Pero, se debe añadir, por debajo de la soledad espectral permanece el sedimento de la historia que se vive y es parte.

Por ende, así como está arraigado socialmente, el contemplador también lo está temporalmente. Como señala Didi-Huberman (2015), la temporalidad de la imagen es ineluctable, siempre uno se encuentra ante un relato que encalla hondo en la historia; de hecho, la imagen eleva al espectador, ahora puede participar de ese instante que, visto desde lejos, no es más que un repliegue temporal. Así, como condición necesaria, toda imagen está totalmente abierta a ser interpretada en cualquier momento, y tan solo musita aquel tiempo que le pertenece como acontecimiento:

Ante una imagen —tan antigua como sea— el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’. Ante una imagen -tan reciente,

tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. (Didi-Huberman, 2015, p. 32)

En definitiva, ante una imagen se reconoce humildemente que probablemente ella nos sobrevivirá, tanto más su polívoco relato, del que somos solo un frágil elemento privilegiado que la observa y añade a su estratificación sedimentada una piedrecilla. Así, la fotográfica política concluye su narración una vez que sea recibida por el espectador político. Descansa sobre él la completitud del relato que la foto tan sólo puede emitir como un enunciado abierto, una frase silenciosa cuyo texto es únicamente visual. Por ende, este tipo de imagen se configura en dos partes cuyo espejismo denuncia que, en realidad, son una y la misma cosa. De un lado, el enunciado político que manifiesta la foto, del otro, el receptáculo social que se ve inmediatamente incluido en ese suceso: de rechazarse la historia que presenta la imagen, ella quedará abierta a una nueva reinterpretación y se solidificará en una nueva estratificación sociopolítica; en cuanto el espectador sea favorable al relato, la imagen será un basamento visual del relato que se termina de construir.

Para avanzar, será conveniente brindar una mayor claridad al proceso de estratificación aquí asumido, para luego analizar con detenimiento la función que cumple la imagen como dispositivo narrativo y su vinculación con las estructuras sociales de las cuales nace y a las que interpela. Una estratificación es el proceso donde una o más distribuciones

de aquello que es visto y aquello que es dicho forma capas, o sedimentos, que se superponen unos a otros y se suceden para configurar estratos serializados que entran una historia. En cada momento de esta serie habrá una combinación de lo enunciable y visible distinta, formando un campo heterogéneo y siempre variable que es el saber. Ahora bien, ¿qué enmarcación reciben las cosas arrojadas dentro del estrato? Es necesario encontrar la condición de estratificación de la enunciación, es decir, la manera en la que un saber específico posibilita una conjugación de lo enunciable y lo visible. La condición más general de los enunciados o formaciones discursivas es lo que el filósofo Gilles Deleuze (2015) resume en la frase “se habla” (o mismo el ser-lenguaje, hay-lenguaje). Aquí, toda división entre sujeto de enunciación y sujeto de enunciado, mismo objeto de enunciado o referente de la enunciación, se diluye totalmente: el sujeto pasará a ser una variable, o conjunto de variables, del enunciado. De este modo, el sujeto pasa a ser un emplazamiento o posición asumida por una multiplicidad o murmullo anónimo, un campo inmanente de voces que pueden actualizarse en el enunciado como el sujeto de enunciación: esta virtualidad, que Deleuze (2015) observa en las voces, es reflejada en las capas de tiempo que se combinan entre el presente de la fotografía y el del espectador. En simples términos, aquello que esboza la fotografía es una enunciación, donde solamente se muestra aquel plano del que surge la enunciación misma. El giro que se propone, entonces, es que la fotografía será un dispositivo para que la sociedad política estratificada adquiera consciencia de sí misma, puesto que se verá enunciada en ella.

La imagen, entonces, puede ella misma pensarse como quien enuncia. Así, todo sujeto de enunciado pasa a ser un efecto del saber que reúne las singularidades y captura la multiplicidad virtual inmanente del lenguaje. Esta inmanencia pasa a ser la condición de posibilidad de todo enunciado, así como también de toda subjetividad enunciativa. ¿Quién narra? ¿Quién agencia el relato político de la imagen? La propia fotografía y el receptor de su narración incipiente e incompleta son unificados en un solo proceso de agenciamiento socio-político. Lo que une a ambos es un murmullo infinito, anónimo y obsesivo, “que rodea el silencio de las figuras, lo sitúa, se apodera de él, lo hace salir de su interior, y lo vuelve a verter finalmente en el dominio de las cosas que se pueden nombrar” (Foucault, 2012, p. 30), así la imagen simultáneamente muestra una determinada configuración o estratificación e inmediatamente, dada su condición de enunciado, la disuelve por completo, abriendo totalmente la posibilidad de una nueva estructuración. Así, la imagen es un dispositivo político que enuncia al espectador la posibilidad de rearmar su espacio.

¿De dónde extraer enunciados si uno se enfrenta a palabras, frases y proposiciones articuladas en una territorialidad determinada? Siguiendo a Foucault, Deleuze señala que es necesario hacerse de un “corpus” (un conjunto de palabras, proposiciones, o actos de habla) que esté reglado formalmente por un poder que lo estratifica. Por lo tanto, una enunciación es una formación determinada de un conjunto de frases, palabras, etc. que expresan el corpus de una estratificación precisa del tiempo o la historia. Es decir que el lenguaje es una determinada manera de

existir que se enuncia infinitiva e impersonalmente como un haber o ser-lenguaje, dimensión en la que el lenguaje se da como un agrupamiento de sí mismo. Por lo tanto, debajo de cualquier enunciación hay un plano inmanente que otorga la caracterización representativa, significativa y referencial a la imagen. Ahora bien, dentro de un campo social, las expresiones (sean políticas o no, visuales o no) van a insertarse e intervenir en los contenidos para anticiparlos, para unirlos o separarlos de otra forma y provocar una estructuración distinta. Sucede, además, que las formas de contenido y de expresión son inseparables del estrato que las engloba. Ocurre que lo dicho y lo visto son entrelazados por la fuerza que ejercen el uno sobre el otro, produciéndose “intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de palabras” (Foucault, 2012, p. 49) que congenian en una enunciación. Por ende, todo estrato, aunque albergue elementos dispares, formaciones discursivas contrarias y en tensión, “no deja de tener una unidad de composición” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 512). Mas los estratos tienen una gran movilidad, y cada estrato es siempre capaz de repercutir en otro, independientemente de que haya un orden evolutivo o sucesivo que los aproxime. La estratificación, entonces, es la creación continua de un mundo que nace de la doble articulación de un contenido y una expresión.

En síntesis, los estratos son las formaciones históricas o capas sedimentarias que albergan tanto los objetos como los enunciados que les refieren. Todo aquello visible, decible y enunciable está, en última instancia, estratificado de manera histórica. Toda palabra es una expresión y toda imagen un contenido, formados

por la estructura histórica que los enuncian. Por ejemplo, en una imagen de una prisión, el contenido adquiere una forma y sustancia determinadas: los presos, el aislamiento, el “ilegalismo” cometido, el ejercicio de poder sobre el cuerpo apresado, o el inminente castigo policial a quien delinque son todas visiones manifestadas por la imagen, a partir de ella devienen visibles. A su vez, la expresión está también formalizada, aquello dicho por la imagen forma parte del estrato y nace de él: la imagen acompañada de un epígrafe que enuncia al delincuente y su crimen, o mismo al castigo propiciado. En definitiva, ninguna época es capaz de preexistir al enunciado que la expresa, ni a la visibilidad que la acapara: por un lado, “cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella; por otro, de un estrato a otro existe variación de la distribución, puesto que la visibilidad cambia de modo y los enunciados cambian de régimen” (Deleuze, 2015, p. 76).

Por ello, cada estrato está compuesto por una manera de decir y una manera de ver, y la formación discursiva, o saber, que en ella se forma y echa raíces, es la combinación de ambas. ¿Quiere decir esto que la fotografía es, entonces, una determinada formación discursiva, hija de su tiempo, solamente leída por quien se encuentre en el mismo estrato histórico? He aquí el corazón de este escrito, puesto que la fotografía es capaz de ejercer su poder sobre aquel espectador cuyo estrato puede no ser el mismo. La figura, o gesto, de la fotografía política traza una línea transversal que supera su propio estrato y alcanza aquella nueva formación que puede, aún más, incluirla y apropiarla. Pero esto no es indicador

de que, una vez recibida la fotografía, ella pierde su anclaje temporal; justamente, el poder de la imagen está en ser vehículo de la comunicación entre una estructuración y otra, de tal modo que su existencia es un desfasaje. Es esto lo que la hace un dispositivo, ella entabla una conexión entre una estratificación u otra y provoca el agenciamiento de una nueva formación enunciativa. Ahora bien, esto mismo puede ocurrir intrínsecamente en cualquier estratificación, puesto que más de un discurso puede formar parte de un mismo espacio “en el que diversos objetos se perfilan y continuamente transforman” (Foucault, 2002, p. 53).

Políticamente hablando, en esta coyuntura actual en la que se celebran 40 años del retorno a la democracia, varios discursos políticos han convivido dentro de este espacio democrático que ha sido agenciado cuando todo un pueblo decidió recuperar su poder de elección. En ese preciso instante, se solidificó un estrato social adunado por un nuevo saber, y es retrato de eso la primera imagen que aquí se ha seleccionado. En fin, lo visible y lo enunciable “son el objeto no de una fenomenología, sino de una epistemología” (Deleuze, 2015, p. 79), porque es el saber, en última instancia, el agenciamiento práctico que dispone la variedad de enunciados y visibilidades que le forman parte. Así, como dispositivo en sí misma, la imagen manifiesta un saber que se formaliza en el preciso instante que retrata. De este modo, para señalar a alguien desestratificado, completamente ajeno a la cultura que nos compete, bastaría entregar la imagen: en ella todo un saber está implícito, complicado, y expresa la estratificación a la que refiere la circunstancia fotografiada.

Entonces, ante la pregunta sobre qué enuncia la fotografía, se sugiere que no es ella sino la mismísima estratificación que a través suyo instala una narración que fija un vínculo entre los elementos (sean diegéticos o no) que la componen. Lo enunciado es la función que se ejerce verticalmente y permite decir, a propósito de una serie de signos, si éstos “están presentes en ella o no” (Foucault, 2002, p. 144). El enunciado es una función de existencia que pertenece a los signos y señala qué acto o agenciamiento colectivo los reúne, para quién significan y bajo qué condiciones son significantes. Dado lo cual, la fotografía, en tanto refiere a un estrato determinado, es ella misma un enunciado. Asimismo, dado que la fotografía nace del estrato al que remite, ella es también un agenciamiento. De ello nos ocuparemos a continuación.

3. La imagen como agenciamiento político

Todo agenciamiento es el proceso a partir del cual un estrato desdibuja sus propios límites y se configura un nuevo territorio o estrato donde diversos elementos heterogéneos son congregados. Esto quiere decir que considerar la imagen como tal señala cómo ella puede no solo mostrar la estratificación que justifica su nacimiento sino, además, liberarse de esa enmarcación histórica y permanecer abierta a nuevas sedimentaciones. Aquello que queda liberado y desestratificado, es diagramado y agenciado en una nueva formación enunciativa. El agenciamiento es aquel proceso por medio del cual la estructuración colapsa, de modo que el propio dispositivo agencial está estratificado pero guarda en sí el germen de la disolución. Constantemente el agenciamiento

quiebra y recompone las estructuras, porque no es otra cosa que un agente de remoción, es una “compleja constelación de objetos, cuerpos, expresiones, cualidades y territorios” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 326) que se ensamblan en determinados períodos de tiempo para formar distintos procesos de enunciación. Así, el agenciamiento se encuentra dentro de todas las estructuras, y permanece entre dos capas o estratos, y emerge del arreglo de elementos heterogéneos que se combinan en un proceso productivo, tal como la formación enunciativa.

¿Ahora bien, en qué medida la imagen agencia la estructura del espectador? En cierto aspecto, es posible pensar el mundo de la imagen como un gran texto, donde “todos los objetos que la componen están atravesados por el juego infinito del significante” (Anasuma, 1992, p. 47), volviéndose así polisémicos. Bajo esta interpretación, el mundo que aparece para el espectador es un mundo-imagen, el cual no es el producto de una actividad personal del sujeto, sino más bien “el conjunto de representaciones o de imágenes existentes en una sociedad” (Anasuma, 1992, p. 48): el espectador es partícipe de ese mundo-imagen que lo refleja. Se termina por formar así un infinito espejismo, producto del remitente estructural de la imagen. Pero, en última instancia, el mundo-imagen no remite a nada, porque no es la imagen del mundo, sino “el mundo mismo para quienes viven en ese mundo” (Anasuma, 1992, p. 50). Es decir, ¿a quién remite la fotografía? Nada más y nada menos que a la estructura de la cual surge como enunciación, la fotografía política esboza la narración que la fundamenta. Haciendo esto, ella se muestra como un dispositivo, como un agenciamiento que

desarticula las estructuras sociales que albergaron el acontecimiento del cual nace.

¿Qué evoca el sordo grito de Alfonsín? Aquella estructuración social que entregaba en su voz todo el poder y deseo de retornar a la independencia democrática, ¿cómo es posible observar allí esto hoy, cursando el cuadragésimo año? Porque el mundo enunciado va más allá del instante impreso en la fotografía, ella cuenta de una temporalidad más profunda, donde pasado y presente entran en contacto y se confunden. Esto se debe a que la imagen política no está solamente anclada en la estructura de la cual nace, sino que la deforma para que prevalezca la polivocidad de su enunciación. Totalmente abierta, la imagen sobrevuela todos los tiempos y se instala en un tiempo único y rectilíneo que comprende todas las sucesiones temporales posibles, amén de ello su polisemia y mundo abierto. Este tipo de imagen otorga una información precisa sobre el tiempo del suceso o la situación representada, y para que esta función sea posible fue necesario que ella se presentase de manera enteramente convencional y codificada. Sin embargo, rara vez una fotografía política cuenta con un solo hilo narrativo del cual se nutre, más bien capas se le suman o sustraen para formar una formación discursiva que simultáneamente esconde todas las demás formaciones posibles; esto es resultado de la polisemia del gesto visual. Este horror, por lo equívoco, no es solamente fruto de la constitución abierta de la imagen, sino también de la completitud que le da el espectador, también estratificado y también agenciamiento que colapsa toda estratificación de la que es parte: “Una presencia activa, múltiple, móvil, virtual, infinita: siempre hay

ya *algo* de imagen, *algunas* imágenes, *debajo* y *en* la imagen. Toda imagen es a la vez fondo y forma de otra, que nace de un fondo ilimitado de imágenes” (Bellour, 2009, p. 251).

En síntesis, la representación del espacio y del tiempo en la imagen es una operación determinada por la intención global de narrar el acontecimiento: “Lo que se trata de representar es un espacio y un tiempo *diegéticos* y el trabajo mismo de la representación está en la transformación de una diégesis, o de un fragmento de diégesis, en imagen” (Aumont, 1992, p. 262). Dicha diégesis es una construcción imaginaria, un mundo ficticio de leyes propias que se ha configurado a partir de lo que es socialmente demandado, “por convenciones y códigos, por los simbolismos en vigor de una sociedad” (Aumont, 1992, p. 262). Es por ello que, como contrapartida de un Alfonsín que tiene el clamor del pueblo bajo la virulencia de su mano huidiza, el paseo solitario con Menem en la Quinta de Olivos contiene una configuración diegética distinta: una y otra imagen son fruto de una misma estructuración social y política. Sin embargo, el espectador de una y otra difiere de tal modo que la formación discursiva será distinta, la estructuración política y social ha cambiado, y el sentido de la imagen se nutre de diferentes estratos. Es por ello que toda representación de esta índole es referida por su espectador a enunciados ideológicos, culturales, y hasta simbólicos, sin los cuales no tiene sentido.

Es entonces que, en rigor de verdad, el relato político de la fotografía no es otra cosa que una formación enunciativa. En lugar de una narración, la cual se

apega a la estructura de la cual nace, la fotografía es un enunciado, o más bien la manifestación de una formación enunciativa. Alterando de esta manera los términos, es entonces posible proponer la natural solidaridad que hay entre la imagen y su espectador, puesto que uno y otro terminan por acabar el enunciado de la estructuración determinada que los convoca. En simples términos, esta imagen es en sí misma polisémica, y su significación será determinada por el estrato del que nace y que la recibe como juez y crítico. ¿Cómo es esto posible? Ocurre que, como señala Barthes, la fotografía es el devenir de uno mismo como otro, “una disociación ingeniosa de la consciencia de identidad” (Barthes, 1980, p. 28). Todo lo fotografiado adquiere el privilegio de verse a sí mismo porque la fotografía “transforma el sujeto en objeto” (Barthes, 1980, p. 29), es más, dado que en la formación enunciativa no hay, a decir verdad, ni objeto ni sujeto sino un agenciamiento histórico determinado, la fotografía hace que la estructuración que “saca” la foto de un acontecimiento se convierta en lo enunciado. La imagen política es, al fin y al cabo, la conjugación de la imagen-visual (en este caso la foto) y la recepción de la estratificación que completa el enunciado primigenio.

¿En qué medida es la fotografía un agenciamiento? ¿Por qué es la imagen-visual un dispositivo? Porque emancipa al espectador, quien a partir de entonces puede acompañar la enunciación abierta de la foto, o mismo criticarla, y transformar el relato para apropiárselo. Como espectador, las fotos “vienen del mundo a mí, sin que yo lo demande” (Barthes, 1980, p. 33), no son más que imágenes que se presentan insólitamente y muestran aquel mundo dentro del

cual vivo. Emancipado, entonces, adquiero un punto de vista que habilita el juicio de la estructura en la cual, hasta ese momento, me veía involucrado.

4. ¿Qué tanto puede emanciparse el espectador de la coyuntura que lo amerita?



Esta pregunta cala hondo en el dominio que tiene la imagen sobre el espectador, el cual es, al mismo tiempo, una configuración pasiva/receptiva y activa; porque, si bien el interlocutor de la imagen yace inmóvil en un tiempo y espacio estructurados, el escrutinio solicitado por el enunciado inconcluso de la fotografía amerita el traspaso y superación de la estratificación. Es evidente que la fotografía, en cuanto tal, es más que la manifestación de un suceso estructurado, ella es la apertura total de la articulación discursiva dentro de la cual transcurre el evento: “Las fotos abren otro tiempo: un pasado del pasado. Un tiempo segundo y diferente” (Bellour, 2009, p. 78), o, complementando la declaración de Bellour, la posibilidad de una diferenciación en el corazón del tiempo estructurado.

Y he aquí que, además de verse el espectador sumergido en un tiempo donde capas de presente coalescen (siendo posible entonces para él vivenciar más de un tiempo a la vez), es protagonista de su propia paradoja, como señala Rancière (2021). Pues bien, claramente el filósofo francés desarrolla su tesis en torno al espectador del drama teatral, por lo que aquí se utilizará la noción de espectador de modo análogo, porque así como “no hay teatro sin espectador” (Rancière, 2021, p. 10), es evidente que tampoco hay imagen. Ciertamente, la diferencia estará en que nuestra lectura pretende desdibujar los límites que se trazan entre espectáculo y expectante, confundidos en las estructuras socio-políticas que les dan nacimiento. Al momento de ver la imagen, el espectador se sumerge en ella y forma parte de su mundo visual, tan solo después se retracta de este avance y emite un enunciado, ya sea reflejando, ya sea delimitando la formación enunciativa de la fotografía. ¿Por qué entonces aseverar que el espectador se emancipa? Puesto que, siendo la imagen un agenciamiento, ella no es otra cosa que una acción llevada adelante por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Los cuerpos instanciados en la fotografía, pertenecientes al acontecimiento, se mueven en cuanto un enunciado brota de sus gesticulaciones inacabadas, al mismo tiempo, el cuerpo social del espectador es llamado a moverse: se trata de una transferencia de poder, donde los cuerpos primeros contagian el agenciamiento y formación de enunciados a los segundos. Es así que el espectador es sustraído de la posición del observador “que examina con toda calma el espectáculo que se le propone” (Rancière,

2021, p. 12), y arrastrado al punto que no tiene más opción que actuar frente a la imagen, completarla con una nueva enunciación. De este modo, al igual que el teatro, la imagen que se instala como enunciado político es una formación que conlleva la idea de comunidad como presencia en sí, es decir, una manera de ocupar un lugar y un tiempo como un cuerpo actuante: “Un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas” (Rancière, 2021, p. 13). La emancipación del espectador comienza donde termina el gesto de la imagen, cuando la oposición entre mirar y actuar es cuestionada de manera intrínseca por la fotografía que le ha presentado a la estratificación social y política su propia imagen como objeto; se comprende así que “las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción” (Rancière, 2021, p. 19).

En suma, ver la imagen es propiamente una acción que confirma o transforma la disposición de los cuerpos y los objetos, porque emite un enunciado en cuyo seno se encuentra una estratificación social determinada. De allí que el espectador reconfigura la imagen al asociarla con una historia que le pertenece: que ve, siente y comprende en la medida que compone “su propio poema” (Rancière, 2021, p. 20). Ahora bien, para Rancière esto representa una distancia indisoluble, porque entre el maestro y su ignorante llamado a la acción hay una brecha que restringe todo lo que no sea aquella tercera cosa de la que ninguno es propietario, ni posee el sentido, y que se erige entre ambos “descartando toda transmisión

de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Rancière, 2021, p. 21). Y, sin embargo, la emancipación del espectador es el brinco por sobre este clivaje, ya que su agenciamiento es la reapropiación de una relación consigo mismo, perdida en el proceso de separación. Es decir, el espectador cae en la cuenta de la estratificación que le involucra, del enunciado que lo toma a él por objeto, del que solo queda una imagen, un relato o formación discursiva totalmente abierto; es así que el espectador cierra esta brecha asumiendo la tarea de estratificar la imagen, tras leer en ella el gesto visual que lo involucra e interpela como miembro del cuerpo social apelado:

Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre territorios. (Rancière, 2021, p. 23)

Todo espectador deviene un agente de su formación discursiva, y toda formación discursiva crece en el seno de una nueva formación enunciativa que la comprende y fundamenta: todos devienen espectadores de la misma historia, aún cuando individualmente sus configuraciones narrativas difieran radicalmente. En síntesis, la emancipación

del espectador es el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre los agentes colectivos de la única historia estratificada y los individuos del cuerpo colectivo paciente. Tras esta ruptura, adviene el reconocimiento de que uno es un cuerpo sitiado y estructurado por una formación enunciativa dada, y que es incitado a revisar esta articulación, a colegir la propia estratificación.

5. Conclusión

Acompaña a esta última imagen la pregunta de cómo, entonces, opera la fotografía un agenciamiento político en los cuerpos estratificados. Se ve aquí el modo en que el simple contraste entre la primera y última imagen evoca el surgimiento de una nueva enunciación. En lugar de una totalidad esperanzada que apoya a quien será símbolo del retorno a la democracia, se observa la soledad absoluta de un gobierno saliente. ¿Qué vemos nosotros, espectadores vivientes, en los que 40 años de este proceso han sido llevados a cabo? ¿Qué veo yo, lector estratificado totalmente ajeno a aquellos tiempos, dado que aún no había nacido? Entre-imágenes, acontece una transferencia de poder que, tras el abandono del pueblo desilusionado, se deposita tácitamente en la figura del presidente por venir. He aquí que dentro de un enunciado dos discursos emergen como contrarios, anunciando la brecha irresoluble que nosotros, espectadores, debemos subsanar.

En efecto, los procedimientos de la crítica social tienen como fin la “curación de los incapaces”. Estridentemente la imagen interpela a quienes aún no comprenden el sentido de lo que ven, quienes no

saben ordenarse bajo la nueva configuración de saber que reclama nuevos enunciados. Es menester registrar el discurso y provocar la acción en quienes aún permanecen ciegos a la novedad. El agenciamiento de la imagen-política, particularmente de la fotografía, es operar la reconfiguración de lo perceptible y pensable, de lo visible y decible; sencillamente, de lo enunciable. Asimismo, es también “modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades” (Rancière, 2021, p. 52). El disenso entre una foto y otra pone en relieve la evidencia de lo que es percibido y pensable, al mismo tiempo que la división entre “aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2021, p. 52) y los que no.

En conclusión, hay una pedagogía oculta de la imagen, porque ella moviliza la toma de consciencia y restructuración sociopolítica del espectador. La imagen es un dispositivo político que enseña el acontecimiento del que se ha formado parte. Asimismo, con la imagen se perpetúan las enunciaciones y estratificaciones, razón por la cual el arte es tan eficaz. La imagen es el dispositivo que define el modo en que los cuerpos, sus demarcaciones espaciales y hundimientos temporales, están “juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, 2021, p. 57). Un breve vacío se ubica entre el acontecimiento y el espectador, donde uno y otro entran en juego y se retroalimentan activamente, gestando una bella figura de diástole/sístole, uno llenando al otro, uno vaciando al otro: entre ambos, la polisemia de la imagen, la pura virtualidad temporal que se actualiza ora en una u otra estratificación que ha optado por hacerla suya o

rechazarla. Acaezca una u otra alternativa, la imagen seguirá por siempre abierta.

Referencias bibliográficas

Anasuma, K. (1992). La cualidad estética del texto cinematográfico. En *Christian Metz y la teoría del cine* (págs. 47-57). Catálogos Versión.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Éditions de l'Etoile.

Bellour, R. (2009). *Entre-Imágenes: Foto, Cine, Video*. Colihue.

Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Paidós.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas*. Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de la imagen*. Adriana Hidalgo editora.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

Foucault, M. (2012). *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Eterna Cadencia.

Manguel, A. (2002). *Leyendo imágenes*. Editorial Norma.

Morawski, S. (1977). *Fundamentos de Estética*. Ediciones Península.

Ranciere, J. (2021). *El espectador emancipado*. Manantial.

Felipe Andrés Matti
Licenciado y Profesor de Filosofía (UCA)
Becario doctoral UCA-Conicet
Profesor Titular de Historia del Arte II
(Escuela Nacional de Museología, Buenos Aires).
mattifelipeandres@uca.edu.ar

Últimos días del victimario: el fin de la censura cinematográfica en Argentina y su aporte a la transición democrática

Last Days of the Victimizer: The End of Film Censorship in Argentina and its Contribution to the Transition to Democracy

Por Fernando Ramírez Llorens

Resumen

Entre 1963 y 1983, Argentina vivió un estricto régimen de censura cinematográfica que atravesó sin dificultades dictaduras, regímenes de excepción y períodos de plena vigencia del Estado de derecho. Desde esta perspectiva, las razones de la abolición de la censura a la salida de la última dictadura no pueden comprenderse como una simple consecuencia lógica del inicio de un nuevo período constitucional.

En el presente trabajo, desarrollo cuatro dimensiones que permiten comprender la transformación producida, en los últimos años, de la dictadura respecto a la censura en el cine. Estas son: la división del catolicismo en múltiples posiciones respecto a la tarea de vigilancia moral; las influencias internacionales de los procesos de sexualización de la cultura; la crisis económica que atravesaba el negocio del cine y la activación social en contra del entramado represivo en el que estaba imbricada la censura cinematográfica durante el último período dictatorial.

El trabajo ha sido realizado sobre la base de datos cuantitativos procesados a partir de la

construcción de una base de datos de estrenos de largometrajes en la ciudad de Buenos Aires en el período, del relevamiento cualitativo de diversas publicaciones políticas impresas, de interés general y específicamente cinematográficas, así como de entrevistas a informantes clave.

Palabras clave: cine, dictadura, católicos, empresarios cinematográficos, listas negras

Abstract

From 1963 to 1983, a strict film censorship regime was established in Argentina. It survived dictatorships, democratic governments, and constitutional regimes with suspension of civil guarantees. From this point of view, the immediate abolition of censorship at the end of the last Argentinian dictatorship cannot be understood as a logical consequence of the new constitutional period.

In this paper, I propose four dimensions to understand the changes experienced in the last years of dictatorship regarding film censorship. These are: the division of the opinions in Catholicism on moral authority; the international influences of the process of sexualization of culture; the economic crisis of the film business, and the social protest against the repressive regime in which censorship was involved.

This paper is based on quantitative data of feature length releases in Buenos Aires, as well as qualitative research of newspapers and magazines, and interviews with key informants.

Keywords: cinema, dictatorship, Catholics, film entrepreneurs, blacklists

Fecha de recepción: 05-05-2023

Fecha de aceptación: 07-06-2023

Entre 1963 y 1983, Argentina vivió un estricto régimen de censura cinematográfica que atravesó, con muy pocas dificultades, dictaduras, gobiernos electos que establecieron regímenes de excepción de los derechos constitucionales, así como presidencias que respetaron la vigencia del Estado de derecho. Visto desde esta perspectiva, no resulta en absoluto autoevidente que el derrumbe de la última dictadura fuera a dar paso a un período de plena vigencia de la libertad de expresión en la cultura, sobre todo teniendo en cuenta que los primeros años de la posdictadura fue un momento de grandes incertidumbres con respecto a las características que asumiría el nuevo tiempo que se abría (Feld y Franco, 2015)¹.

Sin embargo, una vez asumido el gobierno constitucional en 1983, el trámite parlamentario para la abolición de la censura fue completado en 74 breves

¹ Basta observar el gabinete de ministros del primer Presidente del actual período democrático, Raúl Alfonsín, para comprender cabalmente la dimensión de esta afirmación. Alfonsín designó como Ministro de Educación a Carlos Alconada Aramburú, quien ya había ocupado ese mismo cargo 20 años antes, durante la presidencia de Arturo Illia (1963-1966). En los sesenta, la censura cinematográfica dependía de Educación, por lo que el ministro era su máximo jefe político. En esos años, Alconada Aramburú nunca se expresó en contra de la censura y en definitiva facilitó, por omisión, su funcionamiento. Por su parte, el Ministro del Interior de Alfonsín, Antonio Tróccoli, se expresó públicamente en contra de la eliminación de la censura días antes de asumir su puesto, en un intento de disciplinamiento del entonces designado Secretario de Cultura, Carlos Gorostiza, quien había afirmado lo contrario (Ramírez Llorens, 2024).

días. En su lugar, se estableció un nuevo mecanismo legal enfocado estrictamente en la protección de los menores de edad, pero de completa libertad en lo que refería al público adulto¹. Si bien existieron importantes resistencias posteriores de pequeños grupos que reclamaban el restablecimiento de algún tipo de control moral cinematográfico (Félix-Didier y Peña, 1994; Peña, 1998), lo cierto es que el nuevo sistema de calificación sin censura resultó a tal punto exitoso que pudo superponerse a todas las resistencias. De hecho, rigió sin modificaciones de importancia durante estos primeros 40 años de democracia y continúa en vigencia hasta el día de hoy. ¿Cómo pudo producirse un cambio tan radical en un momento de tanta incertidumbre? Sólo cabe hipotetizar que el proceso que llevó a persuadir a amplios grupos políticos, culturales y religiosos sobre la importancia de acabar definitivamente con la censura cinematográfica tuvo que completarse mayormente durante la propia dictadura.

Una dificultad epistemológica para buscar respuestas a esta pregunta, en los trabajos disponibles, reside en que la censura cinematográfica de la última dictadura se ha analizado como una experiencia mayormente monolítica, que abarcó sin grandes variaciones los siete años del régimen (1976-1983) (D'Antonio, 2015; Gociol y Invernizzi, 2006; Maranghello, 2005;

¹ Como desarrolla Ekerman (2022a), el periplo seguido por el cine denominado condicionado, que fue autorizado por primera vez por la legislación de 1984, y cuya exhibición se delegó al control de las municipalidades, resultó mucho más complejo y conflictivo en algunas ciudades, entre ellas Buenos Aires.

Varea, 2008)¹. La ya referida persistencia de la censura, que logró reponerse a importantes embates, tales como el intento de derogación parlamentaria de 1964 (Ramírez Llorens, 2016) o el ensayo de apertura de 1973 (Invernizzi, 2014), probablemente haya colaborado para consolidar una imagen de infalibilidad e inmutabilidad a los cambios en la sociedad y el Estado. Luego de cada ofensiva, la censura volvió a levantarse, aún más fortalecida que antes. ¿Qué sucedió en la última dictadura para que la crisis de la censura deviniese terminal? Comprender ese proceso es el objetivo de este trabajo.

Para realizar este análisis, es preciso apartar el foco del contenido de las películas, abandonar la pregunta sobre qué era lo que se prohibía. En el contenido censurado es donde aparecen menos matices, porque los criterios oficiales de lo que resultaba socialmente inmoral o políticamente disruptivo no fueron puestos mayormente en debate en el período y porque, respecto a la cuestión del erotismo, podían existir incluso puntos de contacto entre quienes estaban a favor y en contra de la censura, como veremos. En cambio, propongo apuntar a las transformaciones que se produjeron dentro de los grupos que en el período 1963-1983 habían sostenido y conducido la

¹ Desde ya, existen matices. En el fundamental trabajo de Avelaneda (1986), se propone una larga periodización (1960-1983) que aporta una perspectiva de mediano plazo. Sin embargo, al momento de identificar subperíodos, propone 1976-1983 como un bloque. Un trabajo reciente de Ekerman (2022b) encuentra importantes diferencias entre la gestión de los dos directores del Ente de Calificación Cinematográfica que tuvo la dictadura.

censura cinematográfica (grupos católicos de defensa de la moralidad) y de quienes habían lidiado con ella, a veces como opositores, a veces como meros negociadores o hasta colaboradores: el campo de la producción local (actores, directores, guionistas, los cronistas cinematográficos y los empresarios de la distribución y la exhibición). El trabajo apunta a comprender el impacto de procesos políticos, sociales, culturales y económicos más amplios en la reelaboración de distintas posiciones al interior de estos sectores, que terminaron confluyendo en una concepción dominante sobre la necesidad estratégica de abolir la censura.

En concreto, en el presente artículo desarrollo cuatro dimensiones que permiten comprender la abrupta transformación producida en la Argentina de los primeros años de la década de 1980 respecto a la censura en el cine. Estas son: la división del mundo católico en tres grandes posiciones respecto a la tarea de vigilancia moral y su impacto en el debate respecto a cómo debía conducirse el organismo estatal de censura, que se expresó públicamente a partir de 1978 y se incrementó desde 1981; la adaptación local de los procesos de sexualización de la cultura internacionales, que comenzaron a vivenciarse a partir de las transformaciones en los modos de administrar la censura oficial; la crisis económica que experimentó el negocio del cine a partir de las devaluaciones de la moneda de 1981 y la consecuente necesidad de adaptación. Por último, el factor más determinante, que aglutinó a los anteriores, fue la activación política en contra, no de la censura cinematográfica en sentido estricto, sino del entramado represivo mayor en el que esta estaba

imbricada, a partir de 1979-1980. La confluencia de estos distintos elementos terminó articulando una oposición contra la censura de todos los sectores de la cinematografía y un sector de católicos, y la reivindicación de un programa de reemplazo basado en la abolición total de la censura.

Un insumo básico para la realización del trabajo fue la elaboración de la base de datos de estrenos de largometrajes en Argentina (BD-ELA). Se trata de un relevamiento de 20 datos relativos al estreno de cada uno de los largometrajes exhibidos y prohibidos en Argentina entre los años 1945 a 1989¹. La base de datos permite procesar información cuantitativa sobre prohibición y calificación, actividad de distribuidoras, volúmenes de películas exhibidas, modificaciones y dispersión de precios de entradas, análisis de títulos, etc. También permite una fácil agrupación (por año, por director, por distribuidora, por sala de estreno, por calificación) que permite un más sencillo análisis cualitativo posterior. De esta manera, se identificaron tendencias de volúmenes de estreno y calificación y prohibición de filmes, también se analizaron comportamientos de distribuidoras para el apartado sobre la reelaboración local del

¹ El período correspondiente a la última dictadura militar fue procesado por Alejandra Bagnulo, Azul Vitagliano, Candela Estabillo, Dafne Becker, Delfina Gianibelli, Juan Chiarella, María Eugenia Buceta, María Zo, Martina Kaniuka, Paola Benas-sai, Radha Carrizo, Yazmín Gallardo y el autor, en el marco del proyecto UBACyT "Las 'aperturas' de los 80 en los medios de comunicación y la construcción de un nuevo orden político en Argentina".

“destape”. El relevamiento fue complementado con la consulta de las revistas *Heraldo del Cine*, *Humor*, *Medios & Comunicación*, *Esquiú* y *Criterio* entre otras, los diarios *La Nación* y *Clarín*, y entrevistas a informantes clave.

El cambio social: la división del mundo católico y su impacto en la censura estatal

La Iglesia católica tuvo una importante influencia desde la creación de los primeros organismos municipales especializados en censura cinematográfica creados en la década de 1930. Salvo por excepciones, el clero se abstendría de participar; y sería el laicado católico el encargado de la tarea. Los grandes hitos de la estructura de censura que heredó la última dictadura militar fueron plantados en 1963 y en 1969. En la primera de las fechas, se creó el Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC), primer organismo estatal que tenía potestad para exigir el corte de películas. Hacia finales de la década este organismo fue reemplazado por el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), con potestad para prohibir por completo la exhibición de las películas y censurar guiones de producciones nacionales.

Entre 1961 y 1973, el principal referente de la censura católica fue Ramiro De Lafuente, un abogado que dirigió durante varios años, al mismo tiempo, la oficina de censura cinematográfica y teatral de la Acción Católica Argentina y el CHCC estatal (Ramírez Llorens, 2016). Si bien existieron grandes resistencias y algunas fuertes polémicas públicas en sus años al frente de la censura, lo cierto es que

el grupo de Lafuente fue mayormente capaz de mantener el equilibrio tanto fuera como dentro del mundo católico.

De Lafuente fue removido de su cargo al finalizar la dictadura de 1966-1973. Luego de un período de inestabilidad —que incluyó el trimestre en que el director cinematográfico Octavio Getino impulsó una experiencia de apertura basada en una calificación cinematográfica plural, profesionalizada y sin prohibiciones— en septiembre de 1974 fue nombrado al frente del ECC el crítico cinematográfico Miguel Paulino Tato. Todo indica que su designación se realizó a instancias de la Conferencia Episcopal Argentina¹. En cualquier caso, implicó un quiebre en el equilibrio que había sabido administrar De Lafuente. En sus primeros meses, Tato se dedicó a prohibir numerosas películas ya autorizadas por el propio ECC, un importante gesto de refundación institucional. Los años de Tato al frente de la censura coinciden perfectamente, por mucho, con los de mayor rigurosidad censora.

Es claro que el reemplazo de Tato por Alberto León al frente del ECC en 1978 implicó la intención de retornar a una experiencia más cercana a la de Lafuente y la Acción Católica. No sólo porque León había participado como calificador en aquellos años, y porque al igual que aquel provenía de grupos

¹ Este dato es tomado de relatos memorísticos de protagonistas de época. En cualquier caso, como plantea Ekerman (2014), el propio Tato se jactaba de contar con el apoyo del Ejército y la jerarquía eclesiástica.

católicos de militancia moral, sino porque desde el inicio pretendió manejarse como un negociador. Como demuestra Gianibelli (S.f.), en los años siguientes descendería paulatinamente el porcentaje de películas prohibidas, al mismo tiempo que crecería la cantidad de películas calificadas como “Prohibido para menores de 18 años” (muchas veces con cortes), lo que no indicaba tanto un cambio de criterios como del modo de administrar las prohibiciones y de relacionarse con el empresariado de la producción y la distribución.

Sin embargo, el grupo de León —que sin ser tan reaccionario como los sectores a los que expresaba Tato, de todos modos, distaba mucho de ser liberal— no agotaba las opciones de apertura dentro del mundo católico. Existía un grupo de cinéfilos católicos, entre quienes había sacerdotes, monjas y laicos, que desde la década de 1960 abogaban por una participación más activa de la religión en actividades de promoción cinematográfica antes que de control y que habían sido influyentes durante la gestión de Getino en el ECC. Participaban u organizaban cineclubes, ejercían la crítica cinematográfica y dictaban cursos. Entre ellos destacaba, por su alto perfil, trayectoria e influencia, Jaime Potenze, un crítico cinematográfico que escribía en la revista intelectual católica *Criterio* desde hacía cuatro décadas. La relación de Potenze con la censura había resultado históricamente tensa: abogado de profesión, había patrocinado un pleito judicial contra el ECC de Lafuente en 1970 con motivo de la censura al Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (un evento organizado por la Universidad Católica de Córdoba), y había expresado su simpatía con la gestión de Getino. Sin embargo, en esta etapa

pasó de la crítica de las personas y organismos a la de las ideas en las que se sostenían.

En 1981, Potenze publicó un extenso y demoledor artículo en el diario *La Nación*, en el que reivindicaba la necesidad de algún tipo de control cinematográfico y llamaba a los católicos a ejercer “la máxima defensa de los valores tradicionales”¹. No obstante, al mismo tiempo, repudiaba la participación católica en los aparatos estatales de censura. Aún más, rechazaba explícitamente que los valores católicos pudieran reivindicarse como universales, lo que implicaba dar un mazazo sobre el cimiento que había sostenido la mutua legitimación entre Estado e Iglesia, entre derecho administrativo y principios religiosos, sobre la que se había sostenido la censura estatal en los cincuenta años previos. Si los católicos eran apenas un grupo particular más —y en estos términos lo planteaba Potenze—, no tenían derecho a imponer sus valores a otros grupos, y mucho menos a través del Estado. Era un llamado al mundo católico a renunciar a cualquier pretensión integrista y a abandonar los organismos de censura.

En términos de impacto, el mayor golpe de efecto que logró Potenze en la época probablemente haya estado vinculado a su participación como abogado de la distribuidora Artkino en el juicio por la prohibición de *Solos en la madrugada* (Garcí, 1982 [1978]). Potenze hizo campaña pública a favor de la película desde las páginas de *Criterio* y *La Nación* y logró una decisión judicial que revocó la prohibición del ECC y habilitó su

¹ Potenze, Jaime (1981). “Un saludable disgusto por la censura”, *La Nación*, 8-11-81.

estreno. El golpe que se propinaba a la censura gracias a la intervención de un renombrado crítico católico se aprecia en toda su dimensión en la publicidad gráfica de la película, donde la derrota del ECC es justamente lo que se pone de relieve (imagen 1). Dentro del campo religioso, difícilmente escapase a alguien esta disputa entre católicos respecto a la censura y la apertura que implicaba un desafío para los miembros del ECC.



Imagen 1. Heraldo del cine, año 1983, p. 38

El cambio político: el movimiento abolicionista

Desde que en 1964 comenzaron a sentirse los efectos de la legislación que autorizaba cortes en los filmes, el campo de la cultura desplegó recurrentes manifestaciones individuales y colectivas abiertamente críticas de la censura cinematográfica. Sin embargo, este rechazo coexistía con un consenso notablemente alto alrededor de la idea de que algún tipo de control moral era necesario para impedir el avance de la “pornografía”¹. Así, se terminaba

¹ Por mencionar un sólo ejemplo, ver el debate de 1969 entre el escritor Ernesto Sábato y el entonces ministro del interior Guillermo Borda. “Censuremos la censura”, *Extra*, 2-69, pp. 11-15.

debatiendo la idoneidad de los censores, pero se dejaba a salvo de impugnaciones la censura como institución (Ramírez Llorens, 2016).

En cambio, desde fines de los setenta comenzaron a hacerse escuchar las voces de un grupo compuesto principalmente por directores, actores, guionistas y críticos cinematográficos, que junto con intelectuales, escritores, músicos y otras personas del campo cultural proponían la abolición incondicional de toda forma de censura. El desplazamiento puede entenderse, en parte, como un clima de época. Pero, de manera mucho más precisa, se explica por el reposicionamiento del campo de la realización y la crítica cinematográfica con motivo de la implementación y crecimiento de “listas negras” que prohibían trabajar en medios de comunicación, incluyendo por supuesto al cine.

Gracias a la apertura de los “archivos de la represión” (Balé, 2018; Nazar, 2018) y puntualmente al hallazgo en 2013 de un legajo con documentación sobre el tema (García, 2021), hoy sabemos que en 1963 se estableció un mecanismo de calificación ideológica por el cual los organismos de inteligencia evaluaban antecedentes personales a partir de los que elaboraban listados de personas identificadas como comunistas. A los así calificados les quedaba prohibido, entre otras cosas, desempeñarse laboralmente en determinados ámbitos (Ramírez Llorens, s. f.). Sin embargo, en los primeros años los medios de comunicación no fueron un objetivo específico de esta política —no se había hecho foco en quienes trabajaban en ellos, tampoco la prohibición de trabajo alcanzaba al desempeño en medios—. Esto comenzó a cambiar

hacia 1974, durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón (Barulich, 1983). Sin embargo, no existió un listado sistematizado y una orden estricta de respetar las prohibiciones en todos los medios hasta mediados de 1977, más de un año después de producido el golpe de Estado. Y aun en ese momento, la lista negra de interdictos para actuar en medios de comunicación contenía mayormente nombres de actores y actrices de cine, teatro y televisión. Fue entre mediados de 1977 y principios de 1980 cuando la dictadura puso el mayor esfuerzo para identificar a periodistas, directores de cine y teatro, guionistas y dramaturgos, músicos, entre otros. Como resultado, en 1980, el listado de medios alcanzaba a 725 personas con calificación de antecedentes, de las cuales 331 estaban prohibidas. Durante la dictadura, las listas negras se manejaron de manera clandestina y sin ningún fundamento legal, y fueron sistemáticamente negadas por los funcionarios de la dictadura, lo que dificultaba en la época apreciar sus alcances y lógicas.

En términos represivos, las listas negras implicaban censura —una restricción en las posibilidades de expresión—, pero eran muchísimo más que eso: la prohibición de trabajar representaba una cancelación total de la vida pública de la persona proscripta, que a su vez generaba severas consecuencias en su vida privada. Sin embargo, las primeras denuncias públicas privilegiaron este vínculo de las listas negras con la censura. Un reclamo inaugural y fundante, que tuvo un muy fuerte impacto social en un momento en que la lista de proscriptos en medios todavía estaba incrementándose, fue la publicación en el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* del artículo *Desventuras en el país jardín de infantes*, de la

compositora, cantante y escritora María Elena Walsh¹. Allí, la autora enumeraba los cortes en las películas, el secuestro de publicaciones enviadas por correo, la prohibición de libros infantiles, la censura de canciones y la prohibición de trabajo provocada por las listas negras como un muestrario de las diferentes formas que asumía la represión cultural. En este sentido, la concepción de censura se resignificaba de modo dramático respecto a lo que había sido la experiencia con los cortes y prohibiciones de obras hasta 1976². También exigía una reconfiguración de la lucha, dado que el responsable de administrar la lista negra de interdictos en los medios respecto al cine no era el ECC, sino el Instituto Nacional de Cinematografía (INC).

Esto provocó al menos dos consecuencias. En primer lugar, ya no se trataba de la disputa de cada productor cultural con su oficina de control específica

¹ Walsh, María Elena, "Desventuras en el país jardín de infantes", Clarín (suplemento "Cultura y Nación"), 16-8-1979. Walsh fue ingresada en la lista negra como "Fórmula 4" (prohibida) en julio de 1979 (ver el listado de fecha 31-1-1980 en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>, última consulta 29-11-2023). El artículo de Clarín se publicó al mes siguiente, y de su lectura se desprende que Walsh estaba enterada de su interdicción, como lo confirmó de manera explícita más tarde ese año, cuando fue entrevistada por la revista *Humor*. Moncalvillo, Mona, "Reportaje: María Elena Walsh", *Humor*, 24, 12-1979, pp. 44-48.

² La mayor expresión de esto es probablemente el libro canónico de Avellaneda (1986), donde las prohibiciones de trabajar en el ámbito de la comunicación y la cultura se enumeran sin distinción entre otros hechos de censura.

(el cine contra el ECC, la televisión y la radio contra el COMFER, la literatura contra la Comisión Asesora de Antecedentes, etc.). La pelea contra la lista negra de medios aglutinaba a referentes y asociaciones profesionales que atravesaban todo el espectro del campo cultural, definiendo a la dictadura en su conjunto como enemigo. La segunda consecuencia, derivada de la anterior, fue que se terminó de modelar la oposición entre dos binomios que, aunque parezca contraintuitivo, no se habían formulado con claridad hasta entonces: la asociación de libertad con democracia, y de censura con dictadura. En este sentido, en el año 1980, la presentación pública de un incipiente Movimiento Argentino por un Cine Independiente fue el marco para que la guionista y escritora Aída Bortnik expresara: "Me gustaría que reflexionáramos conjuntamente sobre la ingenuidad (...) que significa pedir, desear, intentar luchar por un cine libre en un país que no lo es"¹. Luchar contra la censura requería pelear por la democracia.

Los abolicionistas no eran necesariamente numerosos. En cambio, contaban con una importante capacidad de presencia en el debate público, dado que entre ellos había, por caso, actores muy populares y periodistas de los principales medios escritos, que facilitaban darle visibilidad al tema. Por caso, *Humor* publicó un reportaje a Walsh pocos meses después del artículo de *Clarín*, en el que continuó promoviendo la denuncia contra las listas negras. A partir de entonces, la revista daría un importante espacio en sus entrevistas a personalidades de la cultura prohibidas, quienes

¹ Para no ser socios del silencio", *Montajes*, 1, 4-10, 12-1980.

denunciaban su situación. Por su parte, el escritor Luis Gregorich, director del suplemento “Cultura” de *Clarín* al momento de la publicación del artículo de Walsh, escribió sendos artículos de denuncia en la revista local *Medios & Comunicación*, y en la mexicana *Controversia*¹. En varios otros casos, el modo de resistir las listas fue darle visibilidad a los prohibidos, para que no perdieran vigencia, aunque sin mencionar su situación².

Por otra parte, respecto a la cinematografía en concreto, la asociación entre libertad y democracia habilitó el diseño de lo que podríamos denominar un programa político mínimo, sencillo y breve, pero a la vez sólido. Este podía resumirse en tres puntos. El primero era reclamar la vigencia plena de la Constitución, lo que conllevaba de suyo la eliminación de toda forma de proscripción laboral. El segundo era exigir la exclusiva incumbencia del Poder Judicial (y no de organismos administrativos como el ECC) ante posibles infracciones al Código Penal en la exhibición de filmes. El tercer punto del programa abolicionista tenía relación con el “destape” que se

¹ La revista *Controversia* era publicada por argentinos en el exilio. Ver Gregorich, Luis, “Las listas negras: una herencia del macartismo”, *Medios & Comunicación*, 11, pp. 14-15, 7-80 y Gregorich, Luis, “Las listas negras”, *Controversia*, 8, p. 29, 9-1980.

² Sin pretensión de exhaustividad, he encontrado esta estrategia en los suplementos “Espectáculos” y “Cultura” de *Clarín*. Según el testimonio de un gerente de la época de la editorial Abril, *Radiolandia 2000* también se involucró en esta estrategia, lo que es coincidente con el testimonio de época del dramaturgo Osvaldo Dragún (Barulich, 1983), que también menciona el compromiso de algunas radios privadas.

estaba experimentando a partir del relajamiento del ECC. Lo veremos en el próximo apartado.

El cambio cultural: la reelaboración del “destape” y la disolución de la amenaza de la “pornografía”

Un artículo periodístico publicado en la revista *Medios & Comunicación* en 1979 nos ofrece un testimonio de la oferta de contenido sexual en el cine en la época. Las cinco salas existentes en Buenos Aires de “cines porno” (el término nativo que utilizaba la nota) eran, en palabras del cronista, “una de las mayores y mejor logradas estafas de guante blanco que se realizan en el país”¹. Era un modo de sintetizar que estas salas proyectaban películas ya estrenadas en el circuito comercial hacía varios años, en copias gastadas y respetando los cortes ordenados por la censura en su momento. Desde ya, no resultaban ninguna novedad y estaban completamente desconectadas de las tendencias del cine de sexo que se estaba produciendo en Europa y Estados Unidos en ese momento. En contraste, desde 1983 y asociado a la apertura del ciclo democrático, se produjo un verdadero auge del “destape”, un término tomado de la experiencia de liberalización cultural española, y que se define como la sexualización de la cultura de masas (Milanesio, 2021). A partir de allí, la temática del sexo circuló abiertamente en los medios de comunicación, con múltiples y en muchos casos conflictivas modulaciones, que exceden los alcances de este artículo.

Aquí me interesa recortar exclusivamente sobre el cine y detenerme en el período que va desde el

¹ “Cine porno en Buenos Aires”, *Medios & Comunicación*, 3, 2-79, p. 13.

cambio de década de los setenta a los ochenta hasta el final de la dictadura, momento que Manzano (2020) identifica como la primera etapa del “destape” en Argentina. Por plantearlo en otros términos, se trata de comprender lo que el mundo del cine hizo con la tibia flexibilización de la censura que el Estado le ofreció durante la dictadura.

La posible liberalización del cine erótico se había puesto en discusión en Argentina incluso antes del inicio de la experiencia española. En 1974-75, Tato había bloqueado las pocas películas de sexo que habían logrado sacar provecho de la apertura de la censura en 1973, tales como *Las colegialas se confiesan* (*Schulmädchen-Report*, Hofbauer, 1974 [1970]), *Decamerón prohibidísimo* (*Decameron proibitissimo*, Girolami, 1973 [1972]) o *Compañeras de la noche en Dinamarca* (*Dagmars heta trosor*, Becker, [1971]), entre otras. Es lógico que la apertura promovida por el grupo de León, por más tibia que fuera, realimentara expectativas de liberalización. Y algunos distribuidores supieron trabajar hábilmente con ello.

Desde ya, las películas españolas habían tenido tradicionalmente un mercado importante en Argentina. La lógica indicaba que, si la producción española experimentaba una apertura, eso haría aún más presión sobre un mercado local que ya estaba influenciado por las transformaciones en otras cinematografías europeas que también tenían buena recepción local, como la italiana y la francesa. Por plantearlo de un modo más preciso: los procesos de mundialización de la cultura en general, y el marco específico del comercio cinematográfico con

el extranjero, hacían previsible que los empresarios locales intentaran introducir algunas de estas películas en cuanto vieran la oportunidad.

En este sentido, es interesante observar quiénes tenían en sus manos los vínculos más aceitados con el cine español. Las distribuidoras que habían explotado esta producción durante las décadas anteriores habían dejado de operar hacia mediados de 1970. Entre las que tomaron la posta se destacaban, por volumen comercializado, las empresas Nova y Orbe, ambas propiedad del distribuidor Néstor Gaffet. Entre ambas importaron el 27 % de todas las películas españolas estrenadas en Argentina entre 1976 y 1982¹. Gaffet era un experimentado distribuidor, especializado mayormente en cine europeo. Había sido responsable de introducir el cine sueco en Argentina en la década de 1950, considerado en su momento como sinónimo de erotismo (Ramírez Llorens, 2016). Era una persona particularmente audaz e ingeniosa, que había empleado la osadía para enfrentar a la censura, y la creatividad para generar escándalos públicos con esos choques, de los que sacaba provecho para promocionar sus películas. La segunda empresa en volumen en la importación de cine español en dictadura fue Artkino, propiedad de Isaac Argentino Vainikoff, un empresario que llevaba a principios de 1980 cuatro largas décadas de trayectoria. Vainikoff se había especializado tradicionalmente en cine soviético, y en la década del sesenta, se había ampliado a las nuevas cinematografías de Europa del Este, lo que también

¹ Omito considerar el año 1983 porque Gaffet falleció a fines de 1982.

le valió varios encontronazos con el organismo de censura cinematográfica por el modo desprejuiciado en que se abordaba la sexualidad en algunos de esos títulos. En conjunto, se trataba de dos de los más importantes y experimentados distribuidores “independientes”, entrenados y decididos para lidiar con la censura¹.

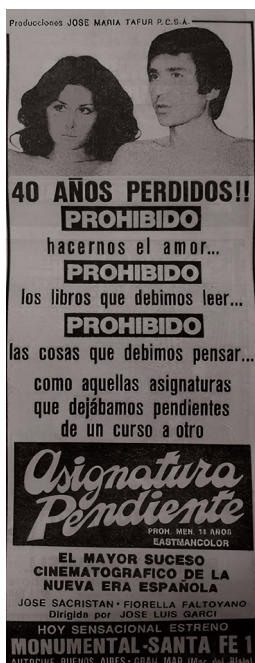


Imagen 2. *Clarín*
(suplemento
“Espectáculos”),
2 de agosto de 1979

Desde ya, esto no implicó que el arribo de películas de “destape” de España resultase sencillo. Por caso, ya hemos mencionado el periplo judicial que tuvo que recorrer *Solos en la madrugada*. Una rápida mirada a los estrenos del período 1976-1983 muestra que no se incrementó el promedio anual de filmes de origen español en relación con los años anteriores, como sería previsible si hubiera tenido lugar un auge. Por otra parte, varias películas icónicas del “destape” no se estrenaron nunca en Argentina o lo hicieron muchos años más tarde, ya en democracia e incluso en contextos donde la temática y estética que aportaban los filmes ya no resultaba novedosa.

¹ Este término nativo refiere a empresas de capital local, de un tamaño de operaciones notablemente menor al de las distribuidoras de capital extranjero

De todos modos, de a poco y con cortes, las películas fueron llegando. Los distribuidores las llevaron a las salas del centro de la ciudad y reclamaron toda la pompa para su recepción. La publicidad de *Asignatura pendiente* (Garcí, Artkino, 1979 [1977]) (imagen 2) es ilustrativa al respecto. En ocasión de su estreno, la pieza gráfica reiteraba tres veces la palabra prohibido. Esta referencia, junto al retrato de los protagonistas con los hombros desnudos, sugerían en conjunto que la película abordaba temas o mostraba imágenes reñidos con la censura local, o más en general con el autoritarismo político y el paternalismo religioso que se estaban viviendo en Argentina. Por su parte, la gráfica de *Zorrita Martínez* (Escrivá, 1979 [1975]) o *Marcada por los hombres* (Merino, Nova, 1980 [1977]) (imágenes 3 y 4) son ejemplos de una composición gráfica que se repitió varias veces, al menos en las publicidades de las empresas de Gaffet: un recuadro vertical, que ocupaba buena parte o todo el alto de la página del diario, con la imagen enhiesta de una mujer mayormente desnuda. No existía otra zona en la superficie de los diarios que mostrara tanto detalle de cuerpos femeninos.

A medida que las películas de destape español se iban abriendo paso, otros empresarios independientes se sumaron a importar cine de sexo de otras latitudes. Por caso, a partir de 1981 la distribuidora Italsur, recién creada y con un distribuidor debutante en el rubro —Pascual Condito— comenzó a especializarse en cine italiano. Un buen porcentaje del material que explotaba eran películas eróticas relativamente viejas. La peculiaridad de Condito era agregar una leyenda sensacionalista al aviso publicitario. Así, en *Las colegialas quieren aprender* (*Classe mista*, Laurenti, 1982 [1976]) el anuncio está encabezado por la leyenda “sexual,



Figura 3 y 4. *Clarín* (suplemento “Espectáculos”),
2-8-1979 y 2-1-1980

erótica, atrevida!”¹. *Intimidad ultrajada* (*La belva col mitra*, 1982 [1977]) era presentada como “la traición, el sexo, la venganza!”². *Juventud Ardiente* (*Liquirizia*, Samperi,

¹ *Clarín* (suplemento “Espectáculos”), 2-1-1982.

² *Clarín* (suplemento “Espectáculos”), 25-3-1982.

1982 [1979]) rezaba “sexo...!! música...!! política...!! rebeldía...!!”¹, etc.

Italsur también imprimía el estilo sensacionalista a la traducción de los títulos de películas, siempre con la intención de llamar la atención de los espectadores². *L'ultimo treno della notte* se transformaba de la mano de Condito en *Violación en el último tren de la noche* (Lado, 1982), *Blue jeans* se convertía en *Daniela, intimidad de una adolescente* (Imperoli, 1983) y *Quel particolare piacere* adoptaba el mucho más intrigante *Deseos prohibidos* (Camimeo, 1983), etc.

Muchas otras distribuidoras independientes incursionaron en la explotación de cine de sexo español, francés, italiano, alemán o brasilero. Cada empresario tenía su estilo de promoción, pero ninguno se privaba de sacar provecho de los trucos del oficio de distribuidor: afiches callejeros, decoración de la marquesina del cine, publicidades en diarios, traducción de títulos de películas, manipulación o invención de críticas cinematográficas, todo era puesto al servicio de robar la atención del público con la promesa de un espectáculo excitante.

¹ *Clarín* (suplemento “Espectáculos”), 5-6-1982.

² Como se puede apreciar a continuación en los ejemplos, los títulos locales no guardan equivalencia con los originales, por lo que hablar de traducción podría sonar conflictivo. En rigor, estamos en presencia de pseudotraducciones (Toury, 2004) o traducciones creativas (Cao, 2019). Si bien no se trata en sentido estricto de traducciones, operan socialmente como tales.

En definitiva, y este es el punto al que quiero llegar, si nos guiamos por las críticas cinematográficas y testimonios de distribuidores de la época, todo indica que las novedades en materia de sexo que se exhibieron en pantalla en la época fueron extremadamente modestas, debido a las prohibiciones y cortes en rigor. Pero al contrastar la página de cine de los jueves (día de estreno) de cualquier diario porteño de 1978 con una de 1982, da la impresión de que una ola de lujuria y pornografía se había ido adueñado gradualmente de la ciudad.



Imagen 5. *Clarín*, 26 de abril de 1980. Publicidad censurada por el ECC

Con independencia de si los filmes resultaron decepcionantes o no para los espectadores que creyeron en las promesas de las publicidades, el punto es que el “destape” cinematográfico tuvo su mayor concreción en lo que prometió. Por decirlo de otra manera: existió una impactante liberalización en la Buenos Aires que describían las páginas de espectáculos de los periódicos, con independencia de cuál haya sido su correlato en las pantallas de cine de la ciudad geográfica.

¿Por qué el ECC, que también tenía incumbencia en la censura de los anuncios, permitió esta sobrecarga de erotismo en las publicidades? La pérdida de la mayor parte de la documentación del organismo y los relatos memorísticos que insisten en explicar todo por la torpeza de los censores —lo que habla de una imagen desprestigiada del ECC más que de la gestión concreta— nos impide abordar este punto con precisión. Un documento aislado, preservado en una colección particular, nos ofrece una pista. Varios días después del estreno de *Lo verde empieza en la frontera* (*Lo verde empieza en los Pirineos*, Escrivá, 1980 [1973]) (imagen 5) León firmó un apercibimiento para la distribuidora Arte e Industria del Cine Argentino (AICA, también vinculada a Gaffet), intimándola a cesar de inmediato su publicidad en diarios, bajo pena de aplicar la máxima multa establecida en la ley de censura. Las razones por las que el ECC tardó en reaccionar y apercibió en vez de multar directamente son desconocidas. Pero si esa era la práctica corriente con las publicidades consideradas inmorales, les otorgaba una ventaja enorme a los distribuidores¹.

¹ En este caso, la amonestación fue emitida el lunes siguiente

Si la publicidad podía engañar a los públicos ávidos de una actualización erótica, la jerarquía eclesiástica y los católicos más conservadores también tendrían razones para creer que efectivamente las dimensiones que había alcanzado el destape estaban absolutamente fuera de control. En este contexto, el propio excensor Tato se presentaría como el referente visible de un sector que reclamaría por retornar a la lógica de los años más duros de la censura, profundizando aún más las diferencias dentro del mundo católico. Tato en persona comenzó a utilizar las páginas de la revista católica *Esquiú* para disparar contra los críticos de la censura, bramar contra el ECC y advertir dramáticamente sobre el avance de la pornografía que desde el resto del mundo se abalanzaba sobre Argentina¹. Esto no era una cruzada individual de Tato. Un trabajo de Benassai (2021) sobre los lectores de *La Nación* muestra que hacia 1981 existía un ruidoso sector de desencantados con la dictadura, decepcionados no por lo que el régimen había hecho, sino por las promesas que había incumplido, entre las que se incluían de manera central haber abandonado la máxima rigurosidad censora. En la misma línea, alarmado por el destape, en 1981 el presidente de la

al jueves de estreno, lo que le permitió al distribuidor hacer publicidad a sus anchas todo el primer fin de semana de exhibición, que era el momento en el que se concentraban los mayores esfuerzos para promocionar los filmes.

¹ Por ejemplo: “A pocos años de mi ‘jubilación’, la tibia política de ‘apertura’ de la Censura ha logrado convertir al Ente en una entelequia”. Néstor (Tato, Miguel Paulino). “Una censura con tijeras, que no corta ni pincha”, *Esquiú*, 1-2-1981. Agradezco a Delfina Gianibelli por facilitarme este artículo.

Conferencia Episcopal Argentina (CEA) publicó una carta dirigida al presidente de la nación en que alertaba por el “permisivismo moral y pornografía” en los medios masivos —incluido el cine¹—. Dos elementos dan la pauta de que la jerarquía eclesiástica debía considerar que la situación estaba fuera de control. Por un lado, la carta rompía la extensa tradición de los obispos de no pronunciarse públicamente de manera institucional sobre la moralidad de los medios. En segundo lugar, la presencia católica era importante en televisión (donde cada canal estatal contaba con un sacerdote que oficiaba de asesor eclesiástico) y en cine, donde, como vimos, los laicos católicos seguían controlando la censura. El pedido de auxilio al presidente implicaba asumir la profundidad de la desorientación católica respecto a la moralidad o, alternatively, la pérdida de influencia de los sacerdotes y militantes en sus ámbitos de desempeño. En 1982, la Comisión Episcopal para los medios de comunicación insistiría con un nuevo comunicado sobre el tema².

Del otro lado, los abolicionistas aportaron nuevas ideas que permitieron superar el ya mencionado

¹ Primatesta, Raúl (1981). Carta de la comisión permanente de la Conferencia Episcopal al señor Presidente de la nación, sobre el problema del permisivismo moral. Disponible en https://episcopado.org/assetsweb/documentos/1980-1999/1981-Moral_47.htm (última consulta: 29-11-2023).

² Romero, Héctor; Zazpe, Vicente y Villena, Oscar (1982). Moralidad y medios de comunicación. Disponible en: https://episcopado.org/assetsweb/documentos/1980-1999/1982-15Moralidad_66.htm (última consulta: 29-11-2023).

consenso sobre la importancia de frenar el avance de la pornografía que, durante muchos años, había operado legitimando la censura incluso entre sus detractores. La principal fortaleza residía en que los argumentos lograban repudiar la “pornografía” y la censura al mismo tiempo, lo que quitaba un pretexto a los que argumentaban que los ataques a la censura eran un modo de defender los intereses de empresarios interesados en enriquecerse con el comercio de sexo. En línea con las ideas de plena vigencia de los derechos constitucionales, los abolicionistas comenzaron a plantear que la censura representaba para la sociedad un peligro mayor que la “pornografía”, por lo que si su abolición habilitaba una libertad desmesurada, bien valía pagar el precio. Este argumento apareció al mismo tiempo que se empezó a flexibilizar la censura del ECC, por lo que acompañó el proceso de sexualización de la cartelera cinematográfica. Por caso, la idea de que la “pornografía” era repudiable, pero que no por eso debía ser prohibida a los adultos, ya estaba presente en el artículo de *Clarín* de Walsh. También en las declaraciones de Walsh de ese año en¹ *Humor* se puede identificar el argumento de que una libertad descontrolada es mejor que (y consecuencia de) la represión². Así, la expansión del “destape” fue

¹ “Aun la pornografía —que personalmente detesto, en especial la clandestina y la española— y las expresiones llamadas de vanguardia, pasado un primer asalto de curiosidad, son naturalmente relegadas a un gueto: barrios, salas, círculos. Y allí va a buscarlas el adulto cuando tiene ganas (...)”. Walsh, “Desventuras...”, *Clarín*.

² “(...) la libertad no es peligrosa como se supone, sino que produce seres humanos responsables, no licenciosos como se cree, ni de

de la mano de un argumento que, sin defenderlo, encontraba el modo de que no legitimase a la censura.

El cambio económico: la crisis del cine

Un lugar común del año 1982 fue insistir en la caída de la asistencia de público a las salas de cine. Este discurso se alimentaba en parte del hecho de que, efectivamente, desde finales de la década de 1960, el volumen de espectadores había ido mermando y se habían cerrado varias salas, sobre todo en los barrios. Sin embargo, según los datos de Getino (1995), de 1981 a 1984 la afluencia de público a las salas aumentó en un 25 %. En cambio, la recaudación cayó un 37 % en el mismo lapso. Así, la crisis de público — que en vistas de la reestructuración de la exhibición cinematográfica que efectivamente tuvo lugar a fin de la década del ochenta y principios de la del noventa nos resulta autoevidente (Tortorola, 2017)— no tuvo un gran impacto en los últimos años de la dictadura, sino más adelante. ¿Por qué, entonces, los dueños de salas se quejaban de la falta de público si el problema era, en esa coyuntura específica, principalmente de caída de ingresos?

En un contexto de baja rentabilidad en dólares, el negocio del cine se tensionaba en varios aspectos, que se resumían en que explotar grandes títulos recientes

juerga permanente (...). La libertad entraña ciertos peligros, por decirlo así, pero son controlables y mucho mayores los beneficios". Moncalvillo, Mona, "Reportaje...", *Humor*, p. 47. Ver, por ejemplo: Calviño, Rafael, "...Ni los gatos", *Gente*, 2-12-1982.

podía convertirse en una inversión riesgosa o, al menos, poco rentable. Por supuesto, esto no implicó una ausencia completa de películas atractivas en la cartelera argentina, pero efectivamente la cantidad de estrenos de 1982 cayó un 38 % respecto al año anterior. La forma más sencilla de aumentar los márgenes de ganancia era llevando más público a las salas, pero ofrecer menor variedad de películas iba en la dirección opuesta.

Una posible salida de coyuntura estaba en las películas retenidas por la censura. Allí había títulos que podían convocar una buena cantidad de espectadores a las salas. Entre las películas prohibidas encontramos, por ejemplo, títulos de las dos grandes distribuidoras de origen estadounidense que operaban en Argentina en la época. Columbia-Fox-Warner tenía retenidos títulos tales como *La naranja mecánica* (*A clockwork Orange*, Kubrick, 1985 [1971]), *El testafierro* (*The front*, Ritt, 1982 [1976]) y *El exorcista II: el hereje* (*The exorcist II - The heretic*, Boorman, 1984 [1977]), mientras que Cinema International Corporation estaba impedida de explotar *La jaula de las locas* (*La cage aux folles*, Molinaro, 1984 [1978]), *Buscando a Mr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, Brooks, 1984 [1977]) y *Niña bonita* (*Pretty baby*, Malle, 1984 [1978]), entre muchas otras. Desde ya, las distribuidoras independientes experimentaban un problema similar.

Como si fuera poco, los empresarios sabían con creces que de por sí el rótulo de “película prohibida” elevaba el interés del público. De modo más profundo, eran películas de costo cero (ya se habían pagado los derechos de explotación, en algunos casos hacía años, por lo que las pérdidas que la prohibición

hubiera provocado estaban ya compensadas). En síntesis, cualquier ingreso que obtuvieran estas cintas resultaría mayor a cero y, por tanto, redituable.

Luego de los saltos devaluatorios de febrero, abril y junio de 1981, que provocaron una gran pérdida de rentabilidad en dólares, las cuatro asociaciones de distribuidores existentes reclamaron una reunión con el secretario de Información Pública de la Nación. La actuación conjunta de distribuidoras extranjeras y argentinas, grandes y pequeñas, era un hecho que reconocía pocos antecedentes, dado que en general resultaba dificultoso articular sus intereses, que podían ser muy diferentes y hasta opuestos. En septiembre, y de manera discreta, presentaron al gobierno un listado de 40 películas prohibidas, pertenecientes a 22 distribuidoras diferentes, que aspiraban les fueran liberadas a la brevedad¹. El objetivo era humilde, teniendo en cuenta que en total había cientos de películas retenidas².

Sin embargo, seis meses después el ECC sólo había accedido a habilitar cuatro filmes, más uno que fue prohibido nuevamente luego de varias semanas de exhibición. En abril de 1982, el diario *Clarín* presentó como “informe reservado” la existencia

¹ “¿Qué pasó con los cuarenta filmes de la lista secreta?”, *Clarín* (suplemento “Espectáculos”), 25-2-1982.

² No es posible establecer con precisión cuántas de las películas prohibidas continuaban retenidas a las distribuidoras, porque para eso deberíamos saber sobre cuántas de las películas prohibidas continuaban teniendo derechos de explotación los distribuidores.

de una “lista secreta de películas prohibidas”, de cuya confidencialidad eran responsables, en rigor, los propios empresarios¹. La puesta en escena de un escándalo de censura que no era tal daba un marco al tono que había alcanzado el reclamo de las distribuidoras. Los empresarios exigían públicamente, ahora en nombre de la libertad de expresión, lo que antes habían solicitado en secreto en nombre de la rentabilidad empresarial. Nuevamente el gobierno no reaccionó, lo que no hizo más que realimentar el conflicto. A fin de año, distribuidores y exhibidores se unieron para amenazar con la realización de un *lockout* de salas. Si la alianza de todos los distribuidores era infrecuente, la suma de los exhibidores era casi inédita. En este contexto, para los empresarios el origen de la crisis era claro: la censura era la culpable de que la oferta de películas fuera insípida, y eso era lo que estaba alejando al público del cine². La crisis económica que se había desatado abiertamente para entonces y el bajo valor de las entradas en dólares ni se mencionaban como posibilidad. Todo hace pensar que los empresarios de la distribución y la exhibición se estaban montando sobre el malestar existente hacia la censura para obtener un cambio de reglas o, al menos, la liberación de películas que habían estado buscando.

Nuevamente, el gobierno no parece haber hecho mucho más que presionar a los empresarios para que desistiesen del *lockout*, más allá de que algunas

¹ “¿Qué pasó ...?”, *Clarín*.

² Ver “El cine en la Argentina, un espectáculo sin platea”, *Clarín* (suplemento “Espectáculos”), 25-11-1982.

películas fueron efectivamente liberadas en 1983. No obstante, el discurso sobre los efectos de la censura en la pérdida de interés del cine como entretenimiento persistió con firmeza hasta el final de la dictadura.

Los últimos días

Hacia 1982, las ideas de los abolicionistas ya habían condensado mayormente en un programa coherente y militado con decisión, que crecía en un clima favorable en el que la censura cinematográfica era atacada desde numerosos y diversos sectores. A la vez, no existieron otros programas alternativos, por lo que el abolicionismo logró polarizar con los defensores de la censura.

En marzo de 1982, seis importantes sindicatos y asociaciones vinculadas a la actividad cultural, entre los que se encontraban Directores Argentinos Asociados (DAC), la Asociación Argentina de Actores (Actores) y la Sociedad General de Autores de Argentina (Argentores), nucleados alrededor de la denominada Comisión permanente por la libertad de expresión se unieron para realizar unas jornadas de debate sobre censura. En diciembre de ese año, se realizó la “Marcha por el cine”, una movilización desde la calle Lavalle (la denominada “calle de los cines”) hasta Plaza de Mayo, convocada por DAC, Actores y el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) (imagen 6). Si bien la actividad se enmarcaba en un contexto de creciente conflictividad y activación política, producto de la crisis del régimen dictatorial posterior a la derrota en la guerra de Malvinas, es importante subrayar que muchas movilizaciones eran ferozmente reprimidas y que el temor de los participantes a sufrir represalias

posteriores quedó explicitado en los relatos de época, al punto que Argentores, que formaba parte junto a las tres anteriores del Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino, se abstuvo de participar.

Luego de esa primera marcha, SICA realizó otra en abril de 1983, mientras que Actores realizó la propia en agosto. Las sucesivas actividades implicaron un esfuerzo por insertar la lucha contra la censura en la agenda política de la transición a la democracia, junto a temas de la envergadura del reclamo de información sobre los desaparecidos y la exigencia de justicia por los crímenes estatales; la realización de elecciones y el retorno al Estado de derecho; la situación de la economía y los trabajadores.



Imagen 6. *Clarín*, 14-12-1982

En paralelo, y a medida que iba creciendo el clima electoral, se desarrolló un espacio denominado Interpartidaria de la Cultura, conformado por diversas personalidades vinculadas a distintos partidos políticos y de destacada posición abolicionista. Nuevamente se trataba de un grupo pequeño, que en buena medida, repetía en sus integrantes a quienes habían activado contra la censura y las listas negras en los años anteriores. Uno de los hechos más destacados de la Interpartidaria de la Cultura fue la obtención del compromiso explícito de eliminación de todo tipo de censura por parte de los partidos Radical, Justicialista, Demócrata Cristiano, Intransigente y el Movimiento de Integración y Desarrollo, que en conjunto terminarían captando el 96 % de los votos en las elecciones de octubre de ese año.

En noviembre de 1983, luego del triunfo de Raúl Alfonsín en las elecciones presidenciales, fue designado secretario de Cultura de la Nación el dramaturgo Carlos Gorostiza. Gorostiza había figurado hasta ese mismo año en la lista negra y había participado, entre otros espacios, de la Interpartidaria de la Cultura y del Centro de Participación Política, una usina de ideas que delineó la plataforma política de Alfonsín. Antes de asumir, el flamante secretario anunció públicamente los ejes de su gestión. El núcleo central de su propuesta era la eliminación de toda forma de censura, para lo que recordaba el acuerdo transversal de los partidos respecto al tema y resaltaba el apoyo de la Interpartidaria de la Cultura. En relación con la prohibición de trabajo fue contundente, al afirmar que no habría listas negras, “(ni) rojas, ni blancas, ni verdes”. Respecto a la pornografía, anunció la creación de un circuito de

exhibición específico para la explotación de este tipo de películas.

Otras figuras que militaron el abolicionismo desde los años anteriores también ingresaron en el área de cultura del nuevo gobierno. Luis Brandoni, Secretario General de Actores y que figuró en la lista negra hasta el último día de la dictadura, fue designado asesor presidencial. Mario Sábato, Secretario General de DAC, fue nombrado gerente de programación del estatal canal de televisión ATC. Aída Bortnik también fue contratada en ATC como asesora. Por su parte, Jorge Miguel Couselo, crítico cinematográfico del diario *Clarín*, fue puesto a cargo del ECC, con la única misión de disolverlo. Los abolicionistas terminarían siendo los principales responsables de dar volumen a la política cultural del alfonsinismo.

Conclusiones

El título de este trabajo parafrasea una película argentina estrenada en 1982: *Últimos días de la víctima* (Aristarain), un filme al que las críticas destacaron en su momento por el modo en que logró representar la sordidez de los años de represión política, por la sorprendente carga de sexo que contenía para un largometraje nacional en la época y por la promesa del potencial al que podía aspirar la producción cinematográfica argentina si se le daba la posibilidad de desarrollarse en libertad. Además, su protagonista había figurado en años anteriores en la lista negra. Más allá de los méritos del filme, es posible imaginar que en el entusiasmo de su recepción se condensaban las fuertes expectativas sociales que existían hacia 1982 respecto a la posibilidad de que

la película estuviera poniendo de relieve el propio ocaso de la censura cinematográfica. La mención de esta película también pone de relieve, por omisión, que en este trabajo no se mencionó a los productores cinematográficos locales. *Últimos días de la víctima* fue producida por Aries, la productora más importante de la época, con una importante actividad regular. Las asociaciones de productores cinematográficos fueron el sector empresarial más reacio a manifestarse públicamente en el período respecto a la censura, lo que no impidió que supieran leer la dinámica coyuntural y aprovechar las oportunidades que se abrían.

La variación que he realizado en el título de este trabajo (el reemplazo de víctima por victimario) intenta poner de relieve la transformación de la percepción sobre la censura operada en la última dictadura. Con frecuencia los opositores habían planteado la discusión de un modo binario, en la que a los censores victimarios se le oponía el conjunto de la sociedad, víctima de la censura. Esto hacía poca justicia al fenómeno por dos razones. Por un lado, porque la censura puede definirse a menudo (no sólo respecto a la experiencia argentina) como un sistema de negociación entre el productor y el censor, donde este último aparece como un colaborador del primero (Coetzee, 2014; Darnton, 2014). Pero además, como he mencionado, hasta la última dictadura las posiciones críticas hacia la censura conllevaban, sin contradicción aparente, la concesión de que algún tipo de censura resultaba inevitable. En este sentido, el despliegue de la lista negra de medios como característica original de la última dictadura modificó de modo dramático la situación represiva

en la que se encontraba el ámbito de la cultura y, en consecuencia, la percepción social sobre la censura. Ahora sí, a partir de la clandestinidad e ilegalidad del mecanismo de proscripción laboral, así como la violencia represiva que implicó, es posible hablar, sin salvedades, de víctimas y victimario.

El agravamiento de la situación represiva (incluso en un contexto donde, en rigor, la censura de filmes se había suavizado un poco) permite comprender la radicalidad que tomó la activación contra la censura. Los grupos más movilizados, que se proyectaron desde el campo cultural con un conjunto de reivindicaciones dentro del cual la idea de eliminación definitiva y sin concesiones tenía un lugar central, confluyeron con otras transformaciones dentro del campo religioso y empresarial que iban en un sentido compatible. Desde el mundo católico, se había instalado un disenso respecto a la idea de que la moral religiosa podía ser impuesta por el Estado a toda la población, una impugnación tan profunda que ponía en peligro de derrumbe a toda la estructura de supervisión cinematográfica, al mismo tiempo que la jerarquía mostraba su impotencia para ordenar el disenso existente. El estrechamiento de los márgenes de ganancia del cine, por su parte, provocaba que la negociación pacífica con una censura que provocaba pérdidas económicas cuando prohibía (o cuando desvalorizaba películas al cortarlas) dejara de resultar una posibilidad. Por su parte, el incremento de la tematización del sexo en la promoción de las películas, lejos de servir para justificar la necesidad de censura (como sería imaginable), logró reforzar la posición de rechazo a la censura, que tenía una propuesta concreta sobre cómo abordar el problema.

La censura cinematográfica no terminó de un día para el otro. Durante los años 1979 a 1983, se fue conformando una heterogénea confluencia de grupos que, a partir de distintas necesidades y en defensa de diferentes intereses, promovieron un extendido rechazo a la censura. La construcción, por parte de uno de estos grupos, de una clara distinción conceptual entre dictadura y censura por un lado, y democracia y libertad por el otro, se convertiría en el fundamento ordenador de la orientación de la política cultural durante el primer gobierno de la democracia, que habilitaría la abolición de la censura.

Referencias bibliográficas

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Centro editor de América Latina.

Balé, C. (2018). Usos del archivo y políticas de la memoria: Un análisis del proceso de “apertura” de los archivos militares en Argentina (2003-2015). *Nuevo mundo-mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.73860>

Barulich, C. (1983). *Las listas negras*. El Cid.

Benassai, P. (2021). Los desencantados de la dictadura. Una aproximación a las cartas de lectores del diario La Nación durante la transición argentina (1981). *E-l@atina*, 19(76), 25-46.

Cao, W. (2019). La traducción de los títulos de películas del español al chino: Una aproximación descriptiva y cuantitativa. *CLAC - Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 77, 21-36.

Coetzee, J. (2014). *Contra la censura: Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Debolsillo. <https://books.google.com.ar/books?id=K3kGkAEACAAJ>

D'Antonio, D. (2015). Las sexy comedias en la filmografía argentina durante los años de la última dictadura militar argentina: Una lectura sobre el control y la censura. En D. D'Antonio (Ed.), *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 83-108). Imago Mundi.

Darnton, R. (2014). *Censores trabajando*. Fondo De Cultura Economica. <https://books.google.com.ar/books?id=w6YKrgEACAAJ>

Ekerman, M. (2014). *Luz, cámara y control. La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar 1976—1983*. Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ekerman, M. (2022a). *La 'transición democrática' en 35 milímetros: cine, cultura y política en la Argentina de los años ochenta (1981-1989)* [Tesis doctoral. UNSAM]. San Martín.

Ekerman, M. (2022b). Censura, propaganda y adecuación: Las estrategias cinematográficas de la dictadura argentina (1976-1981). En L. Schenquer (Ed.), *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 113-150). Edulp.

Feld, C., y Franco, M. (2015). Introducción. En *Democracia hora cero* (pp. 9-22). Fondo de Cultura Económica.

Félix-Didier, P., y Peña, F. (1994). Diez años de censura en democracia. *Film*, 7, 10-13.

García, N. (2021). Las actas de la Junta Militar: Hallazgo, archivo y agenda secreta (Argentina, 1976-1983). *Revista del CESLA*, 28, 7-28.

Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina: Dimensión económica y políticas públicas*. Colihue.

Gianibelli, D. (S.f.). *Entre la vocación de censor y el disgusto por la censura: Las disputas en el laicado católico durante la gestión de Alberto León en el Ente de Calificación Cinematográfica (1978-1983)*. Mimeo.

Gociol, J., y Invernizzi, H. (2006). *Cine y dictadura: La censura al desnudo*. Capital Intelectual.

Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados*. Capital Intelectual.

Manzano, V. (2020). Tiempos de destape: Sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, 25, 135-154.

Maranghello, C. (2005). La censura se ensaña con Torre Nilsson. En C. España (Ed.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias: Vol. II* (pp. 772-789). Fondo Nacional de las Artes.

Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Siglo XXI.

Nazar, M. (2018). Archivo y derechos humanos: Entre

la historia, la memoria y la justicia. En J. Vassallo y S. Brunero (Eds.), *El acceso a los archivos en la sociedad del conocimiento. Apreciaciones desde la Argentina del siglo XXI* (pp. 17-45). Red de Archiveros Graduados de Córdoba.

Peña, F. M. (1998). *Censura cinematográfica en Argentina: 1895-1995*. Mimeo.

Ramírez Llorens, F. (s. f.). *Listas negras. La prohibición de trabajar en medios de comunicación durante la última dictadura argentina (1976-1983)*. Mimeo.

Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Librería.

Ramírez Llorens, F. (2024). Fighting for a Free Cinema in a Country That Is Not Free: Film Censorship Abolitionism in Argentina (1978-1983). En D. Biltereyst y E. Mathijs (Eds.), *The Screen Censorship Companion: Critical Explorations in the Control of Film and Screen Media*. University of Exeter Press (en prensa).

Tortorola, E. (2017). *Después del gran público: La reestructuración de los consumos de cine en la Ciudad de Buenos Aires, 1980-2012* [Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.sociales.uba.ar/files/show/303>

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Cátedra.

Varea, F. (2008). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Editorial Municipal de Rosario.

Fernando Ramírez Llorens
Licenciado en Sociología (UBA)
Magíster en Sociología (UDELAR)
Doctor en Ciencias Sociales (UBA)
Docente universitario especializado
en Historia de los Medios
Autor de Noches de sano esparcimiento:
Estado, católicos y empresarios
en la censura al cine en Argentina 1955-1973
framirezlllorens@unsam.edu.ar

**Cuerpo, subjetividad y poder.
Reflexiones en torno a la representación
de la figura humana en la obra
escultórica de Juan Carlos Distéfano
y Pablo Suárez**

**Body, Subjectivity and Power.
Reflections on the Representation of the
Human Figure in the Sculptural Work
of Juan Carlos Distéfano
and Pablo Suárez**

Por Alejandro Zuy

*El artista tiene patria y ella tiñe su arte,
pasa a la obra y la marca.*

Juan Carlos Distéfano

*Pensar en un arte ajeno
a la sociedad en que se gesta
es como pensar en una flor
sin la planta de la que nace*

Pablo Suárez

Resumen

El presente trabajo es producto de la personal experiencia estética frente a las figuras humanas representadas en las obras escultóricas de Juan Carlos Distéfano y de Pablo Suárez, y de su correspondencia con la historia de las expresiones del arte producido en nuestro país.

En las obras de estos dos grandes artistas argentinos se citan algunos de los temas acerca de los cuales propongo reflexionar: el cuerpo, la conformación de la subjetividad, las incumbencias del poder y la eficacia de las obras de arte. El marco temporal está signado por dos hitos traumáticos de nuestra historia: el golpe de Estado de marzo del año 1976, cuyas formas se anticiparon desde el accionar de aparatos paraestatales unos años antes; y el estallido social e institucional de diciembre de 2001. Es en el reconocimiento de las estrategias y técnicas adoptadas por estos dos artistas plásticos, y en el rescate de la dimensión política de las subjetividades que expresan sus obras, que pretendo exponer ejemplos que de manera eficiente conjugaron las circunstancias que afectaron a la sociedad argentina durante el período 1973-2001.

Palabras clave: cuerpo, subjetividad, poder, eficacia, escultura

Abstract

The work presented here is the product of a personal aesthetic experience of the human figures represented in the sculptural works of Juan Carlos Distéfano and Pablo Suárez and their correspondence with the history of the expressions of art produced in our country.

In the works of these two great Argentinean artists, some of the themes I propose to think about are: the body, the formation of subjectivity, the imbalances of power and the efficiency of the work of art. The time frame is marked by two traumatic milestones in our history: the coup d'état of March 1976, whose forms were anticipated by the action of paramilitary groups a few years earlier; and the social and institutional disruption of December 2001. It is in the

recognition of the strategies and techniques adopted by these two artists and in the rescue of the political dimension of the subjectivities expressed in their works, that I try to present examples that have efficiently combined the circumstances that affected Argentine society during the period 1973-2001.

Keywords: *body, subjectivity, power, efficiency, sculpture*

Fecha de recepción: 29-03-2023

Fecha de aceptación: 30-04-2023

Cuerpo, subjetividad y poder

El concepto de cuerpo, en las sociedades occidentales, se refiere en forma constante a un patrón donde convergen datos de índole física, cultural, psicológica y estética. La noción de cuerpo no es un hecho objetivo e invariable, sino un valor promovido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y sociocultural en el cual proyecta su existencia.

El cuerpo es una presencia persistente de gran carga simbólica y, particularmente, campo de representación para enunciar los significados que las diferentes culturas tienen del mundo.

El cuerpo cobra una importancia inédita para el mundo occidental a comienzos de la era moderna. Allí nace el individuo. Esta nueva noción fue sustentada alrededor de un cuerpo y este pasó a convertirse en el entorno cerrado de una subjetividad. El problema de pensar el cuerpo adquiere en el siglo XX una importancia notoria, y fue Michel Foucault quien estableció un giro para su

comprensión. Interrogando acerca de la historia del cuerpo en *Vigilar y castigar*, afirma:

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción. (Foucault, 1989, p 32)

Para el pensador francés el cuerpo es un territorio de luchas; las relaciones de poder habilitan un saber del cuerpo que no es necesariamente una ciencia de su funcionar, pero sí un dominio de sus fuerzas que va más allá de su capacidad de vencerlas.

El análisis del cerco político del cuerpo implicaba para él la renuncia a la primacía del sujeto y, en lo que respecta al poder punitivo, una pieza para una genealogía del “alma” moderna. Esta manera de entender el alma posee una realidad histórica que es permanentemente producida alrededor, en la superficie y en el interior del cuerpo mediante el poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, se vigila, se educa y a quienes se los sujeta a un aparato de producción y se los controla durante toda su existencia. La idea de la subjetividad sería un producto, un concepto creado sobre esta realidad.

Otra apreciación teórica es la que se puede hallar en el pensamiento de Maurice Merleau Ponty, para quien el cuerpo es sinónimo de existencia y expresión plena de la subjetividad. No hay existencia personal sin cuerpo, así como no hay corporalidad sin significación. El cuerpo expresa la existencia total del sujeto, y es el medio por el cual los seres humanos se apropian su mundo conceptual. La diferencia fundamental entonces es la siguiente: el cuerpo es la representación de las posibilidades del sujeto, cada movimiento corporal expresa virtualidades.

Podría pensarse que en el conjunto de obras que se analizarán a lo largo de este trabajo y en las posiciones adoptadas por los artistas que las han materializado pueden apreciarse las tensiones entre estos dos puntos de vista.

La noción de subjetividad, en tanto categoría filosófica, se refiere a aquello que remite al sujeto. Es un término corriente en la filosofía, en la sociología y en la psicología para designar a un individuo en tanto es a la vez observador de los otros.

Existe una recíproca determinación y una mutua producción entre los valores de una cultura y su manera de ser apropiadas por los individuos: la subjetividad es cultura singularizada tanto como la cultura es subjetividad. Esta se encuentra en los productos de la cultura y en las relaciones sociales concretas que la sustentan.

La subjetividad es un resultado histórico que varía en las diferentes culturas y soporta transformaciones

a partir de los cambios que se dan en los sistemas histórico-políticos.

Para la psicoanalista argentina Silvia Bleichmar, la producción de subjetividad es un componente de la socialización regulada, a lo largo de la historia de la humanidad, por los centros de poder que definen el tipo de individuo necesario para conservar al sistema y conservarse a sí mismo. No obstante, esta no se configura de forma definitiva, sino que en las contradicciones de dichos centros pueden anidar las posibilidades de nuevas subjetividades.

Una de las formas en que se suele presentar la relación entre el poder y el sujeto es la que presume que el poder es un agente externo que opera dominándolo. Los estudios de la filósofa estadounidense Judith Butler, quien trata de conciliar el psicoanálisis con el pensamiento foucaultiano, subrayan en cambio, un tipo de relación más compleja y de tipo paradójico. A propósito de esto indica:

Estamos acostumbrados a concebir el poder como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, algo que subordina, coloca por debajo y relega a un orden inferior. Esta es ciertamente una descripción adecuada de una parte de las operaciones del poder. Pero si, siguiendo a Foucault, entendemos el poder como algo que también forma al sujeto, que le proporciona la misma condición de existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos. (Butler, 1997, p.12)

Para Butler, los efectos del poder se presentan como estructuras dinámicas y productivas que inician al sujeto y pueden transformar y oponerse a esas mismas condiciones que lo generan.

Escultura, memoria y eficacia de la obra de arte

Los cuerpos manifiestan una cartografía social y, en relación a las posibilidades de su recorrido, las expresiones artísticas no se hallan ajenas. En el arte argentino ha prevalecido una frecuente operación de alegorización de la violencia vinculada a los sistemas represivos. En la escultura, que había experimentado un renacer hacia la década del 60, se representaron las consecuencias del terror y el sufrimiento de los cuerpos torturados.

La lógica vinculada a la memoria se presenta en las obras que conciernen a este trabajo y, en relación con este tema, resulta apropiado establecer algunas precisiones. Emiliano Galende advierte que es necesario diferenciar la memoria del recuerdo y de la dimensión histórica. Tanto en el plano individual como en el social, el recuerdo se encuentra sujeto a una relación con el pasado simple e inercial, expuesto a las distorsiones que imponen los mecanismos de defensa psíquicos. La memoria, en cambio, señala un dispositivo mental complejo, que por una parte puede encontrarse limitada a la evocación de lo vivido o, en su defecto, facilitar al sujeto o al conjunto social una herramienta para afrontar el presente en función de sus vivencias en el pasado. En la dimensión histórica de toda subjetividad se encuentran presentes ambas modalidades de memoria: del dominio de una o de otra dependerá que la historia se haga productiva en

los acontecimientos del presente o que se ritualice en el congelamiento de los recuerdos del pasado.

En las sociedades que han vivido regímenes opresivos, la construcción de la memoria social, como acción individual y colectiva que resiste a las múltiples desapariciones, físicas y simbólicas, propiciadas por los dispositivos de poder, tiene un rol considerable al momento de construir discursos alternos: exhibe y resta legitimidad a los aspectos más siniestros del poder.

Los cuerpos representados en los objetos artísticos son cuerpos históricos. En ellos se encuentran las huellas de su propia condición: ¿cómo han podido ser visibilizadas estas imágenes?, ¿de qué manera los materiales han contribuido?

La necesidad de los artistas hace que al salir a su encuentro estos materiales sean interpelados y transformados de acuerdo a la función que deberán satisfacer a medida que la intención y las ideas para las que fueron convocados se vayan aproximando a sus potencialidades. Este es un encuentro que implica desafíos. La investigadora Gabriela Siracusano es una de las voces más destacadas en el estudio de estas relaciones, y a propósito de este encuentro reflexiona:

Saber encontrar y templar un material que se ajuste íntimamente a la intención y necesidad de aquello que se quiere expresar es tal vez una de las causas que pueden hacer del objeto creado un objeto eficaz, en la medida que irrumpa en el campo artístico modificando sentimientos y conciencias. Un conjunto de ideas hechas cuerpo. (Siracusano, 2008, p.12)

Para Siracusano, la conjunción de la intencionalidad con el material que mejor se adecue a ella tiene que ver con la eficacia de la obra: una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido (Siracusano, 2008).

Contextos políticos y artísticos: 1973 - 2001

Es conveniente advertir que los acontecimientos que tuvieron lugar durante la década del 70 resultarían dificultosos de abordar sin tener presentes sucesos de importancia producidos en los años inmediatamente anteriores. En la Argentina, el golpe militar que había llevado al poder al general Juan Carlos Onganía en 1966, además de introducir la Doctrina de Seguridad Nacional¹, es recordado por el avasallamiento de las universidades públicas, la persecución cultural y la agudización de los conflictos económicos y políticos. La vanguardia artística y el Instituto Di Tella fue uno de sus blancos preferidos. Allí, en mayo de 1968, se produjo una intervención policial mientras se realizaban las

¹ La Doctrina de la Seguridad Nacional fue el sostén ideológico de las dictaduras militares en América Latina y fue ideada por el gobierno de Estados Unidos como forma de ejercer un contrapeso político en la región en el marco de la Guerra Fría. La DSN fue una visión que sostuvo ideológicamente a los gobiernos autoritarios en América Latina desde la década del 60 hasta comienzos de los 80. Fue transmitida principalmente desde de la polémica Escuela de las Américas en Panamá, que instruyó a militares latinoamericanos en técnicas de contrainsurgencia y violaciones a los derechos humanos.

Experiencias '68, que derivó en la censura de la obra *El baño* de Roberto Plate. En solidaridad con el artista y en repudio a este hecho, los artistas retiraron sus obras del Di Tella, las destruyeron y luego arrojaron los restos a la calle Florida, provocando un escándalo que finalizó con el arresto de varios de ellos. El 23 de mayo los artistas participantes de las *Experiencias* emitieron una declaración¹ que contó con la adhesión de colegas e intelectuales, en donde además de denunciar la censura se cuestionaba la represión política llevada a cabo contra amplios sectores de la sociedad.

Los años siguientes al episodio sucedido en el Instituto Di Tella —cuya disolución se produciría en 1970— evidencian un período histórico caracterizado por la agudización de las conflictividades. El escenario que comprende la década del 70 se enmarca en la radicalización y confrontación política que incluyó la violencia armada.

Desde la derecha siguió encomendando a las Fuerzas Armadas la custodia de valores de corte nacionalista y tradicionalista que encontraban inspiración en los sectores más conservadores de la Iglesia católica. La Guerra Fría creó el clima para que la concepción de la seguridad nacional fuera dominante en estos sectores en la Argentina, mientras que, en el campo de la izquierda, el influjo de acontecimientos de la década anterior, tales como las luchas anticolonialistas en

¹ Pablo Suárez fue uno de los participantes más controvertidos de *Experiencias 1968* y Juan Carlos Distéfano, por entonces diseñador gráfico del Instituto, adhirió a la declaración final.

Asia y en África, la extensión de la proscripción del peronismo, la desconfianza en la institucionalidad democrática burguesa y las concepciones guevaristas revolucionarias, mantuvieron una gravitación considerable.

El retorno a la democracia, primero con el representante peronista Héctor J. Cámpora y luego directamente con el líder del movimiento, Juan Domingo Perón, en junio de 1973, también desnudó las contradicciones internas hacia el interior del peronismo. El día del regreso de Perón a la Argentina se produjeron los trágicos hechos conocidos como la Masacre de Ezeiza, y el grupo paraestatal Triple A¹ iniciaba una campaña que lo llevaría a cometer cientos de asesinatos de militantes y políticos. Por otra parte, la organización Montoneros asesinaba en noviembre de 1973 al sindicalista conservador José Ignacio Rucci.

El 24 de marzo de 1976 se instauró la dictadura militar más violenta de la historia argentina, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. Esta nueva apelación al orden autoritario encontró apoyo en diversos sectores de la población: empresarios, sindicalistas, medios de comunicación y también algunos intelectuales. El Proceso de Reorganización Nacional supuso la aplicación sistemática del terrorismo de Estado, con sus consecuentes efectos de disciplinamiento social y cultural de la población, y la transformación de la estructura económica del país.

La puesta en marcha de políticas de corte neoliberal en nuestro país data de 1976 y señala en la Argentina

¹ Abreviatura de Alianza Anticomunista Argentina.

la afirmación de un régimen de valorización financiera, de transferencia de recursos al exterior, de desindustrialización y desarticulación de la clase trabajadora, mientras que la descorporización de las luchas políticas asumió en la figura del desaparecido su modo más trágico.

Luego de casi ocho años de interrupción democrática a manos de las juntas militares, se consagró presidente en las elecciones de 1983 Raúl Alfonsín. Su gobierno estuvo signado por hechos relacionados con la temática militar, como el juicio a los excomandantes y los diversos levantamientos que tuvo que afrontar, así como por la deuda externa heredada y las presiones del poder económico que corroyeron la gobernabilidad.

En el año 1989 el candidato del Partido Justicialista, Carlos Saúl Menem, se impuso con el 47% de los votos. El nuevo presidente puso en marcha aquello que funcionarios del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional establecieron a comienzos de 1989 en el denominado Consenso de Washington¹.

¹ En el documento aparecían diez puntos que expresaban las necesidades y las opciones del mundo hacia el siglo XXI: disciplina fiscal, prioridad del gasto público en educación y salud, reforma tributaria, tasas de interés positivas determinadas por el mercado, tipos de cambio competitivos, políticas comerciales liberales, mayor apertura a la inversión extranjera, privatización de empresas públicas, desregulación y protección de la propiedad privada. También se dispuso que se otorgaría ayuda financiera a aquellos países endeudados que adoptaran las políticas sugeridas por el Consenso.

La presidencia de Menem bajo el sello neoliberal impuso el proceso de privatización de empresas públicas. Además, indultó a los máximos responsables de la represión durante la dictadura y a unos 220 militares y civiles, entre ellos el líder montonero Mario Firmenich.

En 1991 fue designado ministro de Economía Domingo Cavallo, una figura del *establishment*. Pronto el Congreso aprobarla la Ley de Convertibilidad Monetaria. Si bien el programa trajo aparejada cierta estabilidad, esos frutos tuvieron como contrapartida la caída de los salarios reales.

En las elecciones presidenciales de 1999 se impuso el candidato de la Alianza, Fernando de la Rúa. Su gobierno pronto evidenció fisuras internas y el programa económico significó la continuidad de las políticas de la presidencia anterior, que se evidenciaron cuando De la Rúa nombró como ministro de Economía a Domingo Cavallo.

La situación social se deterioró. En diciembre de 2001 se dispuso una restricción a la extracción de dinero de los bancos que se denominó “corralito”. El Gobierno respondió con la dimisión de Cavallo y la declaración del estado de sitio. La decisión fue repudiada durante los días 20 y 21 de diciembre con cacerolazos de protesta y movilizaciones que la policía reprimió duramente. Ante la profunda crisis, De la Rúa anunció su renuncia.

Los llamados “años noventa” conformaron una cultura hegemónica fundada en la creencia de la riqueza a corto plazo basada en la valorización

financiera, ignorando la existencia de necesidades sociales. Se produjeron reacomodamientos en el interior de la estructura social argentina que provocaron la fragmentación de las antiguas clases medias, el surgimiento de un nuevo sector social denominado “los nuevos pobres” y la desaparición de la vieja clase obrera. Cabría la opción de conjeturar, siguiendo a León Rozitchner, que:

El dominio sobre la población establecido por el neoliberalismo se logró gracias a una transformación subjetiva cuyas raíces se hallan en el terror de los setenta. Por eso, si la desaparición de personas fue una de las formas más acabadas y racionales de la represión política, sería sobre su fondo que la democracia recuperada se comenzó a desarrollar. (Rozitchner, 2003, p.132)

El fin de los años sesenta estuvo marcado por el hecho de que artistas provenientes de diversas disciplinas generaron experiencias que estrecharon vínculos entre la producción cultural y las intervenciones políticas que se pretendían revolucionarias. Estas experiencias supusieron el cuestionamiento de los propios límites del campo en el que estos actores desarrollaban sus actividades, al procurar instalarlas en las luchas por las transformaciones sociales.

En la década siguiente, las tres líneas de acción que sobresalieron y que constituyeron formas de respuestas estratégicas diferentes frente a una idéntica situación histórico-política fueron el Conceptualismo —que surgió en la Argentina a fines de la década del 60—, los Realismos y la de los artistas que abordaron el tema de la violencia en forma más explícita.

El pluralismo que identifica el arte de los ochenta es la resultante de un período donde se profundizó la retirada de las tradicionales categorías artísticas. Conceptos rectores como movimiento, escuela, *ismo* o tendencia se dispersaron en una atomización constante. Los discursos y el ambiente general parecieron establecer coincidencias con el fin de las utopías y de las vanguardias. El marco en el cual deben comprenderse estas señales se relaciona con el debate acerca del posmodernismo. Este concepto, según Fredric Jameson, no se refiere a un estilo determinado, sino que tiene un sentido periodizador que correlaciona la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico (Jameson, 1999). Nuevo orden económico que se correspondió con una nueva etapa del capitalismo.

Sin embargo, hacia fines de los ochenta asomaron otras inquietudes por parte de jóvenes artistas que se iniciaron con un proyecto estético creando circuitos alternativos. Este grupo de artistas comenzó a exponer en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, y en el antiguo Instituto de Cooperación Iberoamericana. Sus focos de interés —si bien no identifican a todos por igual— se centraron en la cultura *underground*, los medios de comunicación de masas, los comics y el travestismo. Por otra parte, también estas líneas de acción coexistieron con otros recorridos, como la vía neoconceptual cálida, representada por Jorge Macchi.

Los artistas: Juan Carlos Distéfano y Pablo Suárez

Juan Carlos Distéfano nació el 29 de agosto de 1933 en la localidad bonaerense de Villa Celina. Se formó

como diseñador gráfico y profesor de dibujo. En el año 1960 ganó un concurso de afiches patrocinado por la empresa Siam, propiedad de la familia Di Tella. A partir de este hecho pasó a organizar el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella. Su primera exposición individual de pinturas fue en 1964 en la Galería Riobóo-Nueva. En 1967, junto con David Lamelas y Emilio Renart, conformaron la representación argentina en la Bienal de San Pablo. Entre 1977 y 1979 vivió en el exilio junto con su esposa, la dramaturga Griselda Gambaro, y en 1982 recibió el premio Konex de Platino a la Escultura Figurativa. Su primera retrospectiva se produjo en el año 1991 en la Fundación San Telmo. La última se realizó en 2010 en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE, con curaduría de María Teresa Constantín.

Al considerar la progresión temporal y técnica de la obra de Juan Carlos Distéfano pueden distinguirse, al menos, tres etapas. La primera, la menos conocida, se ubica a principios de la década del sesenta y estuvo ligada a la pintura, con influencias de la Neofiguración y del Grupo CoBrA. En ella la figura humana y la angustia ya estaban presentes. Luego, hacia la segunda mitad de la década, se destacan las pinturas-relieve, donde comenzó la experimentación con nuevos materiales, como el poliéster reforzado sobre distintos soportes. La etapa más importante tiene que ver con las esculturas. Estas constituyen un aporte extraordinario y relevante a la historia de su práctica en la Argentina. Distéfano contribuyó a su recuperación mediante la incorporación de nuevos materiales. El pasaje de estos, y de manera específica el poliéster reforzado desde su condición elemental, industrial, hasta su determinación exterior como

objeto estético, a partir de la intervención del artista, tampoco es disociable del proceso intelectual de creación. Su elección no parece aleatoria, sino que radica en el ánimo de saberse intermediario de significados. Puede pensarse que el sistema expresivo de Distéfano alcanzó su madurez como resultado de un proceso continuo de síntesis entre pintura y escultura, del paso de un volumen sugerido a volúmenes explícitos.

La práctica de la tortura presume la expresión más abyecta de una cierta lógica del poder. Lejos de ser una manifestación arcaica, debe ser asumida como un fenómeno inherente a la condición humana. Como señala Michel De Certeau, la tortura:

es una práctica administrativa de rutina que crece con la civilización tecnocrática. Lejos de ser exterior a la civilización contemporánea, es un síntoma y un efecto inherente al poder, cuando éste pierde su capacidad de organización ‘pulcra’, de racionalidad administrativa, para escribir la historia en el martirio de los cuerpos. (Viñar y Viñar, 1993, p.100)

La preocupación de Distéfano por este tema puede observarse tempranamente en las figuras yacentes de *Giallo I* y *II* (1972) y *Procedimiento* (1972). No obstante, con *El mudo* (1973) y *Telaraña I* y *II* (1974-1975) comienza a vislumbrarse una lectura político-alegórica que involucra los prolegómenos del terrorismo de Estado. En *El mudo*, el cuerpo desnudo de la víctima se halla sentado y encogido, y su cabeza asoma desde las manijas de un balde flanqueado por una de sus propias rodillas. Se trata de la aplicación de una forma de tortura

denominada “submarino mojado”, técnica que consiste en hacer introducir la cabeza en un recipiente con agua hasta provocar una situación cercana a la asfixia. Aquí la resina poliéster simula el líquido uniendo barbilla y balde, resolviendo de forma verosímil el suplicio. La postura del cuerpo es absolutamente traumática.

Las figuras humanas de Distéfano parecen exhibir en forma constante dos propiedades que las caracterizan: el desnudo que remite al dolor primordial y las posturas que portan las marcas del ejercicio de la violencia.

Telaraña I y II son obras que complementan a *El mudo*. Si bien ambas versiones son muy similares, tal vez la segunda presenta un acabado más estilizado. En las dos el protagonista es un sujeto al cual parece sofocársele un grito agónico y desesperado, expresión de una resistencia extrema.

La tortura nunca se reduce a una relación de dos, sino que siempre conlleva la conexión con el cuerpo social y su práctica traduce una dimensión subjetivante. Más allá de cómo el poder pueda disimular la utilización de la tortura, siempre existe una vía de fuga; a la vez que crea el encubrimiento, habilita un develamiento destinado a una comunidad que debe aprender la lección. En ese sentido, su función es disciplinaria, ya que posibilita la interiorización de la prohibición de la disidencia.

Otras dos obras de Distéfano pueden leerse como complementarias una de otra: *Desnudo “Lo mismo en otras partes”* (1977) y *El rey y la reina II* (1978).

En la primera el sujeto se encuentra contraído dentro del baúl de un automóvil que porta una patente que marca el aquí y ahora de la obra: B1977. Una vez más, el protagonista se halla desnudo y la postura fetal es inequívoca. Estos dos datos remiten al desamparo originario que nos funda, pero también al miedo eficaz que sobreviene antes de la puesta en función de los dispositivos represores.

El rey y la reina II fue realizada durante el exilio de Distéfano y su familia en Barcelona. La dictadura elaboró y puso en circulación discursos por medio de los cuales quienes se vieron forzados a partir al exterior eran contruidos como “enemigos de la Nación”. Por lo tanto, el exilio debe ser entendido como imposición de las políticas de exclusión de los represores. En *El rey y la reina II*, la protagonista es una pareja que se encuentra en los asientos posteriores de un vehículo. Ambos presentan ataduras a la altura de las rodillas y tobillos, y se encuentran desnudos. Los cuerpos, los cabellos y las piernas parecen fusionarse y, al igual que en la obra anterior, parecen resistir la coerción del vehículo. El cuerpo femenino manifiesta un embarazo avanzado. ¿Cómo no relacionar la más siniestra de las situaciones provocadas desde los aparatos estatales con la imagen que nos ofrece el escultor?

Si, como fuera sugerido en párrafos precedentes, los modos de subjetivación observables en la década del 90 tienen como supuesto necesario algunas de las directrices establecidas durante el Proceso, fenómenos como la desocupación y la marginalización de grandes sectores de la población son, sin duda, los más significativos. Se abrieron

instancias inquietantes para millones de seres que se enfrentaron a la alternativa de instituir otra subjetividad posible desde la miseria.

Un conjunto de obras de Distéfano bien pueden considerar estas instancias y nuevamente los cuerpos representados son los protagonistas de las configuraciones sociales. Nos referimos a *Camino negro* (1992), *Caníbal II* (1992), *El insaciable* (1993/94), *El camioncito de Dock Sud* (1997).

Por su parte, Pablo Suárez nació en Buenos Aires el 15 de diciembre de 1937. En 1955 ingresó a la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires, pero abandonó los estudios al poco tiempo de comenzados. Por esos años frecuentó un gimnasio donde practicó boxeo., deporte que le permitió un primer conocimiento en detalle del cuerpo humano. En 1957 tomó contacto con Antonio Berni, quien tuvo sobre él influencia como artista y en materia de compromiso social. En 1961 realizó su primera exposición de pinturas en la Galería Lirolay, con apoyo de su amigo Alberto Greco. El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella lo tuvo como protagonista. En 1965 colaboró con Rubén Santantonín y Marta Minujín en la realización de *La Menesunda* y en 1968 de *Experiencias 68*. Luego se trasladó a San Luis y retomó la pintura en 1972. Participó de la Bienal de San Pablo en varias oportunidades y fue partícipe de las actividades del Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989, junto a jóvenes artistas. Su última exposición en vida la realizó en el Centro Cultural San Martín en el año 2005. Pablo Suárez falleció el 15 de abril de 2006.

El estímulo que Alberto Greco ejerció sobre Suárez hizo que diera sus primeros pasos en la pintura; una primera etapa influenciada por el Informalismo. El interés por lo popular y por la experimentación con los materiales, en cambio, se lo debe a Antonio Berni. Promediando los años 60 la pintura dio paso a las instalaciones y a los *happenings*. La pretensión de desacralizar la obra de arte se inició en aquella década y persistió de diversas formas hasta sus últimas producciones. Luego del alejamiento temporal de la pintura, en su exilio puntano inició una serie de paisajes campestres y de interiores con reminiscencias metafísicas de fuerte impronta subjetiva. A comienzos de la década de los 80 se instaló en el barrio porteño de Mataderos. De este momento es la escultura *Narciso de Mataderos* (1983). En este período se vinculó a espacios alternativos y a la cultura *underground*; su obra se hizo colorida con mucha gestualidad. Las obras de Suárez en su última etapa convocaron a la ironía y al humor, rechazando visiones ilustradas y pretenciosas.

Durante el año 1999, Pablo Suárez realizó una obra paradigmática: *Exclusión*. Aquí el artista puso en evidencia esa otra realidad que cuestiona un orden dominante que se exhibe como modernizador e integrado al mundo desarrollado. En esta obra, un hombre aterrorizado, con el torso desnudo y los cabellos al viento, se aferra a los barrotes de un tren que acaba de cerrar sus puertas y que avanza velozmente. Se trata de un cuadro-objeto de importantes dimensiones, en donde la figura humana se modeló en resina epoxi, lo que le otorga un acabado pulido y brillante. En el caso de las obras de Suárez, así como pudo plasmarse en las

de Distéfano, se manifiesta una relación entre este material y la efectividad del sentido que estas adquieren. Los materiales pueden aportar sentido a la obra, ya que tienen una connotación determinada por su uso. El sentido de *Exclusión* se anuda también a la política de privatizaciones emprendida durante aquella década¹; el tren, que había representado en su origen comunicación y progreso, era despreciado incesantemente en aquellos años. Trabajos realizados en tiempos posteriores al estallido social e institucional del año 2001 igual remiten a las consecuencias de la aplicación de aquel modelo. En *El desproporcionado esfuerzo de llevar el pan a la mesa* (2003), el personaje debe resolver su supervivencia extremando sus esfuerzos. La obra exhibe a un hombre manipulando una polea para tratar de alcanzar una hogaza de pan. La estrategia para alcanzar el alimento no la resuelve con sus pares, sino con objetos, y acaba siendo un empeño denodado. La desnudez, que parece ser en cada oportunidad una referencia al desamparo, es aquí, además, testimonio de aquellos cuerpos que ostentan los signos de la violencia de un sistema que los ha ido erosionando indefectiblemente. Los cuerpos de Suárez no son los cuerpos jóvenes y musculosos de los gimnasios y distan mucho de ser

¹ A partir de la firma del decreto 666/89, los 35.000 kilómetros de vías que recorrían el país quedaron reducidos a 7000. De los 95.000 trabajadores directos que empleaba la ex empresa estatal Ferrocarriles Argentinos, solo permanecieron 16.000. Y se calcula que son 902 los pueblos que fueron muriendo a causa de la falta de comunicación (Asociación del Personal de Dirección de Ferrocarriles Argentinos).

los cuerpos que puedan asociarse a las estéticas del trabajador de tiempos del peronismo o de alguna otra ideología que hubiese colocado al sector obrero como estandarte. Los cuerpos de Suárez sí son sujeto del trabajo físico, pero están cargados de signos de privación: son el resabio del obrero que alguna vez fue, pero que ha dejado atrás el poner el cuerpo como modo de hacer política. *Poca fe* (2003) continúa el sentido de la obra descrita anteriormente. En ella, un hombrecito desnudo camina con dificultad haciendo equilibrio sobre un filo metálico. Va por la mitad del camino y sus pies se desangran allá en la altura. El personaje, reducido a una caricatura de sí mismo, debe realizar un sacrificio vacuo para continuar su existencia. Tanto en *Sopa de pobre* (2003) como en *Sandwichera* (1997), la búsqueda del alimento trueca sus roles: en la sopa del pobre y en el sándwich es el propio sujeto el ingrediente fundamental. La figura del excluido, que, sin embargo, se obstina en tratar de no caerse del mundo, así como la del trepador social, son recurrentes en la obra de Suárez. En *El dificultoso ascenso por la escalera de la fama* (1993), los peldaños por los cuales trata de ascender el personaje son tan gigantescos que este debe utilizar la fuerza de todos sus miembros. De nuevo el esfuerzo es desproporcionado ante un destino incierto.

En *El enemigo invisible* (2001), hay un hombre sobre un cuadrilátero de boxeo, acorralado sobre unas de las esquinas. Es probable que ya haya recibido muchos golpes, dado que una de sus rodillas y uno de sus puños se encuentran apoyados sobre la lona. La obra capta el instante en el cual trata de recobrar equilibrio para volver a la lucha, pero se encuentra desguarnecido y el *knock out* es inminente.

Conclusiones

El período histórico en el cual se ha centrado este trabajo ha dejado marcas en la estructura social de nuestro país, cuyas consecuencias aún perduran y cuyo análisis dista de estar agotado.

El golpe de Estado de marzo del 76 significó una ruptura, pero ha sido también continuidad. Nuestro pasado de violencia y terror se ha demostrado, no puede considerarse una realidad dada ni impuesta por fuerzas externas. El terror del cual venimos es, por lo tanto, el basamento sobre el que se restableció el sistema democrático, y los objetivos de la política neoliberal, instalados a partir del golpe y profundizados durante la década de los 90, se apoyaron en él. Ante el nuevo contexto democrático, el terror cambió de apariencia y tomó la forma del desempleo y de la precarización de las condiciones de subsistencia.

Estas circunstancias condicionaron la conformación de las subjetividades en nuestra sociedad. Las primeras formas racionales de la represión política actuaron directamente sobre los cuerpos y fueron, además, la condición previa para la creación de un lugar subjetivo que permitió futuras expresiones de dominación.

Durante todo ese período, ciertas expresiones artísticas colaboraron en la construcción de nuevas representaciones sociales capaces de convertirse en contrahegemónicas y de erigirse como discursos alternativos. Considero que, tanto el programa de Distéfano como el de Suárez, resumidos en las obras que he citado, poseen aptitudes suficientes

como para ser incluidas dentro de ese conjunto, convirtiéndose en ejemplos paradigmáticos. Ambos artistas tuvieron conciencia de su contemporaneidad y supieron colocar en un contundente primer plano aquel territorio sobre el cual se focalizaron las sanciones y las amenazas: el cuerpo.

Las obras rescatan aquellos cuerpos y ofrecen la posibilidad de restablecer la naturaleza de los hechos acontecidos; no solo en sus efectos de verdad histórica, sino como una opción de reinscripción simbólica, como un acto de memoria crítica acerca del pasado que nos involucra.

He intentado, mediante la reconstrucción del contexto histórico-político y artístico, establecer un marco apropiado para permitir que del texto emerjan los vasos comunicantes que establecieron la elección y la relación propuesta entre ambos artistas como exponentes idóneos para el análisis del complejo vínculo entre los cuerpos, las subjetividades y el poder. Me refiero no solamente a la centralidad de la representación de la figura humana, sino también a que el vehículo elegido para ello, en ambos, recayó en la escultura. Si obras como *El mudo* o *Exclusión* se han convertido en referentes ineludibles es porque el sentido de estas fue construido desde su materialidad, que involucró, asimismo, una actitud ética y política.

Mi aporte trató de enriquecer ejes de análisis que signifiquen otro tipo de revisión crítica, con la finalidad de seguir haciendo la historia de esos cuerpos desde su condición de ser expresión plena de existencias concretas.

Referencias bibliográficas

AA. VV. (1998). *Juan Carlos Distéfano*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Blanco, A. F. (2004). *Argentina y los noventa. La otra década perdida*. [En línea] Observatorio de la Economía Latinoamericana, 35. <http://www.eumed.net/coursecon/ecolat/oel35.htm>

Bleichmar, S. (2004). Límites y excesos del concepto de subjetividad en psicoanálisis. *Revista Topía*, 40, 6-7.

Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos de poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra.

Constantin, M. T. (2010). *Juan Carlos Distéfano. Obras 1958-2010*. Fundación OSDE.

Figari, C. y Scribano, A. Compiladores. (2009). *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología de los cuerpos y las emociones en Latinoamérica*. CICCUS.

Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.

Galende, E. (1997). *De un horizonte incierto. Psicoanálisis y Salud Mental en la sociedad actual*. Paidós.

García, R. (2000). *Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar*. Biblos.

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI Editores.

Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Manantial.

Lauría, A. y Llambías, E. (2008). *Juan Carlos Distéfano. Centro Virtual de Arte Argentino* [En línea] http://cva.com.ar/02dossiers/distefano/03_intro_1.php

Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucuman arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.

López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Emecé Editores.

Viñar, M. y Viñar, M. (1993). *Fracturas de la memoria*. Ediciones Trilce.

Rizzo, P. (2008). *Pablo Suárez (1937-2006) / Esculturas, objetos e instalaciones*. Centro Cultural Recoleta.

Rodríguez Victoriano, J. M. (2003). La producción de la subjetividad en los tiempos del neoliberalismo: hacia un imaginario con capacidad de transformación social. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 21, 89-105.

Rozitchner, L. (2003). *El terror y la gracia*. Grupo Editorial Norma.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material* (S. XVII – XVI). Fundación OSDE.

Alejandro Zuy
Lic. en Curaduría e Historia de las Artes (UMSA)
Miembro de la Asociación Argentina
de Críticos de Arte (AACA)
Curador independiente
Autor de artículos en medios especializados como Arte
Online, Artishock, Leedor.com y Revista Ramona
Redactor de textos curatoriales
para galerías y centros culturales
alexzuy@yahoo.com

Acción estético-política hacia la transición democrática. La fotografía como apropiación de la experiencia en el ágora porteña

Aesthetic-Political Action Towards the Democratic Transition. Photography as Appropriation of Experience in the Agora Porteña

Por Cecilia Latorre

Los lugares públicos son el contexto de nuestra vida, y pareciera que son eternos, irreductibles e imposibles de cuestionar. En esos días, como hoy, la Plaza de Mayo era el espacio de manifestación más alto donde conviven la historia reciente y la del origen de nuestra identidad colectiva. Es un lugar cargado de significaciones prácticas de carácter vernáculo, psicológico, social, cultural, ceremonial, económico, político e histórico. Es el marco, y lo que allí ocurra estará condicionado —por ser en sí mismo una reserva de la memoria colectiva— por un contexto diferente del espacio reconocido de arte.

Julio Flores (2008)

Resumen

Democracia: un hilo conductor. En el proceso de su génesis, en la Grecia antigua, un concepto fundante deviene espacio mental de la nueva escena: el *ágora*, la plaza pública, que a partir de entonces congrega y nuclea los acontecimientos públicos y políticos

más relevantes y definitorios de la sociedad. En la Argentina, el período de transición de un poder político dictatorial, que hostiga al país desde 1976, hacia un período democrático, posible en 1983, es el marco que anuncia una nueva etapa en el *ágora* central, la Plaza de Mayo. La acción estética de praxis política: el *Siluetazo*. La III Marcha de la Resistencia de 1983, convocada por las Madres de Plaza de Mayo y organismos de derechos humanos, será el momento preciso para el desarrollo de la acción y las tomas fotográficas de Eduardo Gil, fotógrafo manifestante. La producción de imágenes orientará una nueva mirada sobre el pasado reciente, construyendo sentido y proyectando la urgencia de los trabajos de la memoria colectiva.

Palabras clave: dictadura, Plaza de Mayo, acción estética, imágenes, memoria

Abstract

Democracy: a common thread. In the process of its genesis, in ancient Greece, a founding concept becomes the mental space of the new scene, the agora, the public square, which, from then on, congregates and brings together the most relevant and defining public and political events of society. In Argentina, the period of transition from a dictatorial political power, which had been harassing the country since 1976, to a democratic period, possible in 1983, is the framework that announces a new stage in the central agora, the Plaza de Mayo. The aesthetic action of political praxis: the Siluetazo. The third Resistance March of 1983, convened by the Mothers of Plaza de Mayo and Human Rights organizations, will be the right moment for the development of the action and the photographs of Eduardo Gil, a protest photographer. The production of images will

guide a new look at the recent past, building meaning and projecting the urgency of the work of collective memory.

Keywords: dictatorship, Plaza de Mayo, aesthetic action, images, memory

Fecha de recepción: 02-04-2023

Fecha de aceptación: 03-05-2023

Introducción

Con el advenimiento de una nueva democracia, que asoma su intención a pocos meses de finalizar un período de dictadura tiránica, represiva y genocida, la unidad política de resistencia conforma su espacio centrado en la Plaza de Mayo, el ágora de una nación devastada en términos políticos, económicos y sociales. Lugar fundamental para las manifestaciones políticas, cercada por las instituciones que nuclean el Estado, forma parte de un cuadro urbano que se articula, a través de la Avenida de Mayo, con la Plaza del Congreso.

La dictadura militar que desgarró a la sociedad argentina entre 1976 y 1983, con un plan sistemático de secuestro-tortura-desaparición, en la mayoría de los casos seguido de muerte, prohibía toda reunión. Sin embargo, los movimientos de derechos humanos organizaron diferentes manifestaciones centradas en la Plaza de Mayo, con posterior recorrido hacia la Plaza del Congreso, en reclamo por la vida de sus hijos, nietos, familiares y amigos desaparecidos.

El ágora porteña fue el escenario elegido por las

Madres de Plaza de Mayo¹ para intentar desde allí romper el muro de silencio que caía sobre las desapariciones de sus hijos y, a la vez, recomponer una territorialidad social. El aparato represor planificó su acción generalizada y selectiva con el fin de aniquilar la vanguardia obrero-estudiantil y su influencia, constituyéndose así la Plaza de Mayo en lugar simbólico de clara oposición al régimen militar.

Para las Madres la plaza había que conservarla, porque era su espacio de lucha, allí se concentraban y marchaban. Esa idea se potenció en las Marchas de la Resistencia. La primera se realizó en diciembre de 1981. El país atravesaba una crisis económica importante que propició la posibilidad de recomposición de las fuerzas populares a través de conflictos gremiales y huelgas con movilización. En 1982, el fracaso de la guerra de las Malvinas aceleró claros indicios de descomposición del régimen. Las movilizaciones y reuniones comenzaron a tomar las calles nuevamente. En diciembre se realizó la Segunda Marcha de la Resistencia, convocada por la Madres y otros organismos de derechos humanos, y fue reprimida por el gobierno militar.

Fue este un período de transición, sobre todo a partir de 1983, cuando se anunció el calendario electoral.

¹ Madres cuyos hijos habían sido detenidos y desaparecidos. De distinta procedencia y sin experiencia política, se congregaron en la Plaza de Mayo, desde donde decidieron reclamar por sus hijos frente a la Casa de Gobierno, la Casa Rosada, marchando en ronda alrededor de la pirámide central de la plaza. Habían agotado la vía judicial y eclesiástica, que en complicidad con el régimen militar las dejaba sin respuestas.

Las Madres de Plaza de Mayo convocaron a la Tercera Marcha de la Resistencia, que se realizaría en el mes de septiembre. Se advierte la idea de apropiación de la Plaza de Mayo, que se relaciona con la ruptura de una relación social. La apropiación es el núcleo central de un ataque, que no recurre en absoluto a la violencia sino a la desobediencia. Esta acción de ocupación, que se consumó durante la Tercera Marcha de la Resistencia, estableció una particularidad, ya que no solo se puntualizó como toma política, sino también como toma estética.

Acción estética de praxis política

En los primeros años de la década del ochenta, con una democracia cercana e incipiente, la libertad de expresión aún era cuestionada. Sin embargo, el *ágora* pública, la Plaza de Mayo, concertaba la reunión de ciudadanos que reclamaban por la vida de sus seres queridos, víctimas del terror de Estado. Ahora la palabra era preeminente, el reclamo unánime: *aparición con vida de los detenidos-desaparecidos*.

Durante la Tercera Marcha de la Resistencia estas palabras funcionaron como elemento clave. Previamente, durante la organización de aquella marcha de 24 horas que se concretaría el 21 y 22 de septiembre en homenaje a los jóvenes desaparecidos el Día de la Primavera, un grupo de artistas presentó a la Asociación Madres de Plaza de Mayo un proyecto particular: realizar treinta mil imágenes de figuras humanas a tamaño natural, confeccionadas por entidades y militantes de distintos sectores que coincidieran en reclamar por los derechos humanos.

Los artistas creadores del proyecto fueron Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry. La acción: el *Siluetazo*. La idea se anclaba en la visualización de los desaparecidos y proponía la intervención de los asistentes a la marcha para la producción de las figuras. El punto clave de la acción, como toma estética, fue que los manifestantes no tenían conciencia artística de su acción, priorizando así el reclamo y la lucha política. Por tal motivo, se las denominaría acciones estéticas de praxis política: “Los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica” (Amigo, 2008, p. 212).

La propuesta consideraba que cada manifestante *duplicara* así su presencia, agregando al reclamo verbal y a la participación física la presencia de un *ausente*. Los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por el período de tiempo que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente. Estaba contemplada la indudable posibilidad de que las figuras realizadas en papel y pegadas en muros fueran arrancadas de allí rápidamente por el aparato represor, ya que no debían tener un doble, un reemplazo; la figura presente del ausente debía ser vuelta a desaparecer, no era conveniente que recuperara entidad. Esa posibilidad le estaba negada.

Durante la Tercera Marcha de la Resistencia, en el momento de puesta en acto del proyecto, la convocatoria tuvo una recepción muy amplia. Miles de personas se sumaron a la realización de las figuras, de las figuras que les pertenecían, sus desaparecidos. El desarrollo se dio a partir de la

instalación de un taller en la Plaza de Mayo, en paralelo a la movilización, donde se realizaron treinta mil siluetas que transformaron de alguna manera la fisonomía de la ciudad. Para los artistas generadores del proyecto era importante intervenir un espacio cargado de comunicación, que subyace a todo lo que se ve, como la calle. El taller se convirtió en una intensa experiencia colectiva que reconstruyó los lazos de solidaridad desgarrados por la dictadura militar, aportando así a la realización de las siluetas la carga afectiva de los manifestantes.

Los materiales fueron distribuidos por el grupo de artistas coordinadores de la acción y por las Madres de Plaza de Mayo. La sencillez del procedimiento permitía que cualquiera pudiera llevarlo a cabo: contorneo y fondeado de la figura sobre papel, y luego la intervención fundamental, pegarlos en muros, árboles o todo soporte que mantuviera a las figuras erguidas. En este aspecto, las Madres de Plaza de Mayo, previamente, habían contemplado que las figuras no tuvieran rostro ni detalle, que se garantizara la imagen de la embarazada y de los niños, que llevaran la inscripción aparición con vida y se pegaran erguidas, porque los desaparecidos debían ser considerados vivos¹.

¹ En ese momento, había indicios de la posibilidad de que los detenidos-desaparecidos solo estuvieran secuestrados. Más adelante, ya en democracia, se accedería a fosas NN, fosas colectivas y una lista completa de fallecidos. Los pocos sobrevivientes darían testimonio de aquellas muertes y de las distintas operaciones empleadas por los militares para hacer desaparecer definitivamente a los detenidos.

Durante la jornada la propuesta se fue modificando, gracias a la socialización del concepto, la metodología y la técnica. Rápidamente los manifestantes comenzaron a producir sus siluetas y a incorporarles el nombre del desaparecido. De esta manera, los desaparecidos reaparecieron en las siluetas en notoria intertextualidad con el entorno: las columnas de la Catedral, la Pirámide de Mayo, el Banco Nación, el Cabildo. Y así se extendieron, hacia las calles aledañas a la plaza, y tomaron la ciudad.

Las siluetas se mantuvieron allí, pegadas en todo sitio, erguidas, manifiestas. El régimen militar y aquellos ciudadanos que lo apoyaban se sintieron observados e intimidados por aquellas figuras inquietantes que empapelaban las calles. Sin embargo, las fuerzas represivas no estaban preparadas para este acontecimiento, para reprimir un hecho estético, y se dispusieron a custodiar las paredes donde habían sido pegadas las siluetas.

En este sentido, “la pegatina de las siluetas asumió la parte fundamental de la toma estética: la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen por la transformación del espacio urbano” (Amigo, 2008, p. 220). La escena proponía una gran perspectiva conformada por un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía atraía la identificación y con ella la comprensión del genocidio en una historia individual concreta, la *silueta-índice*¹. Todo un espacio escenográfico que contenía un coro de siluetas erguidas que reclamaban *aparición con vida*.

¹ Silueta de detenido-desaparecido que contiene una inscripción que señala una desaparición concreta.

Fotografías

La Tercera Marcha de la Resistencia posee una serie de documentos fundamentales que dan cuenta del acontecimiento: las fotografías tomadas por Eduardo Gil, asistente a la marcha, que registra la acción del *Siluetazo* con una mirada particularmente dual. Sus imágenes testimonian a la vez que componen estéticamente el momento preciso¹.

La imagen fotográfica corresponde al orden del *índex*, a la representación por contigüidad física del signo con su referente, lo que implica que esté dotada de un valor absolutamente singular y se encuentre determinada “únicamente por su referente, y solo por este: huella de *una* realidad” (Dubois, 1986, p. 42). Acopia una suspensión del tiempo y sobre el papel construye *un doble* de la realidad. De allí se desprende que la evidencia del *esto ha sido* va sujeta

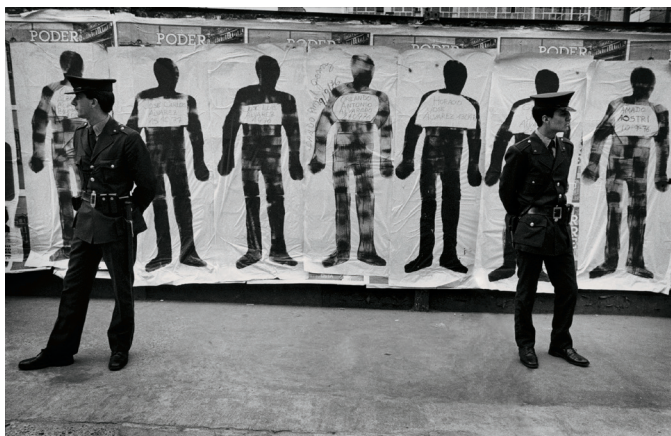
¹ En esta etapa bressoniana del artista, el momento preciso, lo encuentra participando de la marcha como una persona más que va a manifestarse. Por otro lado, comenta el fotógrafo en entrevista con la autora, “estaba buscando buenas fotos, esto muy encomillado, [...] buscando composiciones, buscando momentos precisos”. Cartier-Bresson llamaba el instante preciso a la sincronía de un hecho que está en proceso de desenvolverse con la capacidad del fotógrafo para crear una representación del momento, para lo cual debe poner todos sus sentidos, razón y sentimientos (cerebro, ojo, corazón) en ello. Esta capacidad para representar toda una historia, a partir de capturar un breve instante de realidad que transcurre en el espacio-tiempo es, precisamente, la diferencia entre un buen fotoperiodista y un operario cualquiera de una máquina de hacer fotos.

a la aparición del *doble* en la imagen fotográfica, a la vez que permanece en ella la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha dejado de existir.

La configuración del doble participa activamente del *momento preciso* en que el artista, Eduardo Gil, se apropia de la experiencia al interactuar como fotógrafo-manifestante, permitiendo suspender en el tiempo la huella de la acción estética a la que asiste.

Siluetas custodiadas

Una fotografía en blanco y negro, que presenta a dos policías de pie delante de un muro que contiene adheridas siete siluetas realizadas durante la Tercera Marcha de la Resistencia en septiembre de 1983. El muro que las sujeta deja ver sobre cada silueta la palabra *Poder*, referente a otros afiches pegados allí con anterioridad.



Siluetas y canas, Buenos Aires, 21/22 de septiembre de 1983.

Fotografía de Eduardo Gil.

El primer contacto con la imagen propone una lectura muy simétrica y, a la vez, dirige la mirada de las siluetas a los policías y de los policías a las siluetas. Asimismo, en la observación atenta se logra distinguir algunas marcas que punzan, que vienen a herir la mirada. La fotografía fue tomada durante la jornada de una manifestación de gran concurrencia. Sin embargo, en la imagen solo se hacen presentes dos policías que orientan su postura más allá del encuadre de la foto, uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda. Ambos exhiben una actitud corporal disipada donde no se perciben signos de tensión, nada parece inquietarlos. Ahora bien, el hecho que determina que estos policías estén parados allí produce un repentino escalofrío al evidenciar que se encuentran custodiando las siluetas que simbolizan a los detenidos ilegalmente por las fuerzas represivas a las que ellos también pertenecen. Un mecanismo de poder perverso, que tortura y mata sistemáticamente con total impunidad. Una verdad que, en ese instante preciso de la toma fotográfica, los dos agentes policiales conocen, no así la mayoría de los manifestantes que reclaman por la vida de los detenidos-desaparecidos y transitan delante de ellos.

Quien observe la fotografía se encontrará ubicado en el mismo lugar de los manifestantes. Y es entonces cuando la imagen punza enfáticamente: las únicas dos personas que aparecen en la fotografía son las que conocen el destino de los ausentes, que solo pueden estar presentes a través de una figura silueteada porque sus cuerpos han sido negados y no pueden decir su verdad.

Las siluetas realizadas sobre papel blanco, fondeadas en negro, como el color del traje de los

policías, presentan un recuadro blanco a la altura del pecho donde resalta una inscripción: el nombre del desaparecido al que representan y la fecha de su detención. Las inscripciones identifican una individualidad, indican a modo de *silueta-índice* a quién remite, a su identidad, a una corporeidad existente. Casualmente, los agentes se posicionan de espaldas al muro, a las siluetas. No necesitan verlas, ni leerlas, no necesitan saber porque ya lo saben todo.

En virtud del azar, invitado a participar de este encuentro, una singular guarda con la palabra *Poder* viene a figurar una suerte de nimbo sobre la cabeza de las siluetas. Se desconoce cómo continúa, a qué hace referencia la palabra *Poder*, pues el afiche está tapado por las siluetas. Es muy probable que quienes pegaron las siluetas en ese muro hayan advertido la importancia de dejar esa palabra al descubierto, ya que es fundamental referirse al poder: el del régimen, que es capaz de hacer desaparecer-extermiar a otros seres humanos, o el de los desaparecidos, que se hacen presentes gracias a la iconográfica silueta.

La fotografía interpela y evoca los datos actualmente conocidos sobre lo acontecido durante esos años; entonces la observación de la imagen se vuelve siniestra. Sin embargo, la indagación puede incluso profundizarse señalando un *punctum*¹, aquel que más atrae y provoca en este análisis particular: la posición

¹ Concepto desarrollado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, en referencia a aquello que en el estudio de una fotografía se presenta como un punto sensible, una marca, ese azar que en la imagen despinza, pero que también punza, lastima.

de los pies. Entre siluetas y policías, la posición y direccionalidad de los pies es muy similar y se espeja sobremanera, advirtiendo el extrañamiento que induce no solo la semejanza del color negro, la posición corporal y, sobre todo los pies, sino *el doble*. Doble la silueta, por ser presencia de la ausencia, y por provocar esta doble figuración de las piernas entre silueta y policía.

Paradigma de lo siniestro es la creación del *doble* y la escena remite a lo *siniestro* entendido como lo *familiar extraño*: lo siniestro es familiar, y a la vez ajeno, entonces genera una disonancia cognitiva en el sujeto que lo percibe debido a la naturaleza paradójica de encontrarse atraído y a la vez repelido por un objeto al mismo tiempo (Freud, 1943). La fotografía impone la atracción, son familiares la silueta y los policías; la doble figuración, la doble interpelación: repele; la doble verdad, la doble muerte: deviene siniestra.

Los dos policías acuden a franquear la mirada, para llegar a las siluetas hay que pasar sobre ellos. Promueven una suerte de paréntesis corporal para dificultar el acceso: que nadie se acerque, toque, mire, lea, piense. Están allí para reflejar orden, seguridad, con sus trajes impolutos, la prolijidad y el lustre de los zapatos, con las manos recogidas sobre la espalda, en claro gesto de custodia. Las siluetas asimismo visten de negro, un negro deslucido, de bordes disímiles, de manos toscas, sin rostro, pero con una mirada latente.

Los ojos

El primer recurso visual utilizado por las Madres de Plaza de Mayo, derivado del reclamo por la desaparición de sus hijos, fue la fotografía del desaparecido. Las

imágenes, tomadas del documento de identidad o del álbum familiar, daban cuenta de la huella de aquel que había existido, que existe y tiene identidad. Las Madres ampliaban esas fotografías, las adherían a cartones y agregaban un soporte para llevarlas como pancartas a las manifestaciones en reclamo por las vidas de aquellos que asistían a través de la imagen fotográfica.

Durante las marchas, las pancartas se alzaban como una gran nube de rostros sobre las cabezas de los manifestantes, duplicando así la presencia de cada uno de ellos. Los rostros observaban atentos a quien pudiera enfrentarlos con la mirada. Este potente recurso visual desafiaba la negación del desaparecido por parte del régimen militar, daba testimonio de que la persona existió y desapareció, que *esto sucedió*, y que no le sucedió solamente a un rostro en particular, sino a todos aquellos que se hacían presentes a través de las imágenes. Las Madres de Plaza de Mayo sostenían las pancartas “alzadas en el aire para hacer visibles sus reclamos frente a los militares. Empleadas como herramientas de denuncia, estas enormes imágenes (como las pérdidas) fueron imposibles de domesticar” (Taylor, 2009, p. 29).



Ojos, Buenos Aires, 1997. Fotografía de Eduardo Gil.

Eduardo Gil fotografía las pancartas y se interesa por los ojos de esos rostros. La fotografía de la fotografía: cámara en mano, juega con la imperfección técnica, con el pegado, las arrugas del pegado, las texturas de la gráfica, los remiendos. A partir de las imágenes captadas, el artista compone un mosaico formado por treinta fotografías que integran un mural que se impone a toda mirada, no solo por la dimensión física que ostenta, sino por la dimensión mental que cobran los ojos, su número, su presencia.

Ojos que miran de frente, de lado, que enfrentan o evaden el objetivo de la cámara. Incluso, subsiste un *punctum* en común: la intensidad de la mirada y lo que ella devuelve. Los ojos como una herida abierta. No existe allí más que incertidumbre, ¿qué sucedió con ellos?

Esos ojos duelen, increpan, relatan, afectan. Una dualidad incierta configura el doble en la fotografía sobre un motivo inquietante, ya que en un grupo de fotografías del artista sobre el *Siluetazo* no hay presencia humana, solo siluetas y arquitectura. Aquí en el mosaico la presencia es la del doble, la duplicidad del referente. A la muerte por la imagen de la impronta fotográfica, de ese instante único e irrepetible al que no se puede retornar, que refiere a la primera toma fotográfica del rostro, acude una segunda muerte nuevamente por impronta fotográfica, ese instante preciso del disparo de la cámara de Gil y, forzosamente, una tercera muerte por ausencia, induciendo esta imagen kátharsis a ser dotada de sentido trágico al sobrevenir en conmiseración.

Imagen. Memoria. Olvido

Memoria y emoción han constituido un binomio inseparable en la historia de la humanidad, y esta relación es siempre mediada por la imagen, es decir, por la capacidad de producir o retener figuraciones, representaciones, imágenes de lo real. La potencia de la imagen estriba en su polisémica y siempre abierta posibilidad de producir sentido, de operar como una especie de conector metafórico entre la memoria, ya sea social o individual, y la emoción movilizada por la cadena interminable de tropos que detona. Así, atenuar la “intensidad emocional” implicaría pasteurizar la imagen, neutralizarla en una amorfa sucesión de significantes inertes, muertos; despojarla de su sentido trágico.

Rossana Reguillo (2009)

Durante la década de los setenta en la Argentina, la violencia política, la represión y la dictadura operaron metódicamente a través del secuestro, la tortura y la desaparición de miles de personas. Los cuerpos y las historias cotidianas fueron borrados, así como los rastros materiales de los actos que ejercieron ese borramiento. Por consiguiente, en la transición democrática se volvió indispensable la construcción de imágenes-imaginarios que dieran cuenta de lo sucedido con el fin de interpretarlo, hacerlo visible e intentar darle sentido. Considerando que “para recordar hay que imaginar”, la convicción de que las imágenes surgen “donde el pensamiento parece imposible” ofrece precisamente la orientación hacia “donde es necesaria una memoria” (Didi-Huberman, 2004, p. 55-56).

En virtud de configurar una construcción de memoria que involucre lo que se recuerda, lo que se olvida y

el sentido que se le adjudica a los recuerdos, lo que obedece a una selección con implicancias éticas y políticas, abordar la memoria comprende referirse a “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos” (Jelin, 2002, p. 17). Desde el presente es activado el pasado que se rememora, mecanismo pensado a la vez en función de expectativas futuras.

Tanto en la dinámica individual como en los procesos sociales existen momentos de “activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos” (Jelin, 2002, p. 18). De manera que se genera una interacción entre lo individual y lo social, ya que los procesos ocurren en individuos insertos en contextos grupales y sociales determinados. Cuando una experiencia pasada se activa en el presente implica un acto de rememoración, a veces unido a la intención de comunicarlo. Esta memoria narrativa involucra un nuevo compromiso entre el pasado y el presente. Las memorias narrativas son las que pueden hallar o construir los sentidos del pasado, debido a que se trata de construcciones sociales comunicables a otros. Ahora bien, la memoria total no es posible y toda narrativa implica una selección; es entonces donde aparece el olvido con sus diferentes usos y manifestaciones.

Existe un tipo de olvido que se produce en el propio devenir histórico y que responde a la supresión de acontecimientos del pasado. Sucede también que, debido a cambios que se dan en los marcos culturales y sociales, estos pasados, que se tenían como olvidados, reaparecen y son los propios marcos culturales y sociales los que promueven su revisión dotándolos de nuevos sentidos. Existe también una política de

olvido y silencio donde se montan estrategias para ocultar o eliminar pruebas y rastros; se trata de actos políticos voluntarios de destrucción que promueven olvidos selectivos. Todo mecanismo de preservación y de memoria, al seleccionar lo que se conserva o conmemora, involucra una voluntad de olvido.

¿Quiénes deben darle sentido al pasado en la operación de memoria? Los grupos actúan como agentes activos que recuerdan, en interacción con otros, y aspiran a transmitir los sentidos del pasado. Las memorias se encadenan entre sí y los sujetos pueden procesar sus memorias narrativas porque otros lo hicieron antes, logrando transmitir las. Sin embargo, la memoria como construcción social narrativa implica atender sobre las propiedades de quien narra, sobre la institución que le concede o niega poder autorizándolo a pronunciar las palabras, y sobre la construcción del reconocimiento legítimo, otorgado socialmente por el grupo al cual se dirige, siendo la recepción un acto activo de reconocimiento hacia quien formaliza la transmisión.

Desde el inicio de la redemocratización, Argentina ha desarrollado un arduo e intenso trabajo político, jurídico y simbólico para no olvidar a los desaparecidos. El olvido fue un mecanismo que empleó gran parte de la sociedad argentina, no solo porque era conveniente, con la idea de que los culpables son los otros, “los que andaban en algo”, sino porque evitaba la reflexión sobre lo acontecido y la toma de consciencia de su complicidad. A pesar de ello, la lucha por los derechos humanos logró que se identificara la verdadera naturaleza del régimen militar.

En Argentina, las investigaciones sobre memoria apuntan a examinar el proceso social de recordar y de olvidar. No se orientan solamente a una reconstrucción histórica y social de una época en cuestión; se debe tener en cuenta que “investigar sobre memoria implica, por lo tanto, pensar y analizar las presencias y sentidos del pasado en nuestras sociedades” (Jelin, 2002, p. 64).

Finalmente, existen palabras e imágenes que nos obligan a reflexionar sobre en qué consiste la experiencia, sobre todo cuando indagamos en un hecho histórico específico: estético y político a la vez. Si fotografiar es apropiarse de lo fotografiado (Sontag, 2012), durante la jornada de la Tercera Marcha de la Resistencia de 1983 Eduardo Gil, con sus fotografías, se apropió de la experiencia, que fue lo más importante del *Siluetazo*. Desde entonces, las fotografías captadas en la jornada circulan por el mundo, se encuentran tanto en museos argentinos como en museos de otros países, en libros y en publicaciones, y se han convertido en la imagen-signo del *Siluetazo*, significado y significante de la acción estético-política. Índices del instante preciso, del acontecimiento, del camino hacia la transición democrática, de la construcción de sentido sobre un pasado reciente trágico que aún se manifiesta latente en la dimensión mental de la dinámica colectiva, y que se impone apremiante actualizar con el fin de preservar la verdad y la memoria en primordial resistencia a la negación y al olvido.

*Deseo agradecer especialmente a Eduardo Gil
por permitir que mire sus fotos y las utilice en
esta publicación.*

Referencias bibliográficas

Amigo, R. (2008). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. En: A. Longoni y G. Bruzzone (comps.). *El Siluetazo* (pp. 203-252). Adriana Hidalgo Editora.

Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós.

Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.

Flores, J. (2008). Siluetas. En: A. Longoni y G. Bruzzone (comps.), *El Siluetazo* (pp. 83-107). Adriana Hidalgo Editora.

Freud, S. (1943). *Obras completas* Vol. XVII. Editorial Americana.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.

Reguillo, R. (2009). Sin cédula de identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea. En: M. Brodsky y J. Pantoja (eds.). *Body Politics: políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 33-53). La marca editora.

Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.

Taylor, D. (2009). Cuerpos políticos. En: M. Brodsky y J. Pantoja (eds.). *Body Politics: políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 21-31). La marca editora.

Vernant, J. P. (1976). *Los orígenes del pensamiento griego*. Eudeba.

Cecilia Latorre
Lic. en Curaduría e Historia de las Artes (UMSA)
Docente Universitaria (UMSA)
Investigadora independiente
Estudiante de Filosofía (UBA)

Comprender la racionalidad de las prácticas indígenas para no perpetuar el colonialismo

Understanding the Rationality of Indigenous Practices so as not to Perpetuate Colonialism

Por Patricia Nogueira

“Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”

Pablo Neruda, Alturas de Machu Picchu

Abstract

Los investigadores del accionar indígena en el mundo colonial americano tenemos la obligación, si queremos comprender cabalmente sus prácticas, de no desvincularlas de sus entramados de pensamientos, afectos, creencias y expectativas. Ello exige que nos apartemos de nuestras formas de entender el mundo, que hagamos el esfuerzo de ubicarnos por fuera de la razón cartesiana, tan fuertemente arraigada en Occidente y especialmente en los espacios académicos que frecuentamos diariamente. Únicamente haciendo ese ejercicio podremos no sólo entender mejor; sino, más importante aún, restituir la racionalidad de las prácticas que los indígenas llevaron adelante y fueron siempre consignadas desde la otredad en los documentos virreinales escritos por funcionarios españoles y criollos. En el presente trabajo, analizaremos la posible entidad

que revestían los documentos para los indígenas insurrectos de 1781 y, más específicamente, cómo y por qué podían —independientemente de la información que contuvieran— erigir líderes, como fue el caso de Tupac Katari.

Palabras clave: agencia, Tupac Katari, animacidad, *camac*, *camaquenc*

Abstract

Those who study the actions of indigenous people in the American colonial world have the obligation, if we want to fully understand their practices, not to dissociate them from their frameworks of thought, affection, beliefs and expectations. This requires us to break out of the Cartesian thinking that is so deeply rooted in Western civilization, and especially in our daily academic environments. Only through this exercise can we not only better understand, but also, more importantly, recover the rationality of the practices carried out by the indigenous peoples, who have always been classified as others in the documents of the viceroyalty. In this paper, we will analyze the possible entity that the documents for the indigenous insurgents of 1781 may have covered and, more specifically, how and why they were able - regardless of the information they contained - to raise leaders, as it was the case with Tupac Katari.

Keywords: agency, Tupac Katari, animacy, *camac*, *camaquenc*

Fecha de recepción: 26-05-2023

Fecha de aceptación: 23-06-2023

Introducción

El líder de la rebelión paceña de 1781, Julián Apasa, que había tomado el nombre de Tupac Katari¹, cayó prisionero de los españoles el 9 de noviembre de ese año, cuando fue traicionado por uno de los suyos. Los días 11 y 13 se le tomó confesión, e indicó que se había puesto a la cabeza del movimiento “por facultad que le dispensó un Catari, por unos Papeles que le dio en el Pueblo y altos de Sapaqui confiriéndole por ellos el título de Virrey” (NCDIP, 2017, 4, p. 377).

El pasaje es oscuro. Apasa no especificó a qué Katari se refería. Tomás², el líder rebelde que había confrontado al sistema colonial en la zona de Chayanta, había sido asesinado en enero de ese mismo año 1781 por los españoles³. Quizá uno de los hermanos de Tomás,

¹ En los documentos aparece consignado a veces como Apasa y otros como Apaza. Del mismo modo, también se lo nombra como Tupac Catari o Tupac Katari. Cuando citemos documentos, respetaremos las grafías. Sin embargo, en nuestra redacción, usaremos Apasa y Katari.

² Tomás Katari era un indio del común que, recurriendo a métodos legales, había confrontado al sistema colonial en la zona de Charcas. El movimiento creció de tal modo que varios poblados habían conseguido expulsar a las autoridades virreinales y constituido auto gobiernos.

³ Mientras era conducido engrillado a Chuquisaca, la comitiva que lo llevaba fue interceptada por una multitud de indios. Ante esta situación, el corregidor interino, Juan Antonio de Acuña, arrojó a Katari a un precipicio. La respuesta indígena fue apedrear a la comitiva hasta la muerte. El cuerpo de Katari fue llevado a una aldea, velado y sepultado en Quila (Serulnikov, 2010).

Dámaso o Nicolás, continuadores de su gesta, le habían encomendado seguir el levantamiento en nombre de aquel, o quizá Tomás había recibido pliegos de Tupac Amaru II y Katari los usó —luego del asesinato— para erigirse en líder. Lo que resulta indiscutible en la relación es que la entrega y recepción de esos papeles marcó un antes y un después en la vida de Tupac Katari. A partir de ese momento, se instituyó como jefe insurgente y, al mando de una enorme cantidad de indígenas, organizó dos largos cercos a la ciudad de La Paz entre marzo y octubre de 1781. Ahora bien ¿qué entidad tenían esos documentos? ¿Eran meros nombramientos o comisiones entendidos en el sentido occidental, o los indígenas andinos les atribuían un estatus diferente?

En lo que hace al mundo colonial americano y a los documentos que dan cuenta de las conductas de los indígenas en contextos de insurgencia, encontramos que ellos siempre aparecen con una presencia secundaria e invariablemente son tratados como “otros”. Sus voces nunca aparecen de manera directa en las fuentes (Nacuzzi, 2018). Eso hace que muchas de sus conductas sean descritas como carentes de racionalidad. Sin embargo, lo que sucede es que esos ejercicios —y también los proyectos que entrañaban— fueron leídos e interpretados a la luz del pensamiento eurocentrado, colonial, monohistórico¹,

¹ Fernando Navarrete Linares llama “monohistórica” a la “concepción dominante de que existe una historia única, con su propio cronotopo, es decir, su propia concepción del tiempo y el espacio, que es producto únicamente de la acción ‘humana’, y que la ciencia histórica es igualmente singular en su capacidad de investigarla y encontrar su verdad” (2021, p.24).

binario y enmarcado en el dualismo cartesiano que no les hacía justicia y distorsionaba sus causas y sus fines. La colonialidad¹ es una realidad lacerante y enojosa, y la decolonialidad no sólo es una postura ideológica, sino también una energía² (Mignolo, 2007) que exige la identificación con todos los intentos descolonizadores presentes y pasados, y su lectura desde otras fuentes que no sean subsidiarias con los proyectos de la modernidad (Bidaseca, 2010). El mandato de orden hoy es, para los estudiosos de los grupos subalternos virreinales, no continuar pensando y aplicando características derivadas de ese tipo de pensamiento, que no hacen más que prolongar el colonialismo. Quienes nos dedicamos al estudio del accionar indígena en el mundo colonial americano a través de los documentos tenemos aún pesadas deudas con nuestro pasado y, por extensión,

¹ El término ‘colonialidad’ se usa para señalar la existencia de situaciones coloniales en el mundo actual, en el cual las administraciones coloniales son absolutamente minoritarias. La condición colonial está caracterizada por la opresión y explotación cultural, sexual o económica de grupos subordinados racializados o étnicos por parte de grupos raciales o étnicos dominantes, independientemente de la existencia o no de administraciones coloniales (Mignolo, 2007).

² “La decolonialidad es [...] la energía que no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad [...] Si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad [...], esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial” (Mignolo, 2007, p.26).

con nuestro presente y nuestro futuro. Si bien en las últimas décadas, tanto el giro ontológico como el archivístico han puesto un poco de justicia, queda aún mucho camino por recorrer. Este trabajo tiene como objetivo analizar el valor de los documentos según las sociedades y en los contextos en que estuvieron insertos, nos esforzamos por corrernos de lugares naturalizados como el grafocentrismo, la concepción de los pliegos como meros vehiculizadores de información y el dualismo cartesiano que, a la par de ser fuertemente antropocéntrico, disocia constantemente. Así, lo humano se concibe separado de la naturaleza, de lo divino, el cuerpo del alma, el sujeto del objeto, etc. Sin embargo, ese tándem de disociación y antropocentrismo no puede aplicarse al mundo indígena, donde las esferas sagradas, económicas, sociales y políticas están estrechamente relacionadas. Del mismo modo, el espacio no es neutro, la territorialidad está cargada de significado y habitada por cantidad de personas no humanas; y los humanos no se hallan en el centro de las relaciones.

El giro archivístico

Una gran parte del trabajo de los estudiosos del mundo virreinal americano transcurre en los archivos. En décadas recientes, hemos asistido a lo que se dio en llamar “giro archivístico”: esto implicó que el archivo ha dejado de ser visto como un repositorio neutral e inerte de documentos al cual los investigadores recurren de modo extractivo (Stoler, 2010) y se lo ha dotado de una dimensión teórica que lo valida como objeto de estudio en sí mismo (Sánchez-Macedo, 2020). Todo lo cual entrañó un “replanteamiento de la materialidad y el imaginario de las colecciones”

(Stoler, 2010, p. 472). A partir de este giro, se entiende que la gestión, guarda y preservación de los archivos no es una tarea aséptica, sino que responde a una serie de decisiones y acciones que condicionan la existencia de los materiales. Elizabeth Yale lo graficó sin ambages cuando expresó que “ningún archivo es inocente” (2015, p.332).

Los enfoques críticos hacia los archivos coloniales se preocuparon por leerlos a contracorriente (Stoler, 2010) a fin de dar voz a los sujetos privados de voz. Así, parte de los estudios poscoloniales y de subalternidad:

Apuestan por la búsqueda de las prácticas y representaciones de los sujetos subalternos —individuos o grupos subordinados en términos de clase, casta, género, raza, lenguaje o cultura— a partir de las inscripciones de *otredad* que subyacen en los documentos creados por los agentes dominantes. (Sánchez-Macedo, 2020, p.200)

Se trata de escribir las historias que el Estado no cuenta, poniendo el foco en las tácticas analíticas de inversión y recuperación, a fin de reubicar a “aquellas personas objeto de la disciplina colonial como sujetos subalternos y agentes de prácticas, que tomaron decisiones por sí mismos” (Stoler, 2010, p. 478). Todo ello nos obliga permanentemente, no sólo a estar atento a los datos, sino a estudiar “los silencios, de los valores morales, de las intenciones y subjetividades de los autores, no explícitas en los textos, pero definitivamente involucradas” (Lucaioli, 2018, p. 8). González Echevarría ubica a los archivos no sólo como reliquia y ruina, sino también como un

conjunto de “creencias codificadas” (1990, p.30). El cambio de un proyecto extractivo a uno etnográfico implica el imperativo categórico de que nuestras lecturas tomen nuevos rumbos (Stoler, 2010).

El giro ontológico

Alrededor del año 2000, proveniente del perspectivismo amazónico, surgió el llamado “giro ontológico”. Se trata de un conjunto de perspectivas basadas en la idea de que la división entre seres humanos y no humanos y, por consiguiente, entre naturaleza y cultura, es sólo una de las ontologías posibles. Hay que pensar entonces en ontologías y naturalezas múltiples (Canessa, 2020) y cuestionar la concepción de qué es lo real, reivindicando formas alternativas de entender las relaciones entre lo natural y lo cultural (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016). Así, el giro ontológico ofreció nuevo impulso a la crítica poscolonial, inspirándonos a invertir el edificio total de la modernidad imaginando, no un mundo, sino mundos múltiples¹ (Viveiros de Castro, 2012, 2015). Esto abrió la puerta para acercarnos más y con un velo ideológico menos grueso a las prácticas simbólicas indígenas. Realizar un trabajo etnográfico implica “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” (Guber 2001, p. 22). Ello entraña, en nuestro caso de estudio, corrernos de

¹ La idea de pluralidad de mundos implica reconocer las divergencias, las fricciones y las disputas por la definición de lo real, aceptando y asumiendo también lo que desconocemos de esos mundos múltiples.

determinadas ideas y conceptos enraizados y hacer el esfuerzo por comprender la trama de relaciones, significados y afectividades en la que los documentos se insertaban y la entidad que estos tenían.

El animismo en los Andes

Los habitantes de los Andes surandinos —ya sean prehispánicos, coloniales o actuales— convivieron y conviven con una pluralidad de objetos potencialmente vivos. En el mundo andino, todas las cosas materiales, sean naturales o producidas por los humanos, tienen vida. Así, el entorno es un sujeto que puede tener su propio punto de vista. En definitiva, los habitantes del Ande vivían y viven en una permanente interacción con el mundo en tanto sujeto. Catherine Allen da un ejemplo extraído de su trabajo de campo en Sonqo, Perú: Wasitira¹

debe ser bien tratada dado a que si es mal tratada la casa se vuelve fría y poco acogedora. Ella es, por otro lado, testigo de todo aquello que ocurra en su interior, y se ubica al final de una cadena de autoridades inframundanas que se extiende a los señores de los nevados (apu). Cuando un robo se produce en una casa un “adivino” hace un llamado hacia uno de los grandes apus que dominan la región, el apu hace un llamado a una montaña menor que protege una región más pequeña, luego el último avisa a la colina local protectora de Sonqo (Antaqaqa), quien por su vez solicita que wasitira

¹ Casa de adobe, confeccionada con tierra encontrada en el local, paja y agua (Allen, 2015).

informe acerca de la identidad del ladrón a la divinidad. (Allen 2015, p. 3-4)

La corriente de pensamiento que entiende de ese modo la relación entre los seres humanos y su entorno se conoce con el nombre de “animismo”. La idea de animismo, que había sido poco tenida en cuenta por la literatura antropológica en los últimos años del siglo XX, volvió a ser reconsiderada a principios del siglo XXI a partir de los trabajos de Philippe Descola (2005). Otorgarles cierta humanidad y animacidad a las cosas implica, sobre todo para los académicos, aceptar los desafíos a los esquemas de pensamiento hipotéticos deductivos con los que nos manejamos cotidianamente. La idea del animismo incluye también la de “epistemología relacional” que Allen (2015) toma de Nurit Bird-David (1999), entendiendo por ello una actitud interactiva entre lo humano y no humano. Como bien señala Allen: “La observación es recíproca; cada uno mira a los otros (...) Los lugares también observan. Ellos son los grandes vigilantes antes los cuales nada se puede ocultar; nada, ya saben y recuerdan el movimiento de cada persona” (2008, p. 45-46). Para los andinos, el espacio no es neutro, la territorialidad está cargada de significado y habitada por cantidad de personas no humanas. El emisor de la fuerza eficaz que animaba, sostenía y posibilitaba que todos los seres y las cosas en la tierra cumplieran con lo que según su naturaleza debían ser¹ se denominaba

¹ Así, en el diccionario de Antonio Ricardo, revisado por Cerrón Palomino encontramos las siguientes definiciones: “camay caman |kama-y kama-n|. Según mi merecido, camaymi |kama-y-mi|. Mi merecido Es, camaymicanqui |kama-y-mi kannki| Tú me mereces”. ([1586] 2014, p.59)

*camac*¹. El *camaynin*², *camaquenc*³, *sonco*⁴ o *songo* era la

¹ Acordamos con las prevenciones sobre los diccionarios coloniales expresadas por Juan Carlos Estenssoro Fuchs (1992) y César Itier (1992), quien expresa que “lejos de reflejar la lengua natural recogen solamente una selección de formas y sentidos susceptibles de ser aprovechados por la predicación e indiscriminadamente entremezclados con adaptaciones semánticas ajenas al uso” (1992, p. 1018). No obstante, recurrimos a ellos para acercarnos al uso colonial de ciertas palabras. Encontramos que en ellos *camac* se traduce como “dios creador”. En el *Lexicón* de De Santo Tomás es sinónimo de *yachachic*, “criador, o hazedor de nuevo de alguna cosa” [1560] 2003, p.235), en el diccionario de González Holguín *Camak* Dios es equivalente a “Dios criador” [1608] 2007, p.60), en el de Antonio Ricardo, *camac* es “criador” (1586:38). La raíz *cama* más que crear, alude a la capacidad de animar, ordenar, insuflar a otro la capacidad de realizarse, “transmitir la fuerza vital y sostenerla, proteger a las personas o las cosas que son sus beneficiarios” (Taylor, 1974, p.7). En el diccionario unificado de Cerrón Palomino, *kamay* equivale a “Crear, hacer. También caber, contener” (1994:12). Entre los investigadores hay diferencias con los nombres asignados a esta fuerza animante, nosotros nos atendremos a la terminología usada por Taylor (1974, 2000, 2008).

² Taylor considera que la palabra *camaynin* pudiera ser un lapsus, ya que *camaynin* sin cedilla se encuentra en el diccionario de Santo Tomás como equivalente a *camaquenc*: ánima, pero en la parte castellano-quechua del vocabulario, como traducción de alma aparece *çamaynin*, con cedilla (Taylor, 1974, 2000).

³ *Camaquenc* es utilizado como sinónimo de *camaynin* y *songo* en el diccionario de Santo Tomás. Aluden al concepto de ánima por la cual vivimos, también se referiría a la fuente de la fuerza vital transmitida a alguien o algo (Taylor, 1974, 2000).

⁴ Pierre Duviols (1978) llama *camaquen* al *camaynin* y Tom Cummins (2018) lo llama *camay*. En el diccionario de De Santo Tomás operaban como sinónimos (Taylor, 2000).

propia fuerza vital animante transmitida, y el *camasca* o *soncoyoc* era el beneficiario de esa potencia transmitida por el *camac*, siempre una *waka*¹.

Según esa fuerza animante fuera mayor o menor, es decir, más o menos *camac*, el beneficiario era más o menos *camasca* (Taylor, 1974, 2000, 2008). En los diccionarios coloniales, al poseedor del *camac*, esto es, al *camasca*, *soncoyoc* o *camayoc*, se lo equiparaba con un hechicero. El cura Martín de Murúa menciona que estos *camasca*

eran como brujos, y tomaban la figura que querían, y yvan por el aire en vreisimo tiempo mucho camino, y vian lo que pasaba y hablauan con el demonio, el cual les respondía en siertas piedras, o en otras cosas que ellos respetavan mucho. Estos seruían de adiuinos, y referían lo que pasaba en lugares distantes y remotos, antes que se pudiese sauer o venia la nueua de lo que les preguntaban, y ansi en este Reyno se an dicho alzamientos y motines y sucesos de batallas, en distancia de mas de doscientas leguas y trecientas, el mismo día y tiempo, en que sucedían, o el siguiente, en que por curso natural era imposible². ([1613], f. 288v)

Recapitulando: en el mundo andino todos los objetos poseen *camac*, que “puede ser entendido como la vitalización supranatural de todas las cosas materiales para las que existe un prototipo supranatural, *camac*”

¹ Alude a lo sagrado en el mundo andino. Podían ser entidades, lugares, objetos o construcciones. En los diccionarios coloniales las wakas aparecen equiparadas con ídolos.

² En todas las citas textuales respetamos la ortografía original.

(Cummins, 2018, p. 385). Los objetos se conciben, entonces, dotados de una cierta animacidad, por lo cual, participan de la vida comunitaria. El mundo animado andino era (y es) mucho más vasto que su equivalente occidental; toda cosa que tuviera un fin o una función estaba animada con el objetivo de que su fin o función pudiera ser realizado (Taylor, 1974, 2000). O, dicho de otro modo, toda materia estaba en cierto sentido potencialmente viva e imbuida de agencia. Esto lo ilustra sin ambages el cronista Martín de Murúa en el *Manuscrito Galvin* (Imagen 1). Allí nos presenta una roca sin pulir, acarreada para ser usada en una construcción, lleva en su seno, ya esbozadas, las líneas rectas del bloque de sillar en que se convertirá¹. Está dotada de ojos y acompaña con su mirada la dirección de la marcha hacia su destino final (Cummins, 2018). El *camac* confiere al *camayoc*² (el que posee) capacidad de conocimiento, o bien “la capacidad, el conocimiento, la autorización de ocuparse de un aspecto especializado de la

¹ El dibujo efectivamente se corresponde con el tratamiento dado a los bloques líticos para construcción. Las piedras grandes de mampostería fina recibían un primer tratamiento en las canteras, donde se les daba una forma rudimentaria con martillos de piedra. Eran arrastradas hasta el sitio de su emplazamiento por caminos preparados a ese fin y una vez en el lugar eran trabajadas nuevamente con martillos de piedra y encajadas entre sí (Nair y Protzen, 2018).

² El *camayoc* era un especialista, literalmente la palabra significa “poseedor de una fuerza o energía específica” (Cummins, 2018, p.384). En el diccionario de Ricardo revisado por Cerrón Palomino encontramos las siguientes Equivalencias: “camasca kama-şqa|-Cosa creada, camascaruna |kama-şqa runa”, Hechicero ([1586] 2014, p.59).

organización cósmica” (Taylor, 2000, p. 8). Por ello, los artesanos también eran llamados *camayocs*; tenían la facultad de infundir a sus productos el *camaynin*, que existía de modo latente, como potencialidad, en la materia usada para fabricar objetos. Estos estaban dotados de una cierta animacidad y participaban de la vida comunitaria, como ya mencionamos.

El *camaquenc* latente en la materia y la capacidad otorgada por el *camac* a los *camayocs* hacían que los objetos estuvieran cargados de sacralidad, corroboraran el *camaynin*, participaran de los eventos del mundo y fueran testigos de hechos pasados en los que habían participado, los que se rememoraban ritualmente. Manifestaban lo divino y actualizaban el pasado; tenían la capacidad agentiva de “cambiar la condición del conocimiento, permitiendo expresar lo que uno sabía de oídas como si se tratase de un conocimiento absoluto adquirido a través de la experiencia” (Cummins, 2018, p. 402).



Imagen 1. Martín de Murúa, *Manuscrito Galvin* ([1590], f. 37v)

Esta animacidad es también la que explica que, en la actualidad, los campesinos les hablen a sus piedras conopas cuando las sacan de sus lugares de guardado para las festividades, diciéndoles “*kawsaq* (la que vive), *khuyaq* (la que ama)” (Allen, 2020, p.196).

Tenemos entonces que, a través de los objetos, se podía transmitir una “fuerza vital” “y sostenerla, proteger a las personas o las cosas que son sus beneficiarios” (Taylor, 2000, p. 7). Siguiendo a MacCormack (1991), el objeto lleva, transfiere a algo o a alguien una fuerza vital para sea utilizada por esa persona u objeto.

La entidad de los pliegos

Apasa menciona que fue erigido como cabeza “por facultad que le dispensó un Catari, por unos Papeles que le dio en el Pueblo y altos de Sapaqui confiriéndole por ellos el título de Virrey” (CDIP, II, 3, p. 165, resaltado nuestro). En este trabajo, queremos proponer una interpretación de los hechos que confiesa Tupac Katari que se corra del pensamiento eurocentrado y grafocéntrico.

Tomás Katari, el líder de la zona de Chayanta, “era venerado por sus seguidores, quienes se dirigían a él como rey y otros títulos divinos, besaban sus pies y vestidos, y consideraban que su palabra era sabiduría oracular” (Thomson, 2006, p.242, resaltado nuestro). Está largamente documentado en el mundo andino que los señores compartían atributos y poderes de las wakas (Martínez Cereceda, 1995). Este también era el caso de Tomás Katari, reverenciado como waka y, en tanto tal, poseía un importante carácter comunicativo (Allen, 2019). También

era *camac*, emisor del *camaynin* o *camaquenc* que animaba y permitía que todos los seres y las cosas en la tierra cumplieran con lo que debían ser según su naturaleza. Los pliegos que emitió, por ende, no eran meros documentos que contenían información, eran portadores de este *camaynin*. Y Tupac Katari, su receptor, era *camasca*, beneficiario de esa fuerza vital animante. Esto explicaría el rol instituyente que los pliegos tenían en estos contextos, máxime si pensamos que Tupac Katari era analfabeto. Hay algo más: el *camaynin*, como mencionamos, animaba, sostenía y posibilitaba que todos los seres cumplieran con *lo que debían ser*. En este caso, Tupac Katari debía ser un líder guerrero, es decir, las *wakas camac* emitían el *camaynin* y los beneficiarios *camasca* no sólo recibían un poder, sino una misión, que, en este caso, implicaba erigirse en jefe insurrecto o continuar la labor interrumpida de Tomás (Zanolli y Nogueira, 2023). Eso es así por cuanto la personalidad no es algo inherente a las personas y las cosas, sino que “se constituye en y a través de las relaciones en las que estas entran” (Allen, 2020, p. 206).

En los Andes, los señores, entendidos no como individuos, sino como autoridades, tenían entre sus atributos o bien ser origen del linaje o estar emparentado con las *wakas* (Martínez Cereceda, 1995). Los jefes rebeldes eran vistos y obedecidos por sus bases porque ostentaban una dimensión que trascendía lo meramente humano, es decir, eran seres poderosos y potentes. Esa condición explica la veneración que despertaban en sus seguidores, el trato recibido, sus afirmaciones sobre las facultades que poseían y las conductas insólitas que desplegaban, no permitidas a los simples humanos,

desprovistos de este caudal. También brinda una elucidación del motivo por el cual estos hechos aparecen en los documentos —escritos por españoles y criollos— desposeídos de racionalidad o reducidos a meras jugadas tácticas, oportunistas, mentirosas o grotescas. No podemos soslayar que, durante las rebeliones, colisionaron no sólo proyectos políticos, económicos y sociales, sino también subjetividades y formas de entender el mundo y a los humanos en sus relaciones entre sí, con los objetos, la naturaleza y las divinidades. No es extraño que el registro colonial no reconociera, o lo hiciera de modo distorsionado, risible y opaco, esos otros modos, subjetividades, comportamientos y relacionalidades. Así, se da cuenta de hechos que aparecen como ilógicos e inexplicables cuando son leídos fuera de sus cadenas relacionales, precisamente porque están disociados de su fundamento, que es, ni más ni menos, que los jefes eran seres potentes y así se comportaban y eran tratados y que los objetos poseían animacidad y eran transmisores del *camaquenc*. Katari se instituyó como jefe, por la información o el nombramiento que podían contener los papeles que recibió, sino porque estos eran transmisores del *camaquenc* de Tomás Katari.

Conclusiones

Los documentos que utilizamos para recrear la historia colonial del siglo XVIII fueron para la sociedad indígena otra cosa respecto de lo que son para nosotros. En primer lugar, debemos decir que no eran cosas, sino, por el contrario, eran seres animados que poseían su propia vitalidad y que interactuaban con los seres humanos y con otros objetos, también animados.

Fueron vehículos que llevaban el *camay* de las wakas, que les otorgaban/transferían a jefes menores (más o menos *camascas* según el rango), investidura y poder para llevar adelante la misión encomendada, en este caso, la insurgencia contra los españoles.

No podemos disociarnos y pensar los documentos como lo hacían los indígenas, pero sí aceptar que la nuestra no es la única manera de interactuar con el mundo que nos rodea y que hay múltiples ontologías, todas válidas, y que para que las acciones de los indígenas insumisos puedan ser leídas a cabalidad y comprendidas deben ser restituidas a sus cadenas relacionales. Sólo así dejaremos de perpetuar el colonialismo y les haremos justicia.

Referencias bibliográficas

Allen, C. (2008). *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Allen, C. (2015). El animismo en los Andes. [artículo]. Encuentro Internacional Arqueología y etnohistoria en los Andes y tierras bajas. Dilemas y miradas complementarias. Cochabamba, Bolivia. https://www.academia.edu/27740912/El_animismo_en_los_Andes.

Allen, C. (2019). El animismo en los Andes [en línea]. En: M. A. Muñoz e I. Combès (eds.). *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus tierras bajas*. Pp. 589-604. Universidad Mayor de San Simón. https://www.academia.edu/47750561/EL_ANIMISMO_EN_LOS_ANDES.

Allen, C. (2020). Inqaychus andinas y la animacidad de las piedras. En: O. Muñoz Morán (coord.). *Andes. Ensayos de etnografía teórica*. pp. 193-226. Nola Editores.

Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el orden colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*. SB.

Bird-David, N. (1999). "Animism" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology. *Current Anthropology* 40(1), 67-91.

Canessa, A. (2020). Un carrusel de cosmologías: giros ontológicos en el mundo andino. En: Ó. Muñoz Morán (coord.). *Andes. Ensayos de etnografía teórica*. pp. 341-364. Nola Editores.

CDBRETA – *Colección documental del bicentenario de la revolución emancipadora de Tupac Amaru. (1980-1982). Los procesos a Tupac Amaru II y sus compañeros, IV, II*. Edición e introducción de Luis Durand Florez, Lima (s/e)

CDIP. (1971). *Colección documental para la independencia del Perú. T.II: La rebelión de Tupac Amaru, V.2, La rebelión*. <https://repositorio.bicentenario.gob.pe/handle/20.500.12934/112>

CDIP. (1971). *Colección documental de la Independencia del Perú. Tomo II: La rebelión de Tupac Amaru, V. 3. La rebelión*. (<https://repositorio.bicentenario.gob.pe/handle/20.500.12934/113>).

Cummins, T. (2018). Arte incaico. En: I. Shimada (ed.), *El imperio Inka*. pp. 344-416. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Estenssoro Fuchs, J.C. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial. *Revista Andina*, 20(1), 353-404. (<http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/419>).

De Santo Tomás, D. ([1560] 2003). *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Instituto Nacional de Cultura.

Duviols, P. (1978). *Camaquen, upani: un concept animiste des anciens peruvians*. *Amerikanistische Studien*, 20(1) 132-144.

González Echevarría, R. (1990). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

González Holguín, D. ([1608] 2007). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada Lengua Qquichua, o del Inca*. <http://www.runasimipi.org>.

Guber, R. (2001). *La etnografía método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.

Itier, C. (1992). La tradición oral quechua antigua en los procesos de idolatrías de Cajatambo. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 21(3), 1009-1051. <http://www.ifea.org.pe/libreria/bulletin/1992/pdf/1009.pdf>.

Lucaioli, C.P. (2018). *Los contextos de producción de los documentos coloniales*. En: L.R. Nacuzzi (coord.) *Entre los datos y los formatos. Indicios para la historia indígena de las fronteras en los archivos coloniales*. pp: 6-28). Centro de Antropología Social IDES.

MacCormack, S. (1991). *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton University Press.

Martínez Cereceda, J. L. (1995). *Autoridades en los Andes. Los atributos del señor*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Murúa, M. de ([1613]). *Historia General del Piru. Origen y descendencia de los yncas donde se trata, así de las guerras civiles suyas, como de la Entrada de los españoles, descripción de las ciudades y lugares del, con otras cosas notables* (Manuscrito Getty). <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173372>.

Mignolo, W. D. (2007). El pensamiento decolonial. Desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (comps.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 25-46). Siglo del Hombre Editores.

Nacuzzi, L. R. (2018). Introducción. En L.R. Nacuzzi (coord.). *Entre los datos y los formatos. Indicios para la historia indígena de las fronteras en los archivos coloniales*. pp. 1-5. Centro de Antropología Social IDES.

Nair, S. y Protzen, N. P. (2018). Arquitectura y paisaje inca: variación, tecnología y simbolismo. En I. Shimada (ed.) *El imperio inka*. pp. 463-503. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Navarrete Linares, F. (2021). La cosmohistoria: cómo construir la historia de mundos plurales. En M. I. Martínez Ramírez y J. Neurath, Johannes, Neurath

(coords.), *Cosmopolítica y cosmohistoria. Una anti – síntesis*. pp: 23-40). SB.

NCDIP- Nueva colección documental de la independencia del Perú. (2017). *La rebelión de Tupac Amaru II*, Vol. 4, Acuedi Ediciones. <http://beta.acuedi.org/book/112743>.

Ricardo, A. (Imp.). ([1586] 2014). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero.

Ruiz Serna, D. y Del Cairo, C. (2016). Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales* 55, <http://journals.openedition.org/revestudsoc/9774>.

Sánchez Macedo, J. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Humanitas* 47, IV, 183-223. <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>.

Serulnikov, S. (2010). *Revolución en los Andes. La era de Túpac Amaru*. Sudamericana

Stoler, A. L. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología* 46 (2), 465-496. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105020003009.pdf>.

Taylor, G. (1974-1976). Camay, amac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri. *Journal de la Société des Americanistes* 63, 231-244, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/jsa_0037-9174_1974_num_63_1_2128.pdf.

Taylor, G. (2000). Camac, Camay y Camasqa en el manuscrito quechua de Huarochirí. En: G. Taylor, *Camac, Camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos* (pp.: 1-17). Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

(2008). Introducción. En: G. Taylor (ed.), *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, (pp.: 9-20). Instituto francés de Estudios andinos – IEP Instituto de Estudios peruanos.

Thomson, S. (2006). *Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la era de la insurgencia*. Muela del diablo.

Viveiros de Castro, E. (2012). «Transformação» na antropologia, transformação da «antropologia». *Mana* 1 (18), pp. 151-171. (<http://www.scielo.br/pdf/mana/v18n1/a06v18n1.pdf>)

(2015). Posfácio: O intempestivo, ainda. Posfácio de Clases, P. *Arqueologia da violência*, (pp.: 301-366). Cosac Naify.

Yale, E. (2015). The history of Archives. The state of the discipline. *Book History*, 18 (332-359). Johns Hopkins University Press.

Zanolli, C. y Nogueira, P. (2023). La capacidad agentiva de los documentos. Ponencia presentada en el *IV Convegno Nazionale della Società Italiana di Antropologia Culturale: Il ritorno del sociale*, Organizado por la Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma.

Patricia Nogueira
Lic. en Artes, orientación Artes Plásticas (UBA)
Magister en Patrimonio Artístico y Cultura
en Sudamérica Colonial (UBA)
Doctoranda en Antropología (UBA)
Docente universitaria
especializada en arte americano
Ceramista con especialización
en cerámica precolombina de América del Sur
patriciagnogueira@yahoo.com.ar

Revista *Conceptos*

Parámetros para la presentación de artículos, avances de investigación y reseñas

Se recibirán para considerar su publicación en la revista *Conceptos* artículos, avances de investigación y reseñas. En todos los casos deben ser trabajos originales e inéditos y no deben haber sido enviados para su publicación a otras revistas.

Todos los trabajos serán evaluados preliminarmente por el Director y los miembros del Comité de Redacción.

El envío de un trabajo a *Conceptos* implica la cesión de la propiedad para que pueda ser editado, reproducido y transmitido públicamente en cualquier forma, incluidos los medios electrónicos, para fines exclusivamente científicos, culturales o de difusión, sin fines de lucro.

El Comité de Redacción decidirá en qué número de la revista se incluirán los trabajos aceptados para su publicación, en virtud de la pertinencia de las temáticas y el espacio disponible.

Todos los trabajos aceptados para publicación estarán sujetos a la edición posterior por parte de editores y diseñadores de la revista, con el propósito de ajustar el material a las pautas editoriales que rigen la publicación.

La recepción de un trabajo no implica para la revista compromiso de publicación.

Los trabajos deben ser remitidos al Instituto de Investigación de la Universidad del Museo Social Argentino, en formato electrónico editable, a conceptos@umsa.edu.ar.

Artículos

Los artículos deben presentar la elaboración de los resultados de una investigación en curso o ya finalizada, o bien ser artículos de revisión que planteen una nueva propuesta de abordaje a un tema o problemática.

Se considerarán para su publicación aquellos trabajos académicos originales en su tema y abordaje que den cuenta de un tratamiento metodológico pertinente para el tipo de problemática, y que respeten las reglas de campo académico, especialmente el rigor teórico. Una vez aprobados en forma preliminar, de acuerdo con su pertinencia y requisitos formales, los artículos serán enviados a evaluadores externos y sometidos a referato anónimo por pares académicos.

La extensión mínima de los artículos será de 30.000 caracteres con espacios, o diez carillas aproximadamente, y la extensión máxima será de 50.000 caracteres con espacios, o quince carillas aproximadamente (formato A4 con márgenes de 2,5 centímetros, tipografía de 12 puntos, interlineado 1,5), incluyendo tablas, figuras, imágenes, lista de referencias bibliográficas y posibles anexos.

Los trabajos deben contar con título, resumen analítico y palabras clave, en español y en inglés.

Títulos y subtítulos

Cuando un texto tiene varias secciones, que se dividen a su vez en subsecciones, es importante que las jerarquías de los títulos y subtítulos sean claras y respetadas a lo largo del artículo.

Los **títulos** se escriben en **negrita**.

El nombre del autor debe figurar debajo del título del trabajo, seguido de los títulos académicos obtenidos, lugar donde se desempeña profesionalmente y cargo que ocupa. Deberá consignarse también una dirección de e-mail de cada uno de los autores.

Los *subtítulos* se escriben en *negrita cursiva*.

Los *apartados* dentro de los subtítulos se escriben en *cursiva*, sin **negrita**.

Ejemplo:

Título

Subtítulo

Apartado

Resumen o *abstract*

El resumen analítico (*abstract*) debe tener doscientas (200) palabras como máximo, en español y en inglés,

y mostrar a grandes rasgos el tema/problema de la investigación, el objetivo general del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones más generales. El *abstract* surge del contenido del artículo.

Asimismo, es necesario que luego del resumen se relacionen cinco palabras clave o *keywords* (en los mismos dos idiomas) que cumplan la función de descriptores del documento presentado y no reiteren los términos utilizados en el título. Deben ir entre comas y sin punto final.

Palabras clave o *keywords*

Las palabras clave o *keywords* sirven para la indexación de artículos de revistas científicas, libros, anales de congresos, informes técnicos y otros tipos de materiales; así como para la búsqueda y recuperación de literatura científica en las bases de datos como LILACS, SciELO, PubMed y otras. También sirven para ofrecer mayor visibilidad a los artículos y facilitar la consulta de quienes buscan información.

Ejemplo:

Palabras clave: ciencia, desarrollo, economía,
cambio climático, efecto invernadero

*Keywords: science, development, economics, climate
change, greenhouse effect*

Si tiene preguntas o desea más información sobre las pautas de la revista o sobre el proceso de postulación

de un artículo, por favor escriba a conceptos@umsa.edu.ar.

Avances de investigación

Los avances de investigación deberán versar sobre una investigación en curso. Se presentará el proyecto que aborda, su estado de situación y las distintas etapas previstas para su finalización.

La extensión máxima de los avances será de 35.000 caracteres con espacios o doce carillas aproximadamente. Deberán consignarse los siguientes datos: título de la investigación, director y los nombres de quienes conforman el equipo de investigación.

Reseñas

Las reseñas deben ser comentarios y abordajes críticos y reflexivos de un objeto de análisis. Es necesario que en el encabezado consten los datos de la obra (en el caso de libros: título, autor/es, año, editorial, número de páginas). La extensión máxima no podrá superar los 7.000 caracteres con espacios o tres carillas aproximadamente.

La publicación de las reseñas será definida por el Comité de Redacción de la revista, que podrá objetar su publicación en forma definitiva.

Pautas de redacción

Las palabras o frases en **idioma extranjero** deben escribirse con *cursiva*. No usar comillas, negritas ni subrayados.

Se escriben con *cursiva* los **títulos de las obras de creación** (libros, películas, cuadros, esculturas, piezas musicales, programas de radio o de televisión), los nombres de los periódicos y los títulos de las publicaciones internacionales. No hay que escribir en negrita, ni subrayar, ni usar cursiva o comillas para resaltar palabras. Estos títulos llevan **mayúscula solo en la palabra inicial** (<https://www.rae.es/dpd/mayúsculas> 5.2.24):

Cuando el nombre está formado por dos palabras en plural, se duplican las letras iniciales, se escriben en mayúscula y van seguidas por el punto abreviativo y un espacio tipográfico: EE. UU. (Estados Unidos), RR. HH. (Recursos Humanos).

Acrónimos y siglas: las siglas son las palabras formadas con las iniciales de uno de los términos que integran una expresión compleja (ONU) y para facilitar su pronunciación suelen incluir otras letras o conjunciones (Mercosur, Caicyt). Un acrónimo es un término formado por dos o más palabras (docudrama, a partir de “documental” y “drama”) y también una sigla que se puede leer con naturalidad en español, sílaba a sílaba: ONU es sigla y acrónimo; BCE es sigla pero no acrónimo (<https://www.fundeu.es/recomendacion/siglas-y-acronimos-claves-de-redaccion/>).

-Salvo que sea sobradamente conocida, la primera

vez que se emplee una sigla se recomienda acompañarla de su desarrollo (ONU se desarrolla como Organización de las Naciones Unidas). Como algunas ya se han hispanizado, se recomienda verificar y usar la que corresponda (ONU y no UN, OTAN y no NATO).

-Las siglas se escriben sin puntos abreviativos (ONU y no O.N.U).

-El plural de las siglas se pronuncia pero no se escribe: las ONG, no ONGs.

-Palabras derivadas de siglas como “ovni” y “sida” se han convertido en sustantivos comunes y deben escribirse como tales.

-Ante cualquier duda, se debe consultar el Diccionario de la Real Academia Española: <https://www.rae.es/>. Evitar el uso de la expresión “el mismo” o “la misma”, que se puede reemplazar por pronombres personales, demostrativos, posesivos o directamente por nada (<https://www.rae.es/dpd/mismo>, 3).

Evitar la **redundancia**, fenómeno que consiste en emplear una o más palabras innecesarias porque reiteran el sentido de algo ya dicho.

Uso de la coma: emplearla después de “sin embargo”, “no obstante”, “asimismo”, “además” y antes de “pero”, “aunque”, “ya que”, “a pesar de”. Otras expresiones de enlace como “es decir”, “además”, “por otro lado”, “entre otros”, se separan con comas del resto del enunciado y se escriben entre comas si van en medio de la oración.

No se escribe coma entre sujeto y predicado, ni se escribe entre el verbo y el objeto (<https://www.fundeu.es/escribireninternet/la-coma-criminal/>).

Gerundio

El gerundio indica acciones simultáneas o anteriores a la del verbo principal del que depende: “Habiendo terminado la clase, salieron los estudiantes”; “fue a su casa caminando”.

-No se debe usar el gerundio para indicar una acción posterior a la del verbo principal:

La fórmula y/o

Es frecuente el empleo conjunto de las conjunciones copulativa “y” y disyuntiva “o” separadas por una barra, calco del inglés “and/or”, con la intención de hacer explícita la posibilidad de elegir entre la suma o la alternativa de dos opciones.

Sin embargo, en español la conjunción “o” puede expresar ambos valores en conjunto, de modo que se desaconseja el uso de esta fórmula.

Normas de citado

Las citas, como parte fundamental de la elaboración de los textos académicos, deben ser claras y efectuadas según las Normas APA, séptima edición (<https://apastyle.apa.org/instructional-aids/handouts-guides>). Cualquier malentendido o negligencia en el uso de palabras o ideas de otro autor se considera plagio.

Las Normas APA, al igual que las otras normas existentes, buscan estandarizar los textos académicos mediante una serie de reglas editoriales que definen desde el formato del papel y la tipografía hasta las partes y el orden de una cita bibliográfica.

Para evitar el plagio, siempre que se utilicen las palabras de alguien, o cuando se resuma o parafrasee información hallada en diversos tipos de documentos, debe indicarse la fuente mediante una cita dentro del texto y su correspondiente referencia en el apartado de Referencias bibliográficas al final del texto.

Todas las obras que hayan sido citadas en el cuerpo del texto deben figurar en el listado de Referencias bibliográficas final, donde solamente se incluyen los recursos utilizados en la realización del trabajo.

Uso de notas

Las notas a pie de página no se usan para citar, sino para incluir aclaraciones breves que enriquezcan y den soporte a la argumentación. La presencia de notas puede ser distractiva para los lectores, de modo que no deberían incluir explicaciones complejas (que conviene incluir en el cuerpo del texto) ni informaciones de poca relevancia.

Las notas al pie pueden escribirse con una fuente más pequeña e interlineado diferente al resto del texto.

Referencias bibliográficas

Al final del cuerpo se incluye el listado de referencias bibliográficas que hayan sido mencionadas a lo largo del trabajo. Cada cita mencionada en el texto debe tener su correlato en este listado final. Deben estar en orden alfabético.

Cada referencia contiene habitualmente, como elementos obligatorios, la autoría, título, editorial y fecha de publicación.

