

**Dedicamos este libro a la memoria de Sergio Bellotti,
Redson Pozzi, Daniel Sanjurjo y a todos los que pusieron
el cuerpo desde aquellos años**

**Perder la forma humana.
Una imagen sísmica de los años
ochenta en América Latina**

Entre las líneas de acción prioritarias del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se cuentan, en un lugar preeminente, los proyectos relacionados con artistas, comisarios e instituciones procedentes de América Latina. En esta ocasión, la estrecha colaboración con la Red Conceptualismos del Sur da lugar a una exposición que resulta el elemento más visible de un trabajo que se viene realizando en asociación entre el Museo y la Red desde 2009. Estos años han resultado fructíferos en lo que se refiere a proyectos de investigación que han abordado aspectos como la poesía visual, la gestión del sistema de archivos o las estrategias creativas en el movimiento de derechos humanos en el Cono Sur. Pero el flujo de conocimiento e intercambio entre una institución como el Museo Reina Sofía y una activa red de profesionales como Conceptualismos del Sur no podía detener su camino en ese punto; así, se imponía proyectar una exposición que diera forma y pusiera al alcance de los públicos del Museo gran parte de los resultados de un generoso e impecable trabajo colectivo. Con la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* se materializa uno de los planteamientos principales que inspiraron la asociación: la puesta en marcha de actividades capaces de impulsar el acceso colectivo a los archivos, al documento y a la memoria desde una nueva relación horizontal, colaborativa, con los agentes culturales de América Latina.

En *Perder la forma humana* el Museo Reina Sofía es, de acuerdo con su filosofía, el punto de cruce entre las instituciones y la sociedad civil, entre el Sur y el Norte, entre las artes y la sociología, entre la realidad y las diversas formas de abordaje de ésta por parte de los artistas. Y no parece haber mejor objeto de estudio para poner en práctica este modelo abierto de museo que las prácticas artísticas procedentes de lugares diversos del Cono Sur relacionadas con la acción ciudadana, con la resistencia ante la injusticia, con la reivindicación y recuperación de la dignidad en entornos que estuvieron marcados por graves conflictos políticos y sociales. Esta muestra nos recuerda, de ese modo, que el Museo ejerce una función fundamental de mediador y puede erigirse como observatorio o faro que indica nuevos caminos de cooperación y trabajo colaborativo en un mundo globalizado.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a todas y cada una de las entidades y personas cuya colaboración ha permitido que todo este archivo en movimiento genere esta nueva imagen del pasado reciente de América Latina; y que ésta resulte hoy, en un salto que salva el Atlántico, tan cercana, tan común.

De entre las tentativas de trabajo colectivo que han germinado desde el pensamiento poscolonial, la Red Conceptualismos del Sur ha emergido ya plenamente, desde su fundación en 2007, a través de diversas propuestas y líneas estratégicas. En los proyectos de la Red el reto no es sólo el de la superación de los excedentes (paradójicamente crecientes) de una forma decimonónica (y actual), eurocéntrica y elitista de difusión del conocimiento, sino la de llevar a cabo proyectos concretos y casos de estudio capaces de revertir estas dinámicas aprendidas y aceptadas a lo largo de generaciones. Su concepto es el de un mundo en permanente devenir, y así la Red se sitúa como observatorio del presente, pero también como proyecto de exhumación de la memoria del Sur. En febrero de 2009 se publicó el manifiesto mediante el cual el Museo Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur se unían en una asociación que “se aglutina y se moviliza precisamente para revertir el flujo de drenaje de la memoria [...] y para reavivar su legado en el presente mediante investigaciones, exposiciones, publicaciones y bases de datos de acceso abierto”.

La idea base de dicha asociación no fue sólo la de revitalizar los discursos del conceptualismo en América Latina sino, y muy especialmente, la de generar espacios compartidos en los que la información en todas sus formas (en particular en el documento, núcleo del conceptualismo) no se defina como objeto de propiedad, sino como ente cuyo fin es siempre el usufructo colectivo. Si Jacques Derrida aseveró en *Mal de archivo* que la democratización de un país se mide por su nivel de acceso a los archivos, ¿cómo podemos actualizar este aserto en el contexto de un mundo globalizado? ¿Qué mide hoy el acceso, desde un lugar lejano como la Europa meridional a los archivos del arte latinoamericano de la década de 1980? ¿Tiene que ver hoy la democratización *real* con el acceso a los archivos o se necesita una puesta en común, una cruda exhumación de los documentos ante la presencia de todos los implicados? Con estas preguntas sobre la mesa, en el Museo Reina Sofía hemos planteado que la institución museo no puede materializarse sólo en la *propiedad* y en la *presencia* de las obras de arte: el documento, tangible o intangible, tiene el valor de la reproductibilidad, se desprende del fardo del autor, permite lecturas que escapan al marco institucional y abre el campo a nuevas lecturas de la historia reciente del arte. En buena lógica con esto, la Red Conceptualismos del Sur ha sabido, como propone ahora, y como indica el título de la exposición, *perder la forma humana* para situarse en la autoría colectiva, rechazar la autonomía artística y colocar en primer plano los discursos en movimiento, en devenir, frente a las *figuras*. Como respuesta, el Museo no puede ser el *fondo*, sino el lugar de tránsito de esos discursos.

El Museo Reina Sofía puede ser ese “Museo del Sur”, un espacio físico, pero sobre todo mental, de la memoria colectiva, que reescriba las relaciones del Norte con América Latina desde una nueva relación horizontal, habida cuenta de que el accidente que son las latitudes terrestres ha sido, durante siglos, la coartada para desafiar la gravedad en una relación vertical y jerárquica: para extraer del Sur lo que enriquece al Norte. Así, una exposición como *Perder la forma humana*, de acuerdo con el ideario en movimiento de la Red Conceptualismos del Sur, se sitúa en las antípodas del discurso colonial y de sus derivas neocoloniales, muchas de ellas vigentes en la actualidad: frente al expolio documental y la agresiva política de adquisiciones en países del Sur mediada por la superioridad de acceso al capital (el gran “privilegio” histórico del Norte), esta exposición inaugura el discurso horizontal, y se lee no como diagrama lógico, sino como proyección cartográfica invertida.

Los gabinetes de curiosidades del Nuevo Mundo, las exposiciones coloniales, la mítica de las grandes gestas científicas y militares en lugares lejanos han dejado en Europa un poso de imágenes sobrecargadas de contenidos que, pasadas las décadas, impiden ver a la llamada periferia como el manantial del que surgen flujos fundamentales sin los cuales ya no se entiende el panorama de la creación contemporánea. En esta ocasión, frente a esa imagen estable y tranquilizadora desde la lejanía, se nos presenta, desde el subtítulo de la

exposición —*Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*— como revisión profunda del momento en que el activismo artístico latinoamericano alcanzó el grado más alto a través de una presencia constante en la esfera pública en contextos marcados por la violencia, la oscuridad institucional o la desaparición de seres humanos. Esa imagen de corrimiento de tierras que surge del título, con toda su carga amenazante, es la que mejor define un periodo y unos territorios complejos en su articulación en los que el activismo artístico, según la definición de la Red Conceptualismos del Sur, está marcado por dos fenómenos: la *afinidad* y el *contagio*.

Esta “imagen” que planteamos mostrar ahora no pretende ser totalizadora (ése y no otro es el error de base de las pretensiones en aproximaciones anteriores al arte de América Latina), sino que parte, desde su metáfora sismológica, de una fragmentación que genera esas nuevas relaciones. De ese modo, se abordan una serie de casos de estudio acerca de las tentativas más revulsivas que se dieron en la década de 1980 en diversos países del Cono Sur; una década marcada por diversas tensiones políticas: continuidad de dinámicas dictatoriales en regímenes presidencialistas, formas revolucionarias de emancipación o acceso al capitalismo internacional se leían sobre un subtexto silencioso: el del terror y la violencia estatal. Sin embargo, y de acuerdo con el citado planteamiento no totalizador de esta propuesta, cada caso es un *unicum* que, a su vez, se reformula mediante las citadas *afinidades* y *contagios*. No se puede entender la Cuba revolucionaria que asiste desde la distancia al lento ocaso del sistema al que se asocia sin la longeva dictadura aislacionista en Paraguay; cobra sentido la persistencia de la violencia en el contexto de lentos procesos democratizadores en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile con los casos de Perú y Colombia, acosados por la crisis económica y los conflictos armados internos. Situaciones políticas afines dan lugar a movimientos subterráneos asimilables (o “contagiosos”) en los que los artistas cambian de piel y de personaje en cada nuevo cuadro del drama: entre el ciudadano y el guerrillero revolucionario, entre el terrorista urbano y el pensador; diversas formas, en suma, de *presencia* que testimonian y denuncian una *pérdida*, la de la forma humana en su sentido más literal.

Contra el constante estado de excepción de muchos de los contextos tratados, los artistas tomaron conciencia del sentido de urgencia, del concepto ya histórico de “situación” e intentaron visibilizar todo aquello que quedaba oculto tras la férrea institucionalidad de estados militarizados o de una oscura institucionalidad: la violencia, el conflicto social, la libertad del individuo. La forma humana reducida al estado de ruina, el recuerdo de las desapariciones, la tortura, los secuestros. No es casual que el colectivo Mujeres por la Vida pusiera negro sobre blanco en 1983 la existencia de “cárceles secretas, torturas, exilios, detenidos-desaparecidos, allanamientos y represiones, abusos de poder y arbitrariedad sobre los sectores más desposeídos”, es decir, todo aquello que hace difuminarse hasta desaparecer lo que define de manera más inmediata a un ser humano: su aspecto, su forma. De esa nueva forma del no-ser, de esa pérdida, surgían la acción y el documento. El carácter itinerante, reproductible, efímero y en muchas ocasiones performativo de los conceptualismos se abre en este periodo a una esfera pública entendida como territorio movetizado; si esos movimientos sísmicos son los que configuran un cierto *peligro*, también son los que permiten el contacto, los que crean réplicas, tensiones, derivas e inercias inesperadas como las que muestra este proyecto. Así, en unas ocasiones el entrecruzamiento y en otras el leve choque tangencial vincula a experiencias tan diversas como la serigrafía como herramienta política, las tentativas de contrainformación y comunicación clandestina, la toma de la calle en el sentido más literal, las estrategias de guerrilla, el trabajo con el cuerpo, etc. Todas ellas propuestas que abogan por un arte activo, activista, público e impuro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

**PERDER LA FORMA HUMANA.
UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS
OCHENTA EN AMÉRICA LATINA**

11

GLOSARIO

17

APÉNDICE

ÍNDICE ONOMÁSTICO

262

LISTA DE OBRAS

263

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

278

**PERDER LA FORMA HUMANA.
UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS
OCHENTA EN AMÉRICA LATINA**

Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés, beatniks, nueva izquierda, antipsiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo. Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras¹.

“Perder la forma humana”: con esta reveladora imagen de la mutación el músico argentino Indio Solari retoma y resignifica un concepto del antropólogo peruano Carlos Castaneda que apunta hacia la disolución del yo individual. Esta figura resulta productiva como modo de interpelar los materiales reunidos en esta investigación colectiva desde una doble perspectiva. Alude, por un lado, a la masacre y al exterminio, a los efectos arrasadores sobre los cuerpos de la violencia ejercida por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas. Por otro, remite a las metamorfosis de los cuerpos y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente —como réplica, refugio o subversión— durante los años ochenta en América Latina.

A cualquiera que acceda a la lectura de este libro le resultará inmediatamente evidente la heterogeneidad de los casos considerados. Se reúnen aquí episodios tan disímiles como las estrategias creativas empleadas por los movimientos de derechos humanos para visibilizar a los desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado, la supervivencia del ritual Arete Guasu en el Chaco paraguayo, las prácticas de colectivos de poesía, teatro, música, historieta, arquitectura y activismo gráfico en la disputa del espacio público en medio de la represión, las experiencias de desobediencia sexual, y las fiestas y performances en espacios under en distintos países del continente. Este complejo corpus nos permite identificar la aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, de modos de acción e invención de espacios en diferentes contextos, y la coincidencia en el recurso al cuerpo como soporte artístico y político prioritario.

El proyecto explora dos modos de articular esta multitud de prácticas diversas y dispersas. Por un lado, mediante relaciones de *afinidad* y *contagio* entre las experiencias, derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales. Y, por otro, aplicando una serie de *ideas-fuerza* que permiten atravesar los diversos episodios de manera transversal y contrastar escenarios aparentemente desvinculados.

La investigación se concibe como una cartografía parcial de las irrupciones y tensiones artísticas y políticas que atravesaron una época cuyas secuelas exceden con creces su propio tiempo cronológico. Situamos su inicio simbólico en 1973, año del golpe militar de Augusto Pinochet en Chile, hito que inaugura una política genocida de alcance continental que clausura brutalmente un ciclo de expectativas revolucionarias, obligando a transformar los modos de acción y los lenguajes de la política. Marcada por la derrota,

dicha reformulación tiene lugar en el marco de la llamada segunda ola del feminismo y la disidencia sexual, del surgimiento de un sujeto-escoria inscrito en subculturas juveniles (caracterizadas por dinámicas subversivas de experimentación corporal y desviación social) y del rechazo de las consignas ideológicas y partidistas tradicionales. Ubicamos un cierre tentativo de este periodo en 1994, cuando el zapatismo inaugura un nuevo ciclo de movilizaciones que refunda el activismo a nivel internacional.

La alusión del subtítulo de este libro a una imagen “sísmica”² remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación.

Lo que presentamos aquí es el avance de un proyecto de investigación en curso que involucra a 31 investigadores vinculados a la Red Conceptualismos del Sur. Esta primera fase se concentra en episodios ubicados en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Perú, con la inclusión de casos puntuales en Uruguay, México, Colombia y Cuba, a partir de una constelación de problemas y preguntas comunes.

Se trata de un proyecto de naturaleza transversal. Sus integrantes estamos implicados en áreas que desbordan el campo del arte y el mundo académico. Nos impulsa la voluntad de idear formas alternativas de visibilización y reactivación de las experiencias investigadas, así como de constitución y socialización de archivos de los materiales reunidos.

A lo largo de los últimos dos años, además de innumerables encuentros virtuales, hemos organizado tres reuniones presenciales de discusión, tanto interna como pública, que han congregado a artistas, activistas e investigadores³. El distanciamiento de los procedimientos curatoriales habituales y la opción de fundar el proyecto en una investigación extremadamente polifónica nos iba a colocar en una situación de incertidumbre respecto a la futura formalización de sus resultados en la exposición y la publicación. Llegar hasta este punto no ha supuesto un proceso sencillo ni eficaz, sino un sinuoso camino en el que nos topamos con hallazgos, discusiones y desacuerdos.

Los materiales reunidos en la exposición son el resultado de una exhumación que muestra obras y documentos sin establecer a priori distinción alguna entre ellos. Esta virtud entraña también una dificultad y a menudo nos encontraremos con documentos casi ilegibles, no sólo por su deterioro físico, sus rasgaduras y rayones, sino por su distancia respecto a los relatos convencionales de la historia del arte del periodo. Somos conscientes, además, de los problemas inherentes al proceso de recuperación de las huellas de estas prácticas y de las contradicciones que implica el volver la mirada sobre episodios que, en muchos casos, nunca antes se habían hecho visibles dentro de la institución arte: la diseminación de su memoria puede tener como reverso su reificación.

Pretendemos que la exposición sea una experiencia sensible que afecte, en sus cambios de escala y de ritmo, a quien se sumerja en ella. Para ello, eludimos tanto un orden convencional en secciones “nacionales” como lecturas monográficas por episodios, optando, en cambio, por proponer una serie de zonas definidas por nudos conceptuales que problematizan cualquier percepción naturalizada o unívoca del tiempo histórico y de la región geopolítica que centra los contenidos del proyecto.

Este libro, a diferencia de un catálogo convencional, se concibe como una caja de herramientas. Adopta la forma de un glosario que aglutina una serie de conceptos derivados tanto del léxico acuñado durante aquellos años por activistas y artistas, como del ejercicio anacrónico de reenmarcar estas experiencias a la luz del presente. Cada una de las entradas articula diversos episodios en torno a un concepto. Aspiran a funcionar como puntas de lanza que al atravesar la memoria material (documentos y obras) e inmaterial (testimonios) de esas prácticas desenvuelvan nuevas tramas de sentido. A su vez, las entradas contienen referencias a otros conceptos del glosario, donde se enfoca una misma experiencia o prácticas afines desde otras perspectivas.

Hemos de advertir que no todos los episodios y documentos exhumados a partir de la investigación colectiva encontraron lugar en la exposición o en el libro. Por otro lado, algunas de las experiencias que sí se encuentran presentes en la muestra son visualizadas en el libro desde nuevas ópticas y nuevas tramas de relaciones que complican su abordaje expositivo. Imaginamos la publicación —y los usos que puede desatar— como un tejido móvil, un dispositivo a completar, un experimento de reactivación, un organismo vivo e imperfecto.

QUÉ NOS DICEN HOY LOS OCHENTA

Durante los años ochenta en América Latina, el uso sistemático de la tortura, la desaparición y el asesinato masivo prepararon el terreno para la introducción de una serie de cambios sociales que sustentaron, durante los noventa, la implantación de democracias restringidas y corruptas, gozosamente autocelebradas con un cóctel de falso consenso, modernización y desmemoria. La profundización de determinadas medidas político-económicas produjo efectos sobre el cuerpo social, moldeando la aparición de una subjetividad flexible, acorde con la privatización de la vida y el impulso empresarial de los nuevos gobiernos.

América Latina fue un laboratorio de pruebas de las doctrinas que luego se implantarían en los países llamados “centrales”. Al Plan Cóndor, ese operativo transnacional represor coordinado por las dictaduras chilena, argentina, paraguaya, boliviana, uruguaya, brasileña e, incluso, por el gobierno peruano, le sucedieron los documentos de Santa Fe (1980, 1986) y el Consenso de Washington (1990). En este último se acordaron las líneas económicas maestras trazadas desde Estados Unidos como el mejor programa para combatir el “subdesarrollo”, que ya habían sido adelantadas en la práctica durante la dictadura chilena. La política represiva se veía complementada por la marginación (cuando no la aniquilación) de la cultura opositora de izquierdas de los países latinoamericanos, impulsada por la CIA en el contexto del ocaso de la Guerra Fría y la disolución de la Unión Soviética.

Como en ningún otro periodo del capitalismo moderno, se estrecharon los lazos entre economía y producción de subjetividad. La economía de la deuda se infiltró en la vida cotidiana bajo el progresivo desmantelamiento de los servicios públicos y la generalización del crédito como modo de acceso a la cultura del consumo. En América Latina este proceso se tradujo en la supeditación de la soberanía nacional a las imposiciones de los organismos acreedores internacionales; así, durante los setenta y ochenta, varios países ven multiplicada su deuda externa. La subjetividad de la deuda, al atravesar las relaciones laborales, sociales y afectivas, pasa de ese modo a regular las formas de vida y los modos de existencia de individuos y sociedades que, al tiempo que ven comprometido el acceso a la memoria de su pasado inmediato, hipotecan su futuro.

En franco contrapunto con este panorama sombrío, este proyecto de investigación quiere arrojar luz sobre la persistencia y la emergencia de al menos tres formas de acción política, tres zonas de politicidad que confrontaron esta nueva hegemonía y entre las cuales se produjeron tanto articulaciones como fricciones.

Durante los años ochenta tuvieron continuidad en América Latina algunas modalidades de acción y retóricas setentistas. El caso más evidente es el de la actividad guerrillera, que pervivió en distintos países de la región como en los casos, enormemente diferentes entre sí, de la Revolución sandinista en Nicaragua, el Frente Farabundo Martí en El Salvador, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Chile, el M-19 en Colombia, Sendero Luminoso y el MRTA en Perú. Al reflexionar sobre estas experiencias, el proyecto de investigación se posiciona contra el intento neoliberal de desalojar todo debate público sobre la violencia. Ese intento encontró sus primeras formulaciones durante los ochenta

de la mano de la “teoría de los dos demonios” en Argentina y de amnistías en éste y otros países, que equipararon moralmente la violencia ejercida por el terrorismo de Estado con la de las organizaciones guerrilleras setentistas. Mediante esta operación se pretendió apaciguar la memoria del pasado, exonerando del conflicto a la sociedad civil, de manera que se abrieran las puertas al supuesto esplendor del consenso sobre el que se asentaron las democracias de la “transición”. Durante las últimas décadas, las circunstancias vividas en América Latina y otras partes del mundo han mostrado de manera desgarradora las penumbras que pretendía ocultar dicho esplendor. Por otra parte, la evacuación del problema de la violencia responde al deseo de los Estados neoliberales de evitar al interior de sus fronteras cualquier conflicto político, demonizando a través de su aparato mediático toda forma de violencia revolucionaria o de resistencia (incluyendo la desobediencia civil, central en algunas de las experiencias analizadas por este proyecto) ejercida contra sus intereses materiales y/o simbólicos.

Contemporáneamente a esas acciones de la guerrilla y al margen de la lógica de partidos, emergieron en América Latina durante los ochenta otras formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial. Un buen ejemplo es la política de movimientos impulsada por organizaciones de derechos humanos, feministas, o herederas de posiciones próximas a la teología de la liberación como Madres de Plaza de Mayo en Argentina, o Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo en Chile. En las acciones realizadas en el espacio urbano por estas agrupaciones se aprecia la intención de conciliar una política de la memoria o la denuncia de la tortura con la necesidad de recomponer los vínculos sociales tras la abrupta cesura que los golpes de Estado perpetraron sobre las aspiraciones revolucionarias setentistas. Así, la centralidad de la política es desplazada de la búsqueda de la toma del poder a la generación de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público, anticipando de ese modo algunos elementos del activismo contrahegemónico de décadas posteriores. En la construcción de esos afectos cumplen un rol fundamental las relaciones entre los cuerpos y el recurso a soportes precarios y socializables como la serigrafía, las impresiones o los afiches. Todos ellos contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo. La confluencia entre la actividad de ciertos colectivos artísticos y algunas de las organizaciones mencionadas contribuyó a generar dispositivos de intervención gráfica abiertos y reapropiables por la multitud, como el *Siluetazo* en Argentina y el *NO+* en Chile.

Por último, la reconfiguración del concepto mismo de lo político se produce durante los años ochenta desde la eclosión de un espectro amplio y complejo de prácticas y subjetividades que atraviesan la escena under y las disidencias sexuales. El roce de los cuerpos en marchas, acciones clandestinas y fiestas subterráneas ayudó también a reconstituir lazos afectivos quebrados por el terror. Con “disidencias sexuales” nos referimos a aquellas subjetividades que dan cuenta de una desobediencia respecto a la norma heterosexual, reivindicando la condición política del deseo y evidenciando que la confinación naturalizada de la sexualidad al dominio de lo privado encubre su sanción y administración públicas. La emergencia de las desobediencias sexuales tendió a tensionar críticamente los espacios de militancia orgánica, sin constituir necesariamente un lugar superador de esas formas de articulación y agencia políticas. Estamos ante prácticas que impugnan aquellos discursos que proponen globalizar y normalizar la heterogeneidad de los cuerpos para amoldarlos a la historia del capitalismo, el colonialismo y el heteropatriarcado. En su lucha por salir de posiciones subordinadas o directamente negadas, las disidencias sexuales suponen, en muchas ocasiones, una alianza afectiva y política con la conciencia del sufrimiento común impuesto por la violencia estructural

del sistema sobre amplias capas de la población. En cuanto a los espacios under o subte, se trata de microcomunidades que apelaron a la invención de territorios propicios para la fiesta, las drogas, la experimentación corporal y las sexualidades promiscuas, entendidas como “estrategias de la alegría”. Estas experiencias se nutren de legados anarquistas y libertarios que impulsaron el movimiento punk, la ética del “hazlo tú mismo” y la reivindicación de la autogestión y la autonomía. Si a primera vista la disciplina y los códigos morales de la política militante chocaban con el hedonismo crítico y la estética subcultural de estas colectividades, ambas esferas no estuvieron exentas de vínculos y contaminaciones.

Para medir el alcance de esta investigación, nos parece fundamental tener en cuenta el complejo mapa de confrontaciones que acabamos de bosquejar, así como la encrucijada histórica actual. Nuestro presente aparece marcado por los procesos de transformación que varios países del continente vienen experimentando en los últimos años. Es justo reconocer que América Latina representa hoy a nivel mundial una interferencia en la implantación global del neoliberalismo. Inscritos en ese contexto, nos preguntamos de qué modo puede contribuir este proyecto a las luchas colectivas que han irrumpido durante los últimos años tanto en América Latina como en Europa y otras partes del mundo.

Equipo coordinador RCS (FC, AL, ML, AM, FN, MT, JV)

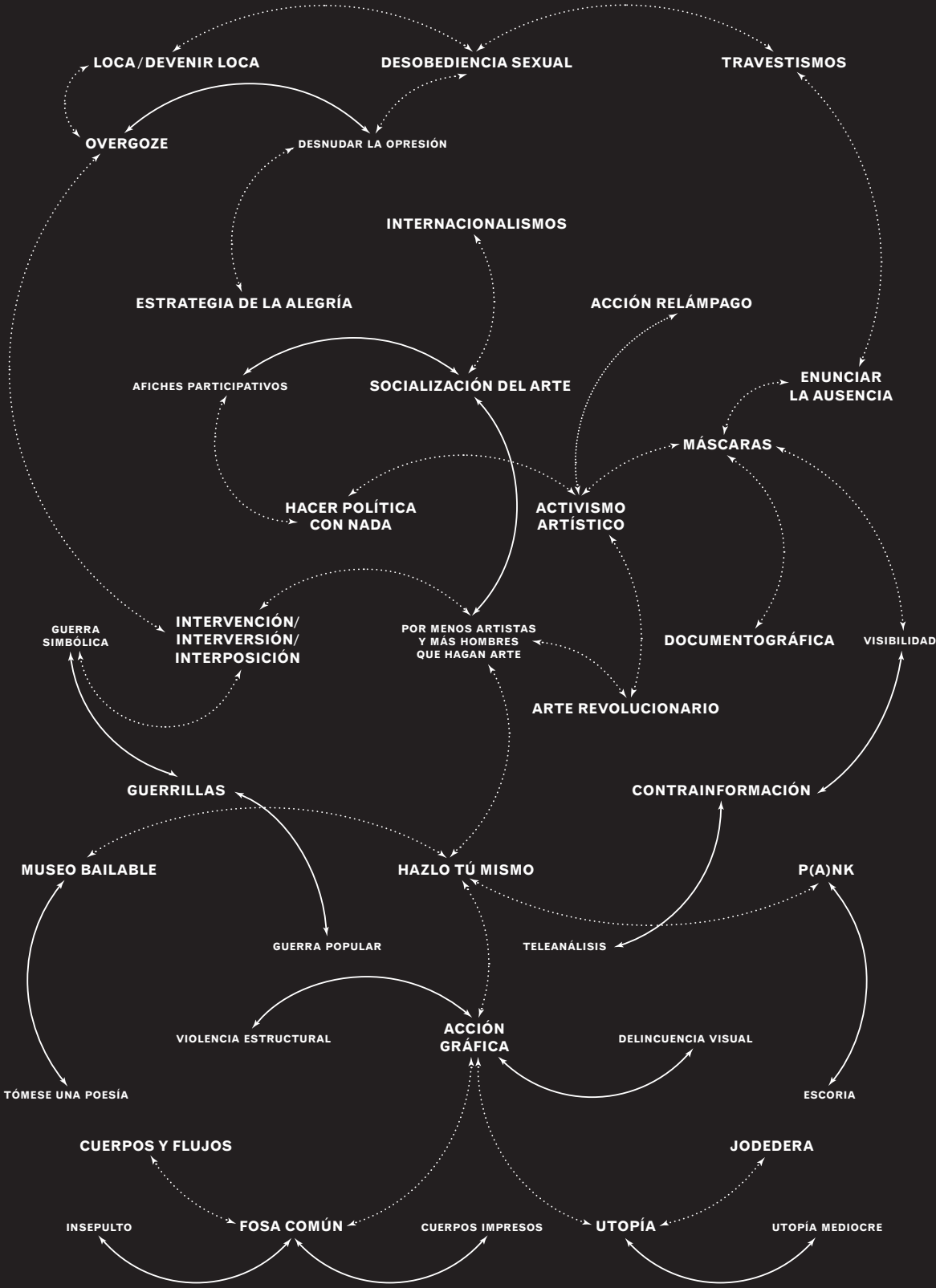
NOTAS

- ¹ Entrevista inédita a Carlos “Indio” Solari, líder de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, realizada en Buenos Aires en 2011 por Daniela Lucena y Gisela Laboureau en el marco de este proyecto.
- ² En esta alusión reverberan tanto la aproximación de Georges Didi-Huberman a la obra del historiador alemán Aby Warburg en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada, 2009, p. 106, como la conceptualización que propone Jacques Derrida sobre los “acontecimientos sísmicos” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Abada, 2012, p. 190.
- ³ Estas reuniones tuvieron lugar en Lima (julio de 2011), Buenos Aires (octubre de 2011) y Madrid (diciembre de 2011). Todas ellas pudieron concretarse gracias al apoyo del MNCARS, de los Centros Culturales de España en Lima y en Buenos Aires, del Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires) y del Ministerio de Cultura de Brasil.

**Perder la forma humana.
Una imagen sísmica de los años
ochenta en América Latina**

A	23	ACCIÓN GRÁFICA	Miguel A. López
	29	DELINCUENCIA VISUAL	Nicole Cristi Javiera Manzi Andrés Keller Fernanda Carvajal
	34	VIOLENCIA ESTRUCTURAL	Miguel A. López
	37	ACCIÓN RELÁMPAGO	Fernanda Carvajal Jaime Vindel
	43	ACTIVISMO ARTÍSTICO	Marcelo Expósito Ana Vidal Jaime Vindel
	51	ARTE REVOLUCIONARIO	Ana Longoni André Mesquita Jaime Vindel
	59	Luiz Sergio Ragnole "Raghy"	André Mesquita
	69	Eduardo "Magoo" Nico	Ana Longoni Jaime Vindel
C	73	CONTRAINFORMACIÓN	Cora Gamarnik
	80	TELEANÁLISIS	Isabel García Pérez de Arce
	81	VISIBILIDAD	Cora Gamarnik
	85	CUERPOS Y FLUJOS	Emilio Tarazona
D	92	DESOBEDIENCIA SEXUAL	Halim Badawi Fernando Davis
	99	DOCUMENTOGRÁFICA	Paulina Varas
E	103	ENUNCIAR LA AUSENCIA	Fernanda Carvajal Fernanda Nogueira
	111	ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA	Daniela Lucena
F	116	FOSA COMÚN	Miguel A. López
	127	CUERPOS IMPRESOS	Lía Colombino Ana Longoni
	128	INSEPULTO	Ana Longoni Miguel A. López
G	131	GUERRILLAS	Fernanda Carvajal Jaime Vindel
	137	Pablo Salas	Fernanda Carvajal
	139	GUERRA POPULAR	Miguel A. López
	142	GUERRA SIMBÓLICA	Luisa Fernanda Ordóñez Sylvia Juliana Suárez

H	145	HACER POLÍTICA CON NADA	Roberto Amigo
	149	HAZLO TÚ MISMO	André Mesquita
I	154	INTERNACIONALISMOS	Sol Henaro Fernanda Nogueira Paulina Varas Francisca García B. Ana Longoni
	165	INTERVENCIÓN/INTERVERSIÓN/INTERPOSICIÓN	André Mesquita Jaime Vindel Ana Longoni Fernanda Nogueira Malena La Rocca
J	176	JODEDERA (BENEFICIOS DEL BLOQUEO ECONÓMICO)	Glexis Novoa
L	181	LOCA/DEVENIR LOCA	Fernando Davis
M	186	MÁSCARAS	Fernanda Nogueira Lía Colombino Sol Henaro Ana Longoni Paulina Varas
	189	MUSEO BAILABLE	Ana Longoni
	196	TÓMESE UNA POESÍA	Ana Vidal
O	199	OVERGOZE	Fernanda Nogueira Sol Henaro
	203	DESNUDAR LA OPRESIÓN	Jaime Vindel Fernanda Carvajal Ana Longoni
P	211	P(A)NK	André Mesquita Fernanda Carvajal
	221	ESCORIA	Miguel A. López
S	226	SOCIALIZACIÓN DEL ARTE	Ana Longoni Fernanda Carvajal Jaime Vindel
	236	POR MENOS ARTISTAS Y MÁS HOMBRES QUE HAGAN ARTE	Ana Longoni André Mesquita Jaime Vindel
	245	AFICHES PARTICIPATIVOS	Ana Longoni
T	247	TRAVESTISMOS	Felipe Rivas San Martín
U	254	UTOPIÍA	Rachel Weiss
	256	UTOPIÍA MEDIOCRE	Dorota Biczal



ACCIÓN GRÁFICA

Una apuesta en común de algunos colectivos peruanos, argentinos y chilenos durante los años ochenta es el nuevo impulso que se le da a la serigrafía como herramienta política privilegiada y, con ello, el despliegue de renovadas formas de acción gráfica como una forma distinta de socialización del arte. Sin duda, la opción de la serigrafía se engarza en una larga tradición de la gráfica de izquierdas que, en sus distintas vertientes desde el siglo XIX, prefirió el grabado antes que, por ejemplo, la pintura al óleo, con argumentos que, desde la propia técnica, buscaban potenciar las condiciones de recepción y circulación¹. Resultan decisivos los alcances de una técnica que permite la producción de ejemplares múltiples en vez de una obra “única”, apostando así por la facilidad de difusión de un medio de producción relativamente sencillo y barato, a lo cual se suma la condición experimental de la gráfica y de la serigrafía.

En el Perú son las experiencias del Grupo Paréntesis (1979) y del Taller E.P.S. Huayco (1980-1981) las que mejor señalan esas breves alianzas entre grupos artísticos y las demandas de sectores campesinos y proletarios, y que trazan también el ascenso de una nueva teoría social del arte impulsada por una nueva izquierda con quienes ensayan propuestas estéticas radicales cercanas a la cultura popular². De ello resulta elocuentemente el proyecto *Coquito* (1980): una serie de montajes y collages agit-prop realizada por Fernando “Coco” Bedoya y otros exintegrantes del colectivo Paréntesis, en apoyo de las huelgas del Sindicato Único de los Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP) en Lima. O más aún, la instalación de una gran alfombra de latas vacías en el kilómetro 54½ de la carretera panamericana sobre la cual el Taller E.P.S. Huayco pinta, en colores pop, la imagen de la santa no oficial “Sarita Colonia” (1980), ofreciendo así un espacio de integración social y de culto para una amplia comunidad de migrantes³. El grupo realizaría después incluso una carpeta de grabados en torno a la imagen de Sarita Colonia. En esos casos las técnicas de comunicación eran pensadas como estrategias de intervención cuya voluntad política procuraba renovar los lenguajes



fig. 1. E.P.S. Huayco, *Cojudos*, Lima, 1980.

de las izquierdas, “reincorporar las artes a la realidad y reivindicarlas en su valor social”⁴.

En ese contexto, la opción por la serigrafía en tanto lenguaje ligado “a la reproducción masiva y al anhelo de la utopía democratizadora implicada en ella”⁵ adquiere su sentido político en la búsqueda de un arte participativo como un nuevo género “cuyo concepto es usar la calle como soporte de arte” no sólo por la geografía en la que se despliegan sus intervenciones, sino también por su vínculo con determinados movimientos sociales a los cuales consideran su “soporte social”. Y es esa premisa la que otros colectivos radicalizan en años posteriores a través de formatos de intervención que responden de forma explícita a los conflictos sociales. Estas estrategias gráficas se verán caracterizadas por un nuevo vocabulario visual de carácter irónico y lúdico, aunque también



fig. 2. Logotipo de C.A.Pa.Ta.Co, Buenos Aires, ca. 1985.



fig. 3. Hebe de Bonafini y Fernando "Coco" Bedoya serigrafiando en Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1984. Fotografía: Luis (militante de derechos humanos del que no se recuerda el apellido).

de fuerte confrontación política en apoyo —y en tensión— con los partidos y movimientos populares. Pero más aún se verán emparentadas por el alto componente performativo que sus acciones efímeras conjuran, las cuales procuraban involucrar a cualquiera en el trabajo creativo.

En Chile, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) reformula el cartel político estableciendo un trabajo colaborativo con sindicatos y grupos políticos en la elaboración conjunta de imágenes y consignas [▶DELINCUENCIA VISUAL]. En tanto que en Argentina quien trabaja en este sentido es el colectivo GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario), luego llamado C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común). En éste participan "Coco" Bedoya y Mercedes Idoyaga "Emei" —quienes venían de ser parte de la vanguardia experimental peruana de fines de los años setenta—, junto con artistas como Daniel Sanjurjo, Fernando Amengual, Diego Fontanet, Joan Prim y muchos otros. Tanto GAS-TAR como C.A.Pa.Ta.Co van, precisamente, un paso más allá, estimulando formas de acción gráfica que van desde los talleres ambulantes de producción montados en una plaza hasta la intervención de superficies en la vía pública sobre las cuales estampar⁶. Así, durante toda la década de los años ochenta, GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co promueven una serie de acciones gráficas e intervenciones callejeras en colaboración con movilizaciones convocadas por el movimiento de derechos humanos y grupos obreros, en una apuesta por una subjetividad transformada en el propio acto de serigrafiar, así como en los usos y la circulación de las imágenes producidas.

Estas iniciativas gráficas en pos de una creación colectiva logran interpelar a un sinnúmero de personas (peatones casuales o manifestantes) para que se transformen en ejecutantes activos de las obras. En Buenos Aires se suceden producciones grupales que implican la instalación del taller serigráfico en la calle o la aplicación directa de serigrafías sobre el pavimento, murales callejeros en base a fotocopias (xerografías) o la producción masiva de "afiches participativos" para que la multitud intervenga y complete [▶AFICHES PARTICIPATIVOS]. Es clara la desviación de la pureza de la técnica para generar una herramienta gráfica mixta y disponible para todos. Más aún, destaca cierta dimensión "sucía", profundamente sarcástica, que se reelabora sobre imágenes de la coyuntura para subvertir frases y evidenciar el reverso de las políticas públicas en los años del retorno de la democracia. Como en la pieza gráfica *FIM Porongovanguardia* (1984) que utiliza una imagen de la campaña presidencial de Raúl Alfonsín reemplazando sus ojos con las cuencas de una calavera y colocando un hacha con la palabra FIM evocando la sensación terminal ("fin") y de recomposición de un espacio social fracturado, pero también aludiendo a los compromisos del país adquiridos con el Fondo Monetario Internacional y sus intentos de monopolización, de vulnerar la soberanía e impulsar la privatización de las empresas nacionales. O también en la serigrafía *Abusheada* (1990), que convierte el rostro del entonces presidente norteamericano



fig. 4. Daniel Sanjurjo, *Pare al FIM*, Buenos Aires, 1985.



fig. 5. C.A.Pa.Ta.Co, *FIM Porongovanguardia*, Buenos Aires, 1984.

Diseño: Emei, Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim.

fig. 6. C.A.Pa.Ta.Co, *Menem*, Buenos Aires, 1989.

fig. 7. C.A.Pa.Ta.Co, *Abusheada*, Buenos Aires, 1990.

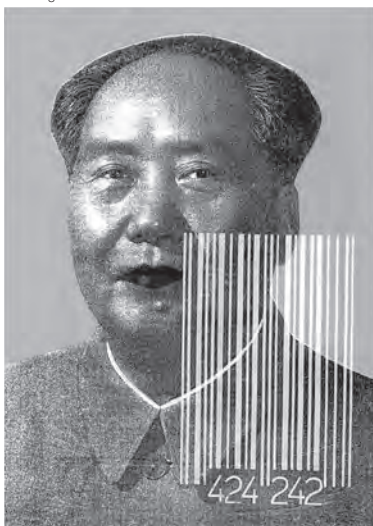
George Bush en el objetivo de tiro de una cáscara de plátano. La pieza fue realizada en ocasión de la visita de Bush a Argentina para encontrarse con el presidente Carlos Menem, en la cual el mandatario norteamericano mostró su público respaldo a la política económica neoliberal en Argentina y solicitó su apoyo en el caso eventual de iniciarse la guerra en el Golfo Pérsico. En todos los casos se trataba de piezas producidas en apoyo a las movilizaciones sociales en las que el propio grupo tenía un papel activo, y especialmente en aquéllas convocadas por el Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS), partido en el cual varios integrantes del grupo militaban.

Una forma distinta de acción gráfica surge en otros márgenes de la dimensión performativa de la serigrafía. El Taller NN (1988-1991), un grupo de arquitectos autodidactas (muchos de ellos antes involucrados en el colectivo Los Bestias durante 1984-1987) [UTOPIA MEDIOCRE] que arman plataformas a modo de talleres de discusión teórica y producción gráfica colaborativa en los que participan diversas personas, surge dentro de los procesos de radicalización estética detonados desde mitad

de los años ochenta frente al conflicto armado interno —un escenario muy distinto al contexto que dio origen a fines de los años setenta al grupo Paréntesis y al Taller Huayco⁷—. En esos términos es posible pensar también el trabajo de provocación gráfica que Herbert Rodríguez (exmiembro de Huayco) realiza desde 1982, siendo probablemente el primer artista en introducir las imágenes del conflicto armado en su producción visual, hecha con materiales precarios —cartones, periódicos, maderas viejas y retazos de tela—. A través de la serigrafía y la fotocopia, Rodríguez propone una subversión de los códigos estéticos imperantes a través de un activismo cultural permanente durante aquellos años [▶VIOLENCIA ESTRUCTURAL].



8



públicos con la intención de propiciar encendidos debates que exigían tomar posición frente a la guerra interna. Para ello, el grupo invocaba un discurso comunista radical que usaba la poesía, la ironía y la ambivalencia como estrategias de desestabilización de las ideas en torno al conflicto.

9



10



11



figs. 8-12. Taller NN, *Carpeta negra*, Lima, 1988.

Precisamente, es la transferencia de la técnica de la fotoserigrafía y de la serigrafía con papel calado que hace Herbert Rodríguez a los futuros integrantes del grupo lo que da origen al Taller NN, con quienes colabora el propio Rodríguez en sus primeros momentos. En su breve existencia, el Taller NN generó propuestas gráficas para obras de teatro y de cine, poemarios, conciertos de rock, así como múltiples piezas de agitación política que circularon de forma marginal en distintos circuitos populares e intelectuales. El grupo se caracterizó por recorrer diversos tipos de espacios (escenas de grupos anarcopunks y rock subterráneo, sindicatos y militancias de izquierda, colectivos de producción poética y teatral callejera), introduciéndose en ciclos de cine, asambleas, recitales, exposiciones artísticas y conversatorios

12



Uno de sus proyectos más decisivos es **NN-PERÚ** (1988), una carpeta de 16 fotocopias intervenidas con serigrafía, más conocida como la “Carpeta Negra”⁸. El proyecto propone un desmontaje de los imaginarios ideológicos en una serie de retratos que insolentan los rostros de pensadores y líderes de las varias izquierdas políticas del país (el retrato de Mao Tse Tung, los retratos de José María Arguedas y de José Carlos Mariátegui, el rostro de la militante senderista Edith Lagos y el retrato del Che Guevara), y un segundo bloque llamado “PERÚ DE EXPORTACIÓN”, que exhibe imágenes a modo de postales del horror que registran las matanzas y las violencias extremas de esos años [► FOSA COMÚN]. En un sentido muy similar a las demostraciones gráficas que impulsaba C.A.Pa.Ta.Co en las calles de Argentina en esos mismos años, el Taller NN realiza parte inicial de la producción de la “Carpeta Negra” al aire libre, en un Congreso de Arquitectura en Lima. NN monta un taller improvisado con mallas, tintas y fotocopias, involucrando a las personas en el proceso y procurando desatar una discusión pública espontánea con aquellas mismas imágenes⁹. La “Carpeta” fue producida para ser luego repartida a precio de costo, de mano en mano, a intelectuales, críticos culturales y figuras políticas, activistas feministas y militantes de izquierda, escritores y líderes de opinión, a fines de 1988, en un intento de exigir una reformulación del lenguaje crítico que se estaba empleando para hablar y pensar sobre el conflicto en un momento donde los discursos convencionales parecían tener poco o ningún

13



figs. 13, 14. Taller NN en colaboración con Roger Santivañez, *Vallejo es una pistola al cinto* (fragmentos), Lima, 1989.

efecto. Aunque la “Carpeta Negra” no desató en su momento las reacciones esperadas, NN siguió produciendo una serie de materiales de agitación como *Vallejo es una pistola al cinto* (1989), realizada en colaboración con el poeta Roger Santivañez, tomando el título de un poema-manifiesto de 1984 del grupo peruano de poesía radical Movimiento Kloaka¹⁰. Esta pieza gráfica confrontaba la figura del poeta César Vallejo con las demandas “revolucionarias” de la época, interrogando no sólo la figura del escritor e intelectual en un proceso de guerra sino, además, el lugar ambivalente de un discurso comunista radical en el Perú de entonces representado por la insurgencia genocida de Sendero Luminoso, una facción clandestina del Partido Comunista peruano. Las imágenes de NN coquetean así de manera ambigua con la seducción del propio discurso revolucionario. El grupo llevaría esa misma conceptualización como proyecto (fallido) a la 3ª Bienal de la Habana en 1989, gracias a una invitación del crítico cubano Gerardo Mosquera¹¹. Allí NN realiza, entre otras, la pieza gráfica *Vallejo Destrucción/Construcción* (1989), la cual es vedada en más de una oportunidad



fig. 15. Taller NN, *Vallejo Destrucción/Construcción*, maqueta para el cartel presentado en la 3ª Bienal de La Habana, Lima, 1989.

por su reivindicación explícita de la iconografía comunista.

Ese empeño de confrontar los espacios y los agentes que participan en la disputa por el sentido de la memoria es en algo similar —aunque de un signo político distinto— al de otras iniciativas que surgen en simultáneo, como la publicación del libro grupal *No al indulto, obediencia debida y punto final*, en Argentina, en la que participan alrededor de 80 artistas. El libro surge como una respuesta a las llamadas “leyes del perdón” que impidieron el procesamiento de militares involucrados en crímenes contra los derechos humanos en la dictadura. Editado con un tiraje de 150 ejemplares, el libro circula a través de fotoduplicación entre los artistas participantes, y son entregados a periodistas, organismos de derechos humanos e instituciones. Una iniciativa que seguiría replicándose en los años siguientes¹². Esas formas de publicación alternativa incorporaban varios cuestionamientos sobre los alcances de la técnica del grabado, siendo la fotocopia una de las herramientas más empleadas al ser un recurso económico y de producción rápida, y que se constituyó como una importante respuesta crítica a las imágenes difundidas en formatos impresos como la prensa y la publicidad.

Es posible pensar la experiencia de estos colectivos como la emergencia de formas de producción gráfica que entrecruzan con ambivalencia y sarcasmo la iconografía política, el imaginario visual urbano y las imágenes de los medios de comunicación. Así, la experiencia de grupos como GAS-TAR, C.A.Pa.Ta.Co y la del Taller NN, pero

también de otros colectivos como Ángeles Negros y la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) en Chile, el trabajo individual de artistas como Herbert Rodríguez y Juan Javier Salazar en Perú, o las intervenciones gráficas de Ral Veroni y Juan Carlos Romero en Argentina, desborda las formas clásicas de la serigrafía entendida como herramienta de comunicación popular hacia un modelo de acción donde respuesta gráfica y diversas formas de activismo se intersectan. Se trata de formas de ocupación estética —aunque claramente diferenciadas por el signo político al cual cada una responde— que redefinen de forma radical el papel de la imagen en el marco de nuevas insurgencias sociales, forzando a reconstituir una esfera pública a través del retorno deliberado de ideas, demandas y cuerpos beligerantes que entonces los discursos oficiales procuraban mantener apartados.

ML

Agradezco los valiosos aportes y comentarios de Ana Longoni, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel durante el ensamblaje de ideas y escritura de este texto.

NOTAS

- ¹ Ana Longoni, “La conexión peruana”, en *ramona*, Buenos Aires, diciembre de 2008, pp. 15-22.
- ² Es significativa la conexión inicial del Taller E.P.S. Huayco con el crítico cultural Mirko Lauer, uno de los impulsores en Lima de la teoría social del arte surgida a fines de los años setenta y que tuvo importante influencia en los primeros años de los ochenta. Ver Luis Freire, “Teoría social del arte supera estética marxista tradicional”, en *El Diario de Marka*, Lima, 8 de agosto de 1981, p.18; y también Sebastián Gris (Gustavo Buntinx), “Está naciendo algo: Una entrevista con Mirko Lauer”, en *Quehacer*, Lima, n° 19, octubre de 1982, pp. 118-127.
- ³ Ver Gustavo Buntinx (ed.), *E.P.S. Huayco—Documentos*, Lima: CCE, MALI, IFEA, 2005.
- ⁴ “Manifiesto”, en *Contacta 79* (afiche), Lima, 1979. El Manifiesto también enfatiza la propuesta de “apoyar las nuevas formas de acción social de las artes en el trabajo colectivo y los talleres grupales”.
- ⁵ Rodrigo Quijano, texto de sala en la exposición *Clave VE, Taller ABIERTO* de Fernando “Coco” Bedoya en la Sala Luis Miró Quesada Garland, Lima, marzo de 2008.
- ⁶ Son decisivos los vínculos entre la escena argentina y peruana a través de la figura de Fernando “Coco” y la recuperación del concepto “Arte al Paso” (del peruano Taller E.P.S. Huayco) por los colectivos argentinos GAS-TAR y C.A.Pa.Ta.Co, a través de sus gráficas e intervenciones [►SOCIALIZACIÓN DEL ARTE].
- ⁷ Ver Miguel A. López, “Discarded Knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru”, en Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic (eds.), *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, Zagreb: BLOK y DeLve – Institute for Duration, Location and Variables, 2011, pp. 102-141. Ver también Gustavo



DELINCUENCIA VISUAL

A

Buntinx, "El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980-1992)", en Gabriel Peluffo (coord.), *Arte latinoamericano actual*, Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 39-54.

- ⁸ Los integrantes de NN en este proyecto fueron: NN Nenadu (Jennifer Gaube), NN Papalucho (José Luis García), NN El-Lío (Elio Martuccelli), NN Depreche (Claudia Cancino), NN Negríta (Michelle Beltrán), NN Acarajo (Alex Ángeles), NN A-C-Falo (Alfredo Márquez), NN Detuchino (Enrique Wong), NN Kafarlitos (Carlos Abanto), y NN Pervert (Herbert Rodríguez).
- ⁹ Miguel A. López, "Revolución Cultural y Orgía Creativa: El Taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez", en *Illapa*, Lima, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, 2011, n° 8, pp. 42-58. Versión online incluida en *Tercer Texto 2* "Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina", Ana Longoni y Miguel López (eds.), en <http://www.tercertexto.org>.
- ¹⁰ Ver Movimiento Kloaka, *Vallejo es una pistola al cinto*, Lima, abril de 1984. Reproducido en Juan Zevallos Aguilar (ed.), *MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, p. 89.
- ¹¹ Sobre ello ver Rachel Weiss, "Alex Ángeles y Alfredo Márquez in conversation with Rachel Weiss, January 2009", en Rachel Weiss (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Londres: Afterall Books, Academy of Fine Arts Vienna, Van Abbemuseum, 2011, pp. 228-236.
- ¹² Ya desde los años sesenta, las redes de arte correo y las publicaciones experimentales apuntan a distribuir materiales gráficos a los organismos de derechos humanos, en un ejercicio constante de denuncia de las dictaduras militares [►INTERNACIONALISMOS].

Obras efímeras, obras frágiles, no coleccionables, inventos fallidos, mentiras: no hubo obra¹.

Acción gráfica como parodia. Ésa podría ser una de las definiciones de "delincuencia visual", un término que brota tanto de hormas propias de la cultura militante como de los procedimientos irónicos de la subcultura. La fórmula es acuñada por los Ángeles Negros, colectivo formado en 1989 en Santiago de Chile por Jorge Cerezo, Gonzalo Rabanal y Patricio Rueda, como condensación de una "sensibilidad mirista-punk en clave posmo-pastiche"². Postulada por el trío como acción gráfica antiheroica en clave de género negro, la "delincuencia visual" operaba en los límites del simulacro.

Marcados por el tránsito de la militancia política hacia la subcultura del underground, desvinculados de los espacios de formación y legitimación artística regidos en aquellos momentos por el *retorno* a la pintura, los Ángeles Negros se conectan con las figuras y territorios del arte como outsiders. En este sentido, la "delincuencia visual" contrapone gráfica y pintura y, con ello, busca impugnar a la pintura *por segunda vez*, pues su disputa se dirige a la pintura del auge transvanguardista, que surge a comienzos de los ochenta cuando el experimentalismo visual de la Escena de Avanzada ya ha declarado el fin de la pintura en su crítica y quiebre respecto a la generación de pintores informalistas de los setenta. Y es que "ese 'fin' y ese 'retorno' [de la pintura] eran parte de un mismo tiempo convulso, hecho de desvíos, desamparos y reposicionamientos"³ [►FOSA COMÚN].

Del mismo modo, identificándose con los gestos rupturistas que el CADA o las acciones de Lotty Rosenfeld dirigen a una institución artística en la que la pintura ocupaba un lugar primordial, los Ángeles Negros buscaron su propia puesta en cuestión del marco y la tela. Pero si la historia se presenta primero como tragedia y luego como farsa, los Ángeles Negros fueron configurados por el enredo de la farsa.

Como señala Gonzalo Rabanal, los Ángeles Negros se plantean a sí mismos como delinquentes visuales de la plástica chilena:

El delincuente visual es el voyeur, el artista que mira y que produce un soporte de mirada que incluye el fuera de campo del cuadro y que genera en esa otra superficie de la mirada un campo de acción⁴.

16



17



figs. 16, 17. Varios autores (post-NN), *España, aparta de mí este cáliz* (anverso y reverso), Lima, 1992.



fig. 1. Jorge Aceituno, *Los Ángeles Negros pegando un afiche dentro de un marco instalado en un muro urbano*, Santiago de Chile, 1989.

Ese otro campo de acción es, para los Ángeles Negros, la *ocupación gráfica* del eriazó, el túnel urbano, los circuitos de transacción ilegal propios de las economías residuales de la ciudad sitiada, pero también los intersticios de la institución artística.

En la intervención *Diez puntos tiene tu herida* (1989), los Ángeles Negros hacen uso de los elementos de agitación y propaganda —el afiche serigrafado, el manifiesto fotocopiado— para marcar lugares de tráfico (tráfico sexual, de sustancias ilegales) e identificar los puntos que trazan una *dark zone* en la ciudad. En una de estas señalizaciones, el muro urbano es recortado por un marco para señalar un territorio de circulación ilícita y mostrar así aquello que excede lo enmarcado, lo que queda fuera de marco. Donde debía ir la tela, hay un afiche serigrafado con la imagen pop de un chicano empujando una navaja⁵. Junto a él, un manifiesto que llama a rasgar el soporte pictórico: “la marca rompe la tela, no la de la camisa sino la del cuadro”. En su soporte efímero y mínimo, la imagen de la tela apuñalada da forma a una pulsión que casi funciona como reverso de la pulsión pictórica de la transvanguardia en su “vuelta a la sensibilidad” como relevo del intelectualismo de la Avanzada. Sólo que el gesto de los Ángeles Negros formula un discurso directo, agresivo y de trazos gruesos, más semejante al código de un cómic de género negro que al del regocijo gozoso que marcó cierta obra pictórica de la época.

Otro elemento de la delincuencia visual es el autoboicot como medida efectista. Así sucede en la participación del grupo en las *Intervenciones en el espacio urbano*, organizadas por el Instituto Chileno Francés. En ese marco, como un modo de tensionar el evento, los Ángeles Negros intervienen sin permiso municipal un paso bajo nivel que por las noches

deviene pasadizo tráfugo de prostitución masculina. Autodelatándose, el trío convoca a la policía provocando un pequeño escándalo que logra tener cobertura de prensa. Ante la publicidad del suceso y de ciertos signos ambiguos de la instalación⁶, el Instituto Chileno Francés retira su apoyo al grupo, que queda así relegado del evento. Como resultado, la intervención policial, la inscripción en la prensa y el veto institucional fueron postulados por los Ángeles Negros como prolongación y consumación de su obra.

Más tarde, el 8 de marzo de 1990, en la Cárcel de Mujeres de Santiago, realizan *Putas o Santa*, que consiste en la instalación —sobre un muro externo del recinto carcelario— de 16 módulos de distintos materiales (cartón, plumavit, loza, zinc, acrílico) con dimensiones de 43 x 28 cm formando la imagen de una niña en su primera comunión. Es interesante notar que ya en su nombre, Ángeles Negros, el trío busca “reflejar la zona de santidad inserta en la franja negra del tráfico y la corrupción generada por la institución”⁷. En esta clave se entiende la leyenda “Putas o Santa” inscrita en la imagen impresa sobre distintas materialidades. A la vez, la acción busca tensionar plásticamente, con un discurso conservador sobre los destinos de la mujer, el acto que se realizaba a unas cuadras del lugar (en Plaza Italia) por las celebraciones del día de la mujer, que durante la dictadura había cobrado un significado especial como hito de apertura de las movilizaciones de cada año. Y es que el grupo —como se ve también en la intervención en el paso bajo nivel antes referida— concibe como una estrategia de humor negro reivindicar lo delictivo, pero con un discurso que habla desde la oficialidad. Poco después de finalizar la acción, los gendarmes del recinto arrancaron los paneles del muro. Nuevamente, los Ángeles Negros consiguen que las fuerzas del orden intervengan en sus acciones: logran mostrar a los gendarmes “cumpliendo su deber” y situarse a sí mismos en el lugar de la infracción, dando nuevamente un matiz performativo a la fórmula “delincuencia visual”.

Trío maldito, rufianes, ovejas vestidas de lobos, los Ángeles Negros hacen del engaño una estrategia de arte. Pero entre la parodia y el gesto exhibicionista, entre la impronta antiinstitucional y el deseo de reconocimiento, algo queda abierto y los Ángeles Negros, que parecen querer tocar el territorio de la transgresión, no terminan de lograr que sus acciones sean así codificadas en el terreno artístico. Son impostores artísticos, farsantes, outsiders.

GENEALOGÍAS:
ENTRE LA PARODIA POSMODERNA
Y LA ACCIÓN ACTIVISTA

Es posible hacer una arqueología del concepto “delincuencia visual” volviendo la mirada sobre los colectivos en los que participaron previamente y por separado los miembros de los Ángeles Negros: Agrupación de Plásticos Jóvenes, El Piano de Ramón Carnicer, Luger de Lux, Rififi, Homan Hou Yeah, cada uno de los cuales pone énfasis ya en las estrategias militante-callejeras o bien en los usos de la parodia, lo cual muestra que la fórmula “delincuencia visual”, en sus diversos matices, permite ser ampliada para enmarcar diversas prácticas. Como disposición hacia la *falta*, en su sentido de carencia pero también de supresión o quebrantamiento de la regla, la delincuencia visual es una estrategia que desde la precariedad de recursos como la fotocopia y la serigrafía, serializados y de batalla, desde el gesto mínimo, modesto y en ocasiones casi imperceptible de intervención en el espacio urbano, busca infringir la omnipotencia de la mirada que la dictadura quiere arrogarse, fisura su régimen de visibilidad desdoblado entre la vigilancia y el espectáculo. Si la dictadura se apoya en la ficción del poder omnímodo de la imagen, la delincuencia visual propone una visualidad nocturna: *señaliza* lo que está en las sombras, descompleta las imágenes e iconos oficiales, usurpa los muros de la ciudad sitiada.

ICONOCLASTAS

El colectivo El Piano de Ramón Carnicer⁸ (Godoy, Meschi, Oyarzún, Rueda, Zañartu) no interviene en el espacio de la calle, sino en los espacios under de exhibición artística, como la galería Bucci, y su principal estrategia de intervención es la parodia de los emblemas nacionales. Por ejemplo, en la muestra colectiva *Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto* realiza un trabajo iconoclasta que busca “reescribir la iconografía heroica del imaginario popular patriota”⁹, tomando figuras históricas para parodiar a los militares en el poder. En la misma línea que las operaciones que el colectivo argentino C.A.Pa.Ta.Co o el peruano Taller NN realizan sobre iconos de la tradición de la izquierda, o de las intervenciones que ejecuta Ral Veroni sobre los afiches de Carlos Menem, El Piano de Ramón Carnicer interviene con colores, frases y objetos, imágenes seriales de los próceres que se identifican con un imaginario nacionalista y de derecha, haciendo aparecer a



fig. 2. C.A.Pa.Ta.Co, *Llamada a pata. Arte al paso*, Buenos Aires, ca. 1990. Diseño: Daniel Sanjurjo.

O’Higgins (“libertador” de Chile) como neopunk, o una imagen de Prat (“héroe” de la Guerra del Pacífico que Chile entabla contra Perú y Bolivia) con *look new wave* y la consigna “Prat is Heroine”. Aquí, la delincuencia visual se ve como “transgresión autorizada” que legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia¹⁰. La parodia puede así “ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social”¹¹.

GUERRILLA VISUAL

Por su parte, la vocación gráfica de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) —en la que colaboró Patricio Rueda— puede considerarse como otro de los antecedentes del concepto de “delincuencia visual” enunciado por los Ángeles Negros. La APJ se constituye en 1979 en Santiago de Chile como una plataforma de creación encabezada por Havilio Pérez y Alberto Díaz y conformada, principalmente, por estudiantes universitarios que confluyen en una práctica estética disidente.

En la producción artística de la APJ, marcada por la vivencia a la sombra de una dictadura militar,

convergen la necesidad de comunicar y la búsqueda de nuevas retóricas visuales. Su trabajo cubre diversos formatos y soportes: el muralismo, la escenografía, las acciones de arte y, de manera predominante, la acción gráfica. La exploración gráfica de la APJ encuentra su formato privilegiado en el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los setenta, desarrollado fundamentalmente durante la Unidad Popular. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche de los setenta son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria donde la experimentación en torno al recurso mínimo inunda la obra, situándola en medio de una marginalidad visual. Su propuesta es concebir la acción gráfica como una acción a pulso, como un dispositivo artístico de contracultura que exige la complicidad de un receptor activo. Ejercicio colectivo que transgrede y agrede la fiera de un estado policiaco que pretende bloquear los cauces del arte. Durante los nueve años de trayectoria de la APJ, su arte fue acto delictivo y militante, de subversión y compromiso.

En palabras de Havilio Pérez, la APJ es el "resultado de la libertad reprimida, y justamente por ello la agrupación se concibe como un ejercicio permanente de libertad"¹². Delinquir es aquí recuperar lo robado, es reapropiarse de la libertad mediante las prácticas que constituyen un modo particular de organizarse. Como forma asociativa no partidista, la APJ cimienta nuevos marcos de articulación, ajenos tanto al sectarismo ideológico como a las estrategias de disciplinamiento creativo. Es en el *hacer* organización —hacer sociedad— donde se despliegan nuevas formas de corroer la hegemonía imperante en un quehacer colectivo libre de imposiciones político-estéticas.

Se trata de una agrupación entendida como una "guerrilla visual"¹³ que se opone al régimen con una práctica simbólica delictual que debe hacerse cargo de la clandestinidad como escenario de su quehacer. Las tácticas de seguridad que de esta situación se derivan impactan el carácter de la obra: desde las técnicas de su producción hasta los modos de su emplazamiento. Así, a través de reuniones sin espacios fijos, de contactos y direcciones memorizadas, de carteles pegados en la locomoción colectiva, de mensajes en billetes y manos cubiertas con bolsas para resguardar las huellas de sus acciones disidentes, la APJ recoge los restos de una cultura arrasada para infectar y contaminar los espacios públicos higienizados por el régimen en su cruzada de limpieza y blanqueamiento.

En su programa resulta fundamental la crítica a la exclusividad de los circuitos tradicionales del arte y la voluntad de desplegar su trabajo en los espacios de mayor conflictividad social, *dialogando tanto con la escena artística como con el malestar social*. El diseño, ejecución y difusión de sus intervenciones plásticas nace de un ejercicio colaborativo y de la



fig. 3. Agrupación de Plásticos Jóvenes, 1° de Mayo, Santiago de Chile, 1981.

fig. 4. Agrupación de Plásticos Jóvenes, *En Materia de Orden General*, Santiago de Chile, 1981.

fig. 5. Agrupación de Plásticos Jóvenes, *Pliego Nacional de los Trabajadores*, Santiago de Chile, ca. 1981.

socialización de sus técnicas de producción, nutrido de vínculos estables con la sección cultural de ciertos sindicatos (particularmente con los trabajadores de la construcción, textiles, gráficos y metalúrgicos), con organizaciones juveniles poblacionales, estudiantiles y comisiones de derechos humanos.

La serie de tres banderas constituida por *Pliego nacional de los trabajadores, 1° de Mayo* y *En materia de orden general*, realizadas por la agrupación en el año 1981, utiliza tanto la accesibilidad de la fotocopiadora como la autonomía de la serigrafía para generar una gráfica mixta en el marco de una precariedad cargada de experimentación. La falta de recursos dio cabida al ejercicio del reciclaje —operación de corte y resignificación— de diarios y revistas. Descontextualizar dichos materiales corresponde a una acción delictiva de contrainformación que desmonta el discurso oficial. Temáticamente, la serie expuesta aborda la lucha por los derechos de los trabajadores mediante imágenes de la prensa oficialista y textos legislativos del régimen, que son invadidos por consignas, grafismos y fotografías de medios no oficiales que desvelan el estado de represión y marginación social.

La violación del medio oficial como estrategia de resistencia será un tópico constante en la acción gráfica de la APJ para convertirse en un código ideológico que busca establecer un *ellos* y convocar a una *nosotros*. De esta forma, la gráfica se convierte en un soporte de códigos visuales que subvierten la estética de la dictadura. Lo anterior se manifiesta en el uso del negro como “cultura de muerte, rabia, malestar, lucha y demanda”¹⁴, a modo de contrapunto de las políticas de blanqueamiento imperantes, además de la saturación y fragmentación visual entendidas como contestación a las operaciones de orden y limpieza que invadían la ciudad.

La serie referida favorece la bandera chilena como constante iconográfica. Se apropia de una insignia patria que ha sido concebida como emblema militar privilegiado en el devenir simbólico del Estado dictatorial. El hurto de este signo bandera, para ser plasmada como significante visual sobre las denuncias de los trabajadores, manifiesta una demanda que supera una noción sindical y captura un sentimiento inminente en el Chile de la resistencia: la necesidad de recuperar lo propio de una nación que ha sido violentamente despojada de su gente.

Violentando el significante es posible dotarlo de nuevos significados dando paso a una operación de vaciamiento y reformulación de sentido donde se descompletan y resignifican los signos dominantes.

La APJ delinque, resiste al margen tanto de los códigos tradicionales del arte como de la normatividad autoritaria; resiste a través de un despliegue crítico de lo retórico, lo técnico, lo material y lo orgánico, hilando nuevas subjetividades político-estéticas.

CODA

A inicios de la década de los ochenta, cuando comienza a rearmarse un movimiento político de oposición a la dictadura en Chile, la APJ genera operaciones de descontextualización y desmontaje simbólico, que se sostienen en la confianza en que la infracción sobre los signos que la dictadura ha confiscado puesta al servicio de los movimientos sociales pueda constituir una práctica de resistencia efectiva. En cambio, las *ocupaciones gráficas* de los Ángeles Negros, surgidas en el momento de transición democrática, no portan consigo ningún mesianismo. La “delincuencia visual”, como parodia y simulacro, no se inscribe en un horizonte político-militante, sino que parece más bien un gesto que se agota en sí mismo. Como dice Jaime Lizama, las acciones de los Ángeles Negros no terminan de inscribirse en un régimen preciso de sentido o significación, parecen tener “el afán de intervenir los espacios por el puro placer de la provocación”¹⁵, lo que, por momentos, hace que su práctica tienda a fundirse con su estrategia de posicionamiento respecto a la institución artística. Considerando estas diferencias, cabe preguntarse qué utilidad podría tener un concepto como “delincuencia visual”, que puede abarcar un barrido tan amplio de prácticas que, en ocasiones, parecen incongruentes entre sí. “Delincuencia visual” es un concepto que tiene la facultad de nombrar dos regímenes visuales que fisuraron la visualidad omnimoda del régimen dictatorial: la épica del desmontaje crítico de los signos, que busca contribuir a configurar la protesta social, y el antiheroísmo de la parodia, la burla y la recodificación grotesca de las formas oficiales, que tiene la facultad de desacralizar y desdramatizar la omnipotencia dictatorial al poner en cuestión el traspaso transparente de su ideología. La “delincuencia visual” enlaza así distintos vértices que nos hablan de operaciones divergentes que convivieron durante la década, estrategias nihilistas o mesiánicas que entran en un juego de complementariedades que nunca llegan a ensamblarse ni a superarse, sino que dejan un excedente inasimilable como expresión de la impronta trágica, irresuelta, que marcó la década.

NC, JM, AK, FC

NOTAS

- ¹ Gonzalo Rabanal, *Ángeles Negros*.
- ² Así definen Ana María Saavedra y Luis Alarcón el trabajo de los Ángeles Negros en el catálogo *Acción Cerezo/Chinatown*, Santiago: Galería Metropolitana, 2011. El término "mirista" refiere el hecho de que Cerezo, Rabanal y Rueda habrían militado durante los años ochenta, cada uno por su cuenta, en el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR).
- ³ Federico Galende, *Filtraciones II. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 80 a los 90)*, Santiago: Arcis, 2009, p. 9.
- ⁴ Entrevista a Gonzalo Rabanal realizada por Fernanda Carvajal en julio de 2009.
- ⁵ Recodificación en clave pop del sujeto residual del sistema neoliberal que sustituye al extremista político en la señalización social del terrorista.
- ⁶ Según los testimonios, habría dos elementos que habrían causado el rechazo de la acción: el primero sería que en la fotografía que acompaña la nota de prensa se leía un rayado que decía "Pinochet Salvador de Chile" y el segundo, la homofobia de la acción dada por la inclusión de la imagen del ex presidente Carlos Ibáñez del Campo, quien habría encabezado la persecución y matanza de homosexuales durante su gobierno.
- ⁷ Marco Antonio Moreno, "Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad. Los Ángeles Negros", en *Página Abierta*, Santiago de Chile, n° 13, abril-mayo de 1990.
- ⁸ En el nombre del colectivo hay ya una referencia al uso paródico de los emblemas nacionales: Ramón Carnicer es el autor del himno nacional de Chile.
- ⁹ Entrevista a Patricio Rueda realizada por Fernanda Carvajal y Andrés Keller en abril de 2011.
- ¹⁰ Para Linda Hutcheon, esta ambivalencia es justamente lo que hace de estas operaciones "un vehículo listo para las contradicciones políticas del postmodernismo en general". Linda Hutcheon, "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*, La Habana, julio de 1993, pp. 187-203, en <http://www.criterios.es/coleccion/colpostmodernismo.htm>, p. 8.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 9.
- ¹² Entrevista a Haviilio Pérez Arancibia realizada por Javier Manzi, 12 de marzo de 2012.
- ¹³ Entrevista a Haviilio Pérez Arancibia realizada por Javier Manzi, 11 de abril de 2012.
- ¹⁴ Haviilio Pérez Arancibia, *Archivo personal: El cartelismo en dictadura*. Entrevista realizada por Nicole Cristi, en Nicole Cristi, *El cartelismo en dictadura*, tesis de licenciatura en la Escuela de Diseño de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2011.
- ¹⁵ Jaime Lizama, "El arrebato de la ciudad", en *Revista Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 19, noviembre de 1999, pp. 42-44.

VIOLENCIA ESTRUCTURAL

A través del concepto de "violencia estructural" el artista peruano Herbert Rodríguez (exintegrante del Taller E.P.S. Huayco) realiza, desde mediados de los años ochenta, una serie de campañas de intervención a través de fotocopias, murales-collage y precarias instalaciones que exploran las causas y las manifestaciones de la violencia en medio del conflicto armado interno. Ya en 1982, Rodríguez sería uno de los primeros en introducir en sus obras imágenes de los cadáveres, coches bomba, fosas comunes y la "guerra sucia" implementada por los grupos subversivos y las fuerzas del Estado, generando desde entonces un archivo de fotografías y textos tomados de los medios de comunicación de masas que luego le servirían para sus operaciones públicas de denuncia¹. Así, a lo largo de toda la década, su trabajo será una de las presencias más rabiosas e incómodas para la escena artística local por su crítica abierta al "buen gusto" y al sistema de galerías, y su firmeza en señalar el silencio y la complicidad de la clase media urbana que pasaba por alto los crímenes cometidos en la sierra sur del país.

Su alejamiento de la escena artística por varios años, a partir de 1984, coincide con una etapa experimental en la cual radicaliza su lenguaje llevando a otros lugares sus ensamblajes y estéticas del reciclaje, realizando talleres e intervenciones urbanas junto con el colectivo de arquitectura Los Bestias. Rodríguez acompaña entonces las primeras incursiones del colectivo a través de los primeros "Bestiarios", pequeños festivales de arte multidisciplinario y participativo en los que produce ambientaciones efímeras, objetos y escenografías para



fig. 1. Herbert Rodríguez, *Violencia Estructural*, Lima, 1987.



fig. 2. Herbert Rodríguez, *Proyecto ARTE/VIDA*. Intervención en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pasadizo de la Facultad de Letras, Lima, 1989.

eventos y conciertos. Posteriormente colabora en uno de los experimentos más significativos de aquella década: la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, impulsada bajo la gestión municipal de Alfonso Barrantes (Izquierda Unida). La Carpa, ubicada en el centro de Lima e inaugurada en 1986, albergó conciertos de rock, talleres de educación popular, presentaciones de teatro y activismo cultural con un espíritu libertario y anarquista de genuina creación colectiva². Rodríguez, quien fuera contratado para organizar el Taller de Arte de la Carpa Teatro, participó activamente en sus distintas actividades produciendo carteles, banderolas y diversos manifiestos de carácter político-lúdico, en simultáneo a una serie de escenografías que realiza para conciertos subterráneos, en las que despliega una estética que combina el delirio, la indignación y el asco.

Si bien desde sus inicios Rodríguez exige un arte con compromiso ético, es hacia mediados de los años ochenta cuando sus viscerales propuestas gráficas alcanzan su punto más álgido en sus collages y fotomontajes neoadadá y agit-prop, los cuales desplaza poco después hacia los muros de las calles. La combinación de imágenes de sexo, cadáveres, religión y muerte, todos recortes de la prensa sensacionalista, articulaba un reclamo brutal sobre la manera en que la sociedad de consumo convertía

los genocidios y las masacres en un elemento más del espectáculo cotidiano. Al mismo tiempo en que palabras como violación, miseria, tortura, contaminación, delincuencia, asesinatos, racismo, desempleo, corrupción, machismo, etc., volvían para hacer más fefaciente que nunca el vocabulario del horror en que el país se encontraba sumergido. “No nos importa caminar sobre cadáveres si de triunfar se trata” era una de sus más explícitos y elocuentes eslóganes en aquellos años³.

La noción de violencia estructural en la obra y en el discurso de Rodríguez emerge en esos momentos como una manera de enfrentar el autoritarismo estatal y la violencia de Sendero Luminoso⁴. Aquel concepto permitía no sólo señalar las desigualdades constitutivas de las relaciones sociales de un país con un legado colonial irresuelto, sino, además, confrontar el sentido común de la violencia subversiva, la cual justificaba la pertinencia de sus acciones represoras con la excusa de combatir la “injusticia social-pobreza de mayorías” instalada en el país. Para Rodríguez, la identificación de este falaz argumento era una posibilidad de “desactivar a Sendero Luminoso”. Es decir,



fig. 3. Herbert Rodríguez, periódicos murales de la campaña Perú, Vida y Paz y Manifiesto "Pudo ser Peor", Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica, Lima, 1990.

por un lado, poniendo en evidencia los efectos empo- brecedores y destructores de las acciones de Sendero Luminoso en las comunidades populares a quienes decían representar y, por otro, mostrando cómo una adecuada intervención gubernamental con capacidad de responder a "las necesidades de [las] mayorías [haría] desaparecer [la] excusa para la violencia"⁵.

Ya sea en la forma de manifiestos o de abigarrados carteles, monotipias, serigrafías, ensamblajes y collages, este concepto reaparece en múltiples soportes y escenarios. Uno de los más importantes fue la presentación visual que realizó en colaboración con el Taller NN para acompañar, en 1986, la presentación del Informe de la Comisión Investigación Sobre los Sucesos de los Penales presidida por el congresista Roberto Ames para investigar las ejecuciones extrajudiciales de varios presos rendidos luego de un gran motín en tres cárceles de Lima en junio de ese año, también conocida como la "matanza de los penales". También aparece de forma continua en los murales-collage impulsados por Rodríguez en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; colaborando con el llamamiento para impulsar acciones de denuncia que hace la Coordinadora por la Defensa de San Marcos; e impulsando grandes intervenciones colectivas que combatieron abierta y valientemente las pintas de propaganda de Sendero Luminoso y sus campañas de represión y amedrentamiento a la comunidad universitaria. Estos murales-collage de Rodríguez, los cuales fueron una manera de hacer frente a la impunidad, dieron forma a su *Proyecto ARTE/VIDA* (1989-1990), en el que participaron diversos colaboradores (Zenón de Paz, Susana Torres, Telma Rossi, entre varios otros) con quienes llenó de pintura, fotocopias, carteles y estenciles los espacios

públicos con frases y consignas que desafiaban el desánimo y el miedo⁶. Rodríguez participa también, a través de nuevas instalaciones e intervenciones, en la campaña "Perú, Vida y Paz" (1989-1990), impulsada por diversos grupos de la sociedad civil y apoyada por distintos sectores políticos, agentes culturales y líderes de opinión.

La aparición del concepto de violencia estructural en las obras de Rodríguez era una manera de poner el dedo en la llaga de una violencia que no provenía únicamente de los grupos subversivos y las fuerzas de seguridad del Estado, sino que estaba enraizada en el largo abandono en que las élites del país habían sometido a muchas comunidades andinas e indígenas de las provincias. En realidad, su demanda visual era la exigencia de un comportamiento ciudadano ético que asumiese el ánimo de rebelión como una forma de sobrellevar el clima de muerte y que permitiese alterar las dinámicas sociales basadas en el individualismo y la indiferencia.

ML

NOTAS

- ¹ Ver Gustavo Buntinx, "Rodríguez: Una agresión permanente", en *La República*, Lima, 4 de diciembre de 1982.
- ² Para una crónica sobre el grupo Bestiarios, ver Elio Martuccelli, "La arquitectura y el desborde urbano", en *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.
- ³ Comunicación personal. Mayo de 2012.
- ⁴ Este concepto fue desarrollado desde los años sesenta por el teórico noruego Johan Galtung, siendo recuperado al final de los años ochenta por el sacerdote jesuita y profesor peruano Felipe Mac Gregor para llevar a cabo un análisis crítico y social de aquel momento. Ver Johan Galtung, "Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia y su tipología", en VV. AA., *La violencia y sus causas*, París, Unesco, 1981, pp. 91-106. Ver también Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*; Felipe E. Mac Gregor y José Luis Rouillón (eds.), Lima: La Asociación, 1985.
- ⁵ Comunicación personal. Mayo de 2012.
- ⁶ Ver Herbert Rodríguez, "Murales-Collage. San Marcos, Carmen de la Legua y Grupo Lennon de Maranga. Sobre la experiencia", en María Angélica Cánepa, *Esquinas, Rincones y Pasadizos, bosquejos sobre juventud peruana*, Lima: Instituto Bartolomé de las Casas, 1993.

ACCIÓN RELÁMPAGO

El primer modo de entender el carácter “relámpago” de las acciones desplegadas por Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA) ha de partir de una descripción de las razones coyunturales de la duración de sus acciones, cuya premura y fugacidad se vinculaba a la persistencia, durante los ochenta, de la represión practicada por la dictadura desde el golpe militar que permitió hacerse con el poder a Augusto Pinochet. El deseo de escapar a las detenciones y represalias ejercidas por las fuerzas policiales debía conciliarse con la necesidad de intervenir en el espacio público con el objetivo de visibilizar no sólo determinados problemas que atentaban contra los derechos humanos (la denuncia de la tortura, en el caso del MCTSA) o contra el rol social de la mujer (Mujeres por la Vida), sino de rasgar la normalidad implantada por la prolongación indefinida del estado de excepción golpista con acciones que, a modo de síntomas resistentes, impugnaran la legitimidad del régimen. Las modalidades más recurrentes dentro de las acciones relámpago desarrolladas por el MCTSA fueron los cortes de tráfico mediante la creación de cadenas humanas, el uso de lienzos reivindicativos y el recurso a las letanías como modo de asir la denuncia a la cadencia repetitiva de la voz. En el caso de Mujeres por la Vida nos encontramos con un repertorio más amplio, que



fig. 1. Nelson Muñoz Mera, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, Santiago de Chile, 1988.

incluye desde las marchas de mujeres confluentes en un punto de la ciudad al señalamiento de enclaves simbólicos en las luchas por la defensa de los derechos humanos en Chile, pasando por aquellos dispositivos en los que la reivindicación feminista de la mujer como agente político activo se tornaba más explícita.

Además de este rasgo coyuntural que explica la corta duración de las acciones de ambos colectivos, pensamos que es también posible encarar ese carácter relampagueante de sus intervenciones desde una perspectiva benjaminiana que subraye su emergencia en el espacio social como una irrupción estético-política que desdoblaba la realidad impuesta por el régimen.

En la única publicación monográfica existente en torno al MCTSA, Hernán Vidal interpreta el sentido de las acciones de la agrupación desde el concepto griego de *kairós*, una suerte de “iluminación fulminante” que, por emplear sus propias palabras, perseguiría influir “al espectador de sus acciones públicas mediante rituales de muy breve duración que, por tanto, deben impactar al espectador por sobre todo en sus emociones”¹. Esta temporalidad del *kairós*, entendida como la gracia u oportunidad que concede el “momento justo” de la historia, se opondría a la lógica de *chronos* como tiempo meramente sucesivo que devora en su transcurso a los hombres. Si bien Vidal, desde una perspectiva moralizante, relaciona esta dimensión estética de los *kairoi* propiciados por las acciones del MCTSA con una suerte de fractura ejemplarizante y concienciadora ante la violencia dictatorial, codificada desde la teología de la liberación como “pecado social”, a nosotros nos interesa más vincular dichas acciones, así como las desplegadas por Mujeres por la Vida, con la concepción dialéctica de la imagen-relámpago benjaminiana, en las que ésta aparece como una apertura histórica del espacio de lo posible que rasga el presente con la súbita emergencia de lo pasado.

El germen del MCTSA se remonta al Equipo Misión Obrera (EMO), fundado a principios de los setenta con el aliento político característico de la teología de la liberación. En una de las proclamas repetidamente enarboladas por el movimiento en sus fugaces manifestaciones públicas se detecta una ambición por resituar el pasado en las tensiones del presente que no se observa con la misma intensidad en Mujeres por la Vida: “No fue guerra, fue matanza”, apunta directamente a la

YO VOTO x DEMOCRACIA

'86

VOTO POR CHILE

— Democracia


— Dictadura

Marque su preferencia con una cruz y bótelo en la calle.

REPRODUZCA Y DISTRIBUYA ESTE VOTO

JORNADA POR EL DERECHO A LA DEMOCRACIA
20 de Marzo, vivamos un día en democracia.

EL 86 ES NUESTRO
Palabra de mujer



convocan: Mujeres Chilenas.

fig. 2. Yo Voto x Democracia, convocatoria de Mujeres por la Vida a una "Jornada Nacional por la Democracia", Santiago de Chile, 20 de marzo de 1986.

validez del relato por el cual la Junta Militar había justificado su llegada al poder como una guerra contra el comunismo internacional. Lo que allí se produjo, por el contrario, fue la matanza del cuerpo político que encarnó una de las utopías democráticas más radicales del siglo XX.

En el caso de Mujeres por la Vida, se trata de una agrupación que reinstala durante la dictadura tensiones en el trastorno de la división entre privado/público que ya se habían materializado con la irrupción de la mujer de derechas en la calle en los años setenta de un modo antes inédito en Chile. Fue entonces cuando, desde la oposición al gobierno de Salvador Allende, surgieron las “protestas de madres” que colmaron la ciudad con ruidos de cacerolas, imagen que ha quedado inmortalizada en el documental *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán². Torciendo el signo político conservador de aquella primera irrupción y complejizando las estrategias de la “política maternal” que rebrota ya recodificada entre las mujeres de las víctimas de la dictadura, Mujeres por la Vida toma como modo de enunciación política el nombre “Mujer” y no el nombre “Madre”³. Su posicionamiento feminista, su carácter unitario y su capacidad para aglutinar voces de procedencia ideológica sumamente diversa, al modo de un *plural* de mujeres, se aplicaba a consignas entre las cuales podemos destacar la afirmación de la vida, el reconocimiento de la mujer como agente político, la rebeldía contra la dictadura manifestada en la presencia pública de los cuerpos disidentes y el reclamo de retorno de la democracia como cambio político que asegurara la vigencia de los derechos humanos. En principio, parecen no aparecer en estos reclamos de manera plausible las marcas de la utopía social anterior al golpe de Estado.

Sin embargo, Mujeres por la Vida pondrá en juego de un modo particular la cuestión del “voto”⁴ como signo de la inscripción de la voz en el espacio social, en un país en que los registros electorales permanecieron cerrados durante 15 años. Una serie de intervenciones tomarán entonces el voto como dispositivo, como sucede en una acción de 1986 que, bajo la consigna “yo voto por la democracia y votar es botarlo [al dictador]”, simula un plebiscito al instalar urnas en distintas partes de la ciudad para decir “No” a la dictadura, y que se vio reprimida por las fuerzas policiales. El mismo año, Mujeres por la Vida cambia el nombre de la calle “11 de septiembre”, el día del golpe militar,

por “4 de septiembre”, fecha en que se llevaban a cabo las elecciones presidenciales hasta la Unidad Popular, experiencia esta última que mostró de modo inédito en la historia de Chile cómo voto y utopía pueden enlazarse. No se trata de una reivindicación del voto como acto individual sobre el que la democracia representativa acota y disciplina la participación ciudadana, sino de una serie de acciones que —aunque hoy pueda sugerir ingenuidad— parecen convocar la utopía de la vía chilena al socialismo donde el pueblo chileno vio en el voto una promesa de liberación. Esta utopía es la que parece activarse en el escenario de un plebiscito que pueda derrocar a la dictadura. Así sucede con la serie de acciones titulada *No me olvidas*, realizada en el contexto del plebiscito vinculante de 1988 que buscaba sacar a Augusto Pinochet del poder. Aunque estas acciones pueden leerse hoy de diversas maneras, en esa coyuntura buscaban “hacer presente la sensibilidad de muchos/as chilenos/as que no se sentían aún plenamente

A



fig. 3. Nelson Muñoz Mera, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, “Marcha de las Máscaras Blancas”, Santiago de Chile, 1988.

fig. 4. Nelson Muñoz Mera, tercera etapa de la campaña “No me olvidas”, de Mujeres por la Vida, Santiago de Chile, 29 de septiembre de 1988.

interpretados en la estrategia plebiscitaria⁷⁵, haciendo un llamado a votar por aquéllos cuya voz no puede manifestarse. En una de ellas instalan siluetas negras que llevan inscrito el nombre de víctimas de la dictadura y bajo ellos la pregunta “¿Me olvidaste?” y la simulación del voto del plebiscito con las alternativas “Si/No”, interpellando directamente a los ciudadanos. Además, publican un aviso publicitario con una huella digital con una consigna, por lo menos perturbadora, que dice: “¿Dónde votan los desaparecidos?”⁷⁶. Ahora bien; en efecto, el proceso del plebiscito fue un momento de carga utópica que luego se vio rotundamente frustrado cuando se evidenciaron los pactos con los que las élites políticas sellaron la transición. Ahí se reveló que el derrocamiento del régimen mediante el voto no fue el gran acontecimiento. Lo incalculable fue la traición de una clase política que habilitó la vigencia de la constitución dictatorial, un sistema electoral binominal y las políticas de punto final, que mostraron crudamente la no necesaria equivalencia entre voto y democracia⁷.

MESIANISMO MATERIALISTA

Enrique Dussel ha querido ver en la articulación entre mesianismo histórico y materialismo dialéctico, entre teología y filosofía de la liberación, una concreción del pensamiento benjaminiano que desde los años setenta habría abierto en América Latina una vía alternativa al jacobinismo político y al materialismo decadente que, en su opinión, habrían caracterizado las revoluciones socialistas del siglo XX en Europa⁸. Para Dussel, el concepto de *kairós*, recuperado por Pablo de Tarsos, encontraría su formulación contemporánea en el *jetztzeit* (tiempo-ahora) enunciado por el filósofo alemán como temporalidad de lo revolucionario-mesiánico. La articulación entre política y ritual característica de este “mesianismo materialista” que, de manera errónea, una parte de la crítica identifica como los polos respectivamente progresivo y regresivo en la concepción benjaminiana de la historia, aparecían en las acciones del MCTSA y (quizás de modo menos nítido) en Mujeres por la Vida, como mutuamente potenciadores.

La convivencia de la política y el ritual, característica de las acciones del MCTSA, es común, por lo demás, a otras experiencias estético-políticas presentes en la muestra. Si Benjamin asociaba, en su famoso ensayo de 1936 “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, la política con el

carácter reproducible de las imágenes fotográficas y cinematográficas, y el ritual con la impronta aurática de los géneros artísticos tradicionales, hemos de advertir que es dudoso contemplar la consideración ideológica del aura en Benjamin en términos estrictamente regresivos. La aparición irrepetible de una lejanía que el aura instala también emerge como huella de una presencia ausente. Si en las acciones del MCTSA esa “presencia ausente” remitía a los cuerpos torturados por la dictadura militar, en un acontecimiento como el *Siluetazo* la infinita reproductibilidad potencial de las siluetas evocaría auráticamente la ausencia violentada de los cuerpos desaparecidos. En todo caso, esta analogía no debe hacernos perder de vista las diferencias entre ambas experiencias, derivadas en buena medida de su radicación en dos contextos históricos diferentes. Así, en el caso del MCTSA la dimensión performativa del cuerpo y la voz evocativa de la letanía, la necesidad de hacer visible en el espacio público el cuerpo violentado, poseía una fuerza de denuncia sobre una situación social persistente que, con el tránsito a la democracia, adquirió en Argentina los caracteres más propios de una política de la memoria.

Tanto en las acciones del MCTSA como en las desplegadas por Mujeres por la Vida, la temporalidad misma de la acción (el relámpago) aparece como el signo de una política movimentista que irrumpe en un contexto de opresión militar que, en el caso argentino, se vieron atenuadas hacia el final de la dictadura. Otra diferencia sustancial es que, en sintonía con el hecho de que el movimiento adquiriera su denominación definitiva tras la inmolación de Sebastián Acevedo, el cuerpo expuesto de los miembros del movimiento evoca también ese sacrificio fundacional como la necesidad de hacer visibles en el cuerpo del otro (casi a modo de prueba) los signos de la tortura que el poder oculta a la sociedad. Aquí no cabe una lectura taumatúrgica al modo de la que hace Gustavo Buntinx en torno al *Siluetazo*, tomando como punto de partida el reclamo de “Aparición con vida” recurrente en las apariciones públicas de las Madres de Plaza de Mayo. Al hacer pública la denuncia de la tortura como una constatación de su realidad, el MCTSA intentaba dar una salida afectiva al miedo que el poder, mediante un juego psicológico que conjugaba la amenaza y la negación de la represión, introyectaba en el cuerpo social como mecanismo de control.

La operación estética (pensando aquí lo estético en términos de visibilidad, pero también de

afección corporal) impulsada por las acciones del MCTSA y Mujeres por la Vida incluirían dos temporalidades de efectos diferentes. Por un lado, la de la acción misma. Por otro, y en este sentido se abre una conexión muy singular con las experiencias contrainformativas presentes en la muestra, su registro fotográfico o videográfico, que permitía una difusión de las acciones del grupo en la prensa y circuitos clandestinos (Teleanálisis/documentales de Pablo Salas y Pedro Chaskel) y en los medios internacionales [►TELEANÁLISIS]. Por la pervivencia de la dictadura en el contexto histórico chileno, en el caso del MCTSA o de Mujeres por la Vida, la furtividad de sus acciones hacía que el fotorreportero o documentalista formara parte de manera aún más decisiva de la orquestación de las mismas. Algunos miembros de estos movimientos se encontraban en contacto directo con reporteros nacionales y corresponsales extranjeros, con quienes se ponían en contacto para que acudieran a las acciones que organizaban y tomaran registro de las mismas⁹. Las acciones, por esos mismos condicionantes, debían estar muy coordinadas y ser sumamente precisas en su ejecución, contando para ello con una red de apoyo mutuo que, además de la participación de los fotorreporteros, incluía otras instancias como los abogados que prestaban voluntariamente asesoría legal en caso de que se produjeran detenciones.

RUINAS

La imagen del relámpago remite a la materialidad de lo fulminante que puede también mutar al fuego y las cenizas. Bajo distintas significaciones, el fuego y lo quemado retornan con insistencia en el imaginario dictatorial chileno (La Moneda en llamas, el uso de las velas entre los familiares de las víctimas, las barricadas de las protestas poblacionales, los jóvenes Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana quemados vivos por una patrulla militar durante una manifestación contra la dictadura de Augusto Pinochet). Cuando en un reclamo desesperado ante la desaparición de sus hijos, Sebastián Acevedo prende fuego a su propio cuerpo, la anarquía de su acto, radicalmente individual, queda inscrito como acto político adquiriendo una pregnante resonancia como llamado a la acción disidente. Acevedo retornaría desde entonces una y otra vez, de diversas formas, como signo de una época: tanto Mujeres por la Vida como el MCTSA consignan la inmolación de Sebastián



figs. 5-7. Pedro Lemebel, fotogramas de *Hospital del trabajador*, Santiago de Chile, 1989.

Acevedo como un hito conmocionante que marcó el inicio de sus respectivas agrupaciones.

Como se ve en la entrada "Enunciar la ausencia" incluida en este libro, este signo aparece en *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1992), de Las Yeguas del Apocalipsis. Pero ya había emergido años antes en *Hospital del trabajador* (1989), de Pedro Lemebel, donde el uso del fuego es el elemento primordial. Se trata de una intervención en las ruinas del Hospital Ochagavía, levantado

durante el gobierno de Salvador Allende en un barrio periférico de Santiago. Con elementos simples, Lemebel trabaja sobre la ruina como resto cargado de temporalidades heterogéneas. Tendido en el piso, cubre su cuerpo con los ladrillos, que señalan los cimientos reducidos a escombros de la utopía de la salud social erigida monumentalmente en el gobierno de la Unidad Popular. Luego los unta con neoprén, droga lumpen que a fines de los años ochenta convoca al sujeto escoria que comienza a surgir como residuo del apogeo neoliberal que en ese momento habita el exhospital (días antes de la intervención ocurre un feminicidio en el lugar) y que perdurará excluido y despojado de una cultura de rebeldía en los años posdictatoriales. La acción se consume cuando Lemebel prende fuego al pegamento sobre los ladrillos en directo contacto con su cuerpo, gesto que tributa a Sebastián Acevedo y su radical acto contra la violencia dictatorial. Como un fuego fatuo, la acción de Lemebel, realizada en el punto de partida de la transición, anuncia cómo las utopías y violencias que la posdictadura necesita negar se convierten en lo sucesivo en una luz fantasma que pervive con una débil fuerza mesiánica.

CODA

Mujeres por la Vida y el MCTSA irrumpen en medio del descampado tras la catástrofe. Un descampado habitado por ruinas de una utopía derrotada que, en su manifestación en el presente de los años ochenta, se sustrae a la lógica del progreso que habían encarnado parte de los procesos emancipatorios de los sesenta y setenta. De esa manera, la visibilización pública de la denuncia, el rasgado del velo de la normalidad de la vida de la dictadura, se articula con la posibilidad de redefinir desde sus restos el aliento emancipatorio de aquellos proyectos, transfigurando a un mismo tiempo la comprensión y la experiencia del pasado y del presente. La persistencia de la opresión dictatorial condicionó la naturaleza misma del modo en que ese aliento se materializó en las acciones de ambos grupos, en los que la apropiación de “tácticas artísticas” como maniobra de distracción en la que se infiltrara la contestación política fue también una forma de *hacer política con nada*.

Luego, la transición implicó el pasaje del es-treando del relámpago al silencio y las cenizas. El MCTSA y Mujeres por la Vida tienden en los años noventa a su dispersión, aunque reaparezcan

esporádicamente ante ciertas coyunturas (los intentos de punto final que propugnan los sucesivos gobiernos de la Concertación en el caso de Mujeres por la Vida, el conflicto Mapuche y estudiantil en el caso del MCTSA). Las manifestaciones y huelgas de los últimos tiempos en Chile muestran, sin embargo, cómo de la ruina de la ruina es aún posible reavivar las cenizas.

FC, JV

NOTAS

- ¹ Hernán Vidal, *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*, Santiago de Chile: Mosquito Editores, 2002, p. 222.
- ² Sonia Montecino acuña el concepto “política maternal” para caracterizar al movimiento de mujeres de derechas que surge en los setenta y que tiene continuidad durante la dictadura en el CEMA, Centros de Madres. Montecino extiende el mismo concepto al movimiento que surge en los ochenta entre las mujeres de desaparecidos. Ver Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile: Catalonia, 2010, pp. 96 y ss.
- ³ La utilización del signo Mujer, antes que el de Madre, indica entre otras cosas el posicionamiento feminista del grupo, que marca una diferencia respecto a las mujeres nucleadas en las agrupaciones de familiares de detenidos-desaparecidos (lo cual no quita que realizaran acciones en conjunto) y de organizaciones como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina.
- ⁴ Quizás valga la pena apuntar aquí que la elección de este signo adquiere resonancias en lo importante que fue el voto para las luchas feministas del siglo XX.
- ⁵ Mujeres por la Vida, “Itinerario de una lucha”, fotocopia, p. 29.
- ⁶ La pregunta incluía sustitivamente a distintas víctimas de la dictadura: “¿Dónde votan los desaparecidos/exiliados/presos/políticos/asesinados?”. Abajo, en letras más pequeñas —y desde nuestra perspectiva, restringiendo la potencia política de la interrogante por las voces de las víctimas— decía: “Ellos no pueden votar. No lo olviden en tu no”.
- ⁷ Aun así, es interesante que las recientes movilizaciones políticas en Chile vuelvan a politizar la instancia del voto al reclamar el plebiscito vinculante como estrategia de cambio.
- ⁸ Dussel ha expuesto recientemente este argumento en una conferencia titulada “Walter Benjamin. La poética de la liberación”, pronunciada en la Universidad de Murcia el 27 de febrero de 2012, en <http://www.um.es/atca/contenidos/streaming/FLASH/player2.php?formato=169&video=539/2078.mp4>.
- ⁹ Nelson Muñoz, uno de esos reporteros, miembro de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), proveyó de material fotográfico al diario español *El País*, cuyo corresponsal chileno ya por aquellos años era Manuel Delano. En una entrevista realizada con los autores con motivo de este proyecto, Muñoz explicitó que la censura estatal hizo que en ocasiones estas escenas de la resistencia y la represión fueran mejor conocidas fuera de Chile que en el país transandino.

ACTIVISMO ARTÍSTICO

Una parte importante de las prácticas que tenemos en mente a la hora de elaborar esta entrada del glosario nunca echó mano de la expresión “activismo artístico”. Así todo, la elección del término pretende resaltar las inadecuaciones, así como la potencia de contagio que el intento retroactivo de abordarlas desde el “activismo artístico” puede ejercer sobre el presente. En este sentido, y con el objeto de repensar, tensionar y cuestionar estas experiencias, optamos por darle a esta entrada la forma irónica de un decálogo, aludiendo al carácter prescriptivo que habitualmente se atribuye al pensamiento sobre el activismo artístico. De esta manera, los diez puntos que siguen no son descripciones autocontenidas, sino que el conjunto se articula transversalmente mediante ciertos ritornelos. En sus repeticiones y matices, el decálogo pretende producir miradas que activen algunos de los modos de hacer arte y política de los ochenta latinoamericanos desde lecturas disidentes, incorrectas e, incluso, deliberadamente anacrónicas.

El concepto “activismo artístico” surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. Lo preferimos al de “arte activista” porque, en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.

1. Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad

Europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica.

A

2. Ello conlleva que el activismo artístico tensiona siempre su relación con la institución artística y las instituciones culturales que son dominantes en cada momento. Lo hace de diferentes maneras, pero fundamentalmente se muestra irrespetuoso hacia la diferenciación entre el adentro y el fuera de la institución artística. El activismo artístico define un territorio y una cartografía de intervención propias, donde el binomio dentro/fuera de la institución no es casi nunca un criterio de valor prioritario como un fin en sí mismo. Las decisiones sobre dónde intervenir, desde qué lugar plantear la interpelación social, etc., se toman de acuerdo con criterios que no dependen de la normatividad de la institución artística, y que se derivan, en cambio, de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone.

Siendo todo esto cierto, en las experiencias latinoamericanas de los ochenta, la articulación entre arte y política registraba una menor referencialidad rupturista a las instituciones artísticas y culturales si la comparamos con lo acontecido en décadas anteriores dentro del ámbito regional —pensemos, por ejemplo, en los sesenta— o en otros contextos del mismo periodo. Este costado de los “activismos artísticos” latinoamericanos de los ochenta se puede explicar, al menos parcialmente, por los siguientes motivos:

- a) en muchos casos, sus actores no habían ocupado, en el caso de que las hubieran transitado, un rol central en esas instituciones artísticas y culturales, por lo demás sumamente devaluadas en su vertiente vanguardista bajo el yugo de las dictaduras;
- b) muchos de los integrantes de los grupos o colectivos sentían que, de algún modo, estaban actualizando la actividad de experiencias que ya habían roto en el pasado con las instituciones artísticas y culturales para situar su accionar en espacios de sociabilidad alternativos;
- c) en no pocos casos, la marginalidad de su posición en el campo artístico era una extensión de la clandestinidad de su militancia política;
- d) finalmente, el impulso por aliar su actividad con la de los movimientos sociales (y, en particular, con el movimiento de derechos humanos) llevaba

a que el hecho de disputar a las instituciones artísticas y culturales el lugar y el valor social del arte resultara absolutamente secundario en comparación a otras motivaciones políticas (entendiendo aquí el término en un sentido amplio, no estrictamente militante) que guiaron la práctica de muchos de estos artistas o colectivos en su encrucijada histórica.

En ocasiones, estas experiencias de los ochenta en Latinoamérica se caracterizaron, más que por romper con la autonomía del arte moderno de raíz eurocéntrica, por desplazar el eje del problema hacia la afirmación de la libertad de las prácticas y de los sujetos, no tanto con respecto a la institución artística y/o cultural como en relación al partido político en que militaban esos sujetos, con el que a veces entraban en colisión; y, en menor medida, en relación a los presupuestos políticos, estéticos y discursivos manejados por organizaciones como el movimiento de derechos humanos o por los medios de comunicación.

Todo lo antedicho no implica que estos artistas o colectivos de arte no se propusieran, según demuestran los documentos de la época, disputar la comprensión hegemónica del arte como institución social o, lo que es lo mismo, desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte (y, como veremos, sobre qué se considera política). Esa comprensión, recordémoslo, no sólo remite a los espacios físico-simbólicos de las mencionadas instituciones artístico-culturales, de los cuales el museo ha sido su referente emblemático, sino que incluye más extensamente las ideas hegemónicas que en un determinado momento y contexto históricos circulan en torno al arte y las experiencias que se inscriben en ese campo. En este plano, el referente contra el que se reaccionaba, más que el concepto institucionalizado del arte burgués, eran formas, tendencias o estéticas hegemónicas como el muralismo, el realismo estalinista, el teatro peronista, etc.

3. Es, a pesar de todo, un dato empírico que el activismo artístico se desarrolla principalmente en los márgenes o extramuros de la institución artística; pero ello sucede por motivos que no pueden reducirse al único denominador común de su “anti-institucionalidad”. Se rechaza en muchos casos, como un apriorismo ideológico programático, la relación con la institución del arte por su tradición burguesa, en beneficio por ejemplo de la construcción política en el amplio seno de la sociedad. Pero, en otras ocasiones, el carácter externo o periférico

que el activismo artístico adopta con respecto a la institución constituye un resultado del rechazo institucional a la acción social y política, y no un apriorismo de las prácticas.

En el ámbito latinoamericano de los años ochenta, se reproduce y se multiplica también esta complejidad, ampliada por el hecho de que las instituciones del arte y la cultura adquieren en muchas ocasiones una función elitista y antipopular. En muchos casos, las prácticas que podríamos vincular con el activismo artístico se emplazaron en la trama urbana diluyéndose en los movimientos sociales. Pero en otros, operar en una institución artística, cultural o social pudo resultar necesario con el fin táctico de obtener recursos materiales o simbólicos, como medida de protección frente a la represión bajo situaciones históricas de dictadura militar, estado de sitio o guerra interna; con el propósito de extender la agitación política al máximo en cualquier esfera de la sociedad; con la intención de subvertir/cambiar la política artística de la propia institución o con la ambición de lanzar críticas a otras instituciones que formaban parte del mismo mecanismo regulador de la vida social. En otras ocasiones, las instituciones artísticas o culturales fueron usadas como cajas de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos o de incidencia política que desbordaban su ámbito simbólico.

4. El activismo artístico no sólo plantea “romper” con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada o, incluso, denuncia que el discurso sobre la separación constituya de facto una falsedad: las élites culturales y las oligarquías sociales caminan muchas veces de la mano, hecho especialmente denunciado en situaciones de grave represión política; o es precisamente esa autoimpuesta separación de la esfera cultural lo que impide ayudar a revertir esas situaciones represivas o avanzar en la transformación de la sociedad.

Pero resulta aún más interesante observar cómo el activismo artístico “desplaza” el eje del problema: frente a la concepción de una esfera del arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos con respecto a la institución. Los sujetos involucrados en las prácticas de activismo artístico se dotan de criterios propios (extrainstitucionales) a la hora de tomar las decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y relacionalidad social-política.

5. La pregunta por el “ser” artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una “esencia”. La pregunta sobre si algo “es” arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido. El activismo artístico —señaladamente en un área como Latinoamérica, espacio donde se condensan históricamente enormes tensiones culturales y políticas derivadas de las diversas etapas de la colonialidad— piensa el “arte” como el resultado de una historia que no se conforma exclusivamente de acuerdo con la tradición europea; busca conjugar habitualmente una diversidad de tradiciones culturales o sociales sobre el arte, la cultura o la creatividad, sin respetar los prejuicios instituidos sobre la diferenciación entre alta cultura y cultura popular, entre arte y artesanía, entre lo moderno y lo primitivo, etc.

El “arte” consiste entonces, para el activismo artístico, en un reservorio histórico no ya sólo de “representaciones estéticas” en un sentido restrictivo, sino también de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, etc. Ese reservorio se nutre en gran medida importante de la historia del experimentalismo artístico vanguardista, pero no exclusivamente. El activismo artístico echa mano de ese reservorio tanto para producir antagonismo y confrontación (especialmente bajo condiciones de represión grave) como para ampliar los márgenes de lo posible (desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, construir sociabilidad y política, etc.) más allá de las instituciones del arte y la cultura.

Corolario: el activismo artístico no “es” ni deja de “ser” arte. Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición “artística” resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación.

6. El problema de la cualidad relacional e intersubjetiva está en el centro del activismo artístico. En este aspecto, una prioridad de sus prácticas suele ser abolir la tradicional “distancia” impuesta por el “estatismo” de la contemplación, para pasar a potenciar la “inmediatez” tanto de la interpelación que persigue involucrar al otro en

el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica, como de los efectos que se proyectan sobre ese proceso de subjetivación. Esa “inmediatez” se suele encontrar vinculada a las “urgencias” demandadas por el contexto histórico de interpelación. En algunos casos consiste en la completa abolición de la distancia obra-sujeto: es así en las prácticas de carácter colaborativo, en las cuales se persigue que una colectividad asuma la producción mediante el fomento de la cooperación social. Pensemos, por ejemplo, en el papel que viene cumpliendo desde los ochenta la serigrafía o la fotocopia en las acciones impulsadas por colectivos vinculados a los movimientos de derechos humanos. En otros casos, la “distancia” se reformula, convirtiéndola en una suerte de “extrañamiento” en el seno de la sociedad. Pensemos, por ejemplo, en el efecto generado por las pancartas llevadas por las Madres de Plaza de Mayo con fotografías ampliadas de los desaparecidos durante las marchas, o por las siluetas desplegadas en el espacio urbano de Buenos Aires, sobre aquellos transeúntes que se sintieron



fig. 1. Silvio Zuccheri, fotografías de desaparecidos en pancartas, Buenos Aires, 1983.

fig. 2. Eduardo Gil, Marcha de la Resistencia, Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982.

mirados por ellas. En el caso del *Siluetazo*, por ejemplo, la abolición de la distancia intrínseca a la práctica colaborativa y el extrañamiento contemplativo son características simultáneas, de tal manera que es en la articulación de ambos mecanismos donde reside la clave de la complejidad del efecto afectivo-político que esa práctica quiere producir en términos de subjetivación social.

A ello habría que sumar que en los ochenta encontramos una fuerte presencia de prácticas performativas de raíz teatral que, inspirándose en antecedentes que van del surrealismo bretoniano al teatro del oprimido, idearon formas de actualizar la abolición de la distancia impuesta por la escena clásica entre actor y espectador ensayada por las vanguardias históricas. Así, el colectivo rosarino Cucaño, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires y Viajou Sem Passaporte de São Paulo, dando por sentado que la radicalidad crítica de ese gesto inaugural habría sido neutralizada ya por las instituciones culturales burguesas, alumbraron una modalidad de emergencia perturbadora y furtiva en el espacio urbano, la “intervención”, con la intención de concretar de una vez por todas, de forma disruptiva e iconoclasta, la anhelada fusión vanguardista entre el arte y la vida. Evocando el teatro de la crueldad de Artaud, la posibilidad de retornar a los orígenes eleusinos de una dramaturgia festiva, callejera, ritual y ceremonial se vio transmutada en acciones cuyo componente eventual y performativo se desarrolló hasta el extremo de que, en muchas ocasiones, el público al que afectaban e interpelaban no era consciente de su condición de “espectador”. Sin embargo, en contrapunto con estas experiencias, otras iniciativas de irrupción en la esfera pública recuperaron espacios de experiencia estética más tradicionales, deshaciendo el tópico que acabamos de asociar con el activismo artístico. Como decíamos más arriba, esos casos nos muestran que, si bien el activismo artístico se alimenta de un reservorio histórico que no renuncia a los hallazgos del experimentalismo y la ruptura vanguardistas, no se restringe a él. Así mismo, nos permite observar que los disensos producidos por algunos de los episodios que trabajamos, no se dan exclusivamente en términos de antagonismo y confrontación, sino que en muchas ocasiones persiguen más bien desdoblarse el espectro de lo posible (lo visible, lo pensable, lo decible) en un determinado contexto histórico.

7. Se deduce de lo anterior que el activismo artístico no se puede reducir (como habitualmente se hace con el fin de caricaturizarlo o despreciarlo) al agit-prop. La “agitación y propaganda” puede formar legítimamente parte del carácter de una práctica, de acuerdo con el principio ya señalado según el cual el activismo artístico define sus condiciones con autonomía del sentido común de la institución artística. Pero no se debe perder de vista que unas prácticas que buscan incidir en el plano de la conciencia, así como intervenir en los procesos de subjetivación social, apuntan también a producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad y de las subjetividades. Incluso en las prácticas de activismo artístico donde los aspectos de agitación o contrainformación parecen prioritarios o aparecen de forma manifiesta, no se debe olvidar que esas prácticas se piensan a sí mismas seguramente como un instrumento puntual que forma parte de un proyecto más ambicioso de modificación social, política y subjetiva.

El activismo artístico, en definitiva, suele tematizar “la política”. Pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política: cómo constituye lo político en acto. En cuanto a las experiencias latinoamericanas de los ochenta, no es que esas prácticas despreciaran el ámbito de la representación política o de la macropolítica, sino que lo abordaron de manera que la disputa por su forma visual y su contenido semántico fuera un activador de la potencia micropolítica de los cuerpos; sabedoras, en definitiva, de que las representaciones, ya sean determinadas (reales) o indeterminadas (deseables), también se pueden sentir y ser fuente de sensaciones. Con todo, es necesario complementar el análisis del sentido histórico de la relación forma-contenido en esas representaciones con cuestiones relativas a la técnica, la disposición y el reparto de los cuerpos en el espacio y los agenciamientos que procuraron las diferentes experiencias. Se torna urgente valorar los diferentes modos en que estas experiencias conjugaron los planos macro y micropolítico, la efectividad y la afectividad, en su intervención en la sociedad, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la articulación de dichos planos se da de manera conflictiva, incluso en el seno de una misma experiencia.

8. El activismo artístico se plantea siempre el horizonte de su propia socialización como práctica. Incluso en aquellas prácticas que quedan reducidas a la intervención de un pequeño grupo,

AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES. Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES.

“NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA.”
LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE.

NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PRESUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS.

AY SUDAMERICA.

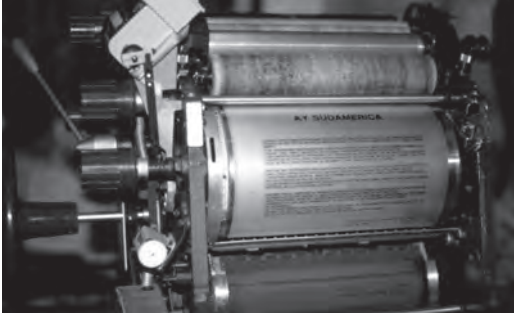
ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO...

ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981
C. A. D. A.

A

4



6



7



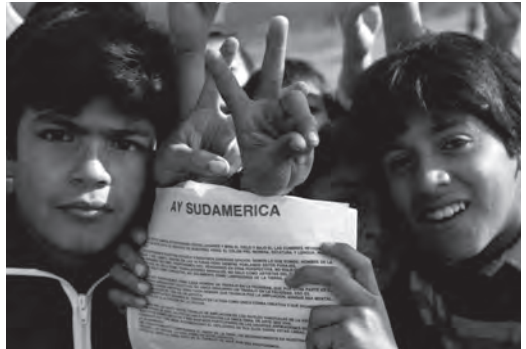
5



8



9



figs. 4-9. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981.
Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo. En muchas ocasiones, si la socialización efectiva de una práctica no se produce es porque adopta la forma de prototipo experimental avanzado de dimensiones a veces modestas. Al contrario, el horizonte de su socialización se aproxima a veces tanto al presente, que se convierte en el tiempo real de una práctica: algunas prácticas de activismo artístico “son” de hecho su propia socialización en movimiento. En algunos casos formidables, el activismo artístico alcanza el carácter de herramienta clave para la modelación del mismísimo movimiento social. Dicho con otras palabras, el activismo artístico busca, y en ocasiones logra, su multiplicación. Los mecanismos de su proliferación son de facto técnicas que logran producir la relacionalidad afectiva-política antes mencionada. Si podemos hablar de un sujeto “creador” colectivo es a condición de tener en cuenta siempre dos puntos importantes:

a) que el activismo artístico no diferencia artistas de no-artistas; el “ser” artista no se considera una esencia de los sujetos, sino una función: en la

10



11



figs. 10-12. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1983-1989.

Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

medida en que todo ser humano tiene no solamente capacidades creativas, sino que también dispone de experiencia, conocimiento, saber, etc., el activismo artístico busca potenciar la capacidad humana de invención que puntualmente se expresa mediante la singularidad de individuos o grupos. Los artistas, en su previa función “especializada”, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras “especializaciones” sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad;

b) que la finalidad del activismo artístico, por tanto, no es la práctica en sí, ni las imágenes u objetos mismos que puedan ser creados. La finalidad es literalmente social-política: producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que “se crea” a sí misma como una sociedad política. De este punto se comprende por qué el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales, o buscando incluso directamente producirlos en primera instancia.

En los ochenta latinoamericanos, esa multiplicación expansiva de los efectos del arte se vio favorecida, además de por el uso de técnicas de reproducción de la imagen, por otra serie de factores: un contagio inter o transnacional que explica la afinidad entre prácticas de diversos países; la extensión de circuitos alternativos de comunicación en los que, de modo inmediato, el receptor se podía convertir en productor de una red rizomática de relaciones que permitían incrementar exponencialmente la repercusión de los

mensajes; la generación de proclamas lingüísticas y elementos visuales reapropiables políticamente por el conjunto de la ciudadanía (pensemos en el **NO+**, una de las acciones impulsadas por el **CADA** en Chile, consistente en difundir y disolver en la protesta social una consigna que desde los años ochenta ha servido como herramienta básica para múltiples movimientos de oposición).

9. La “materialidad débil” habitual en las prácticas del activismo artístico es una característica

- a) consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera, y
- b) resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación.

Pero también surge de la negatividad: del rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables. No obstante, esta reflexión, autoevidente en la casi totalidad del activismo artístico latinoamericano de los ochenta, se torna más problemática con la capacidad que el sistema global del arte ha demostrado, en décadas posteriores, para cosificar y objetualizar incluso la cualidad inmaterial de las prácticas artísticas-activistas.

10. Si el activismo artístico logra abolir la distancia objeto-sujeto es, ni más ni menos, porque exige “poner el cuerpo” en la práctica.

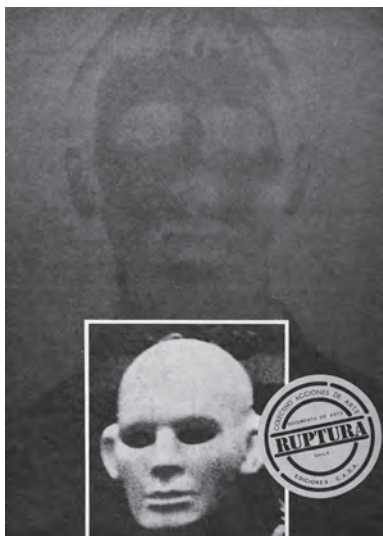


fig. 13. Portada del diario *Ruptura*, Santiago de Chile, 1982.

Ello se puede efectuar de diferentes modos: como desplazamiento del propio cuerpo del artista hacia el espacio social extrainstitucional, en un desbordamiento subjetivo que lo lleva a conectar con actores y saberes extradisciplinarios; como activación subjetiva y política del cuerpo del otro; accionando el cuerpo propio (no exclusivamente el del “artista” especializado) en su potencialidad vibrátil con el fin de coproducir modos de subjetivación alternativos y otras formas de sociabilidad, etc.

El principio “poner el cuerpo”, en el activismo artístico latinoamericano de los ochenta, adquirió además una significación muy particular. Fue la manera en que la dimensión creativa de los movimientos sociales-políticos amplió el campo de lo posible en las formas de concebir la transformación social. En la fase histórica precedente, el principio “poner el cuerpo” se asocia inevitablemente al sentido común de militarizar la subjetividad en el tránsito de las luchas revolucionarias latinoamericanas. El cuerpo se vio extraordinariamente sojuzgado, en los sesenta, setenta y ochenta, entre la militarización del Estado y el autodisciplinamiento militante. Las experiencias poético-políticas que irrumpieron desde los márgenes de lo culturalmente instituido durante los ochenta latinoamericanos buscaron potenciar de nuevo la vibratibilidad del cuerpo más allá (y, en ocasiones, además) de la concienciación política. Ese hecho exige ser igualmente cuidadosos a la hora de adjetivar las prácticas que nos ocupan como “contraculturales” o “resistentes”, puesto que toda consideración estrictamente reactiva de las mismas puede opacar su carácter inventivo y disruptivo, reduciéndolas a una relación confrontativa con el contexto que soslaya su singularidad política y su especificidad poética. Este hecho implica enriquecer el análisis de las formas en que se materializaron las relaciones y superposiciones entre lo micro y lo macropolítico, exigiendo que nos detengamos en aspectos secundarizados e incluso rechazados por el sentido común militante anterior: las desobediencias sexuales; el carácter entre liberador y antagonista de la felicidad, el placer y la fiesta, etc. Un ejercicio imprescindible no sólo para pensar una sociedad emancipada y compleja en su composición de las diferencias, sino también para incentivar la actualización y la invención de modos de hacer y vivir que contribuyan a una transformación radical del presente.

ME, AV, JV

ARTE REVOLUCIONARIO

No éramos gente de teatro. Éramos jóvenes de acción. Contestatarios y revolucionarios más allá de la política. Para nosotros, el arte revolucionario era mucho más que la actitud revolucionaria en la política, pues abarcaba también toda una forma de pensar [...]. A pesar de que éramos militantes y trotskistas, el teatro nos permitió vivir intensamente. Amar y vivir de forma libertaria en un grupo grande. Era otro modo de hacer las cosas, algo que no aceptaban los militantes más tradicionales y de mayor edad. Vivíamos en el filo de la navaja [...]. El teatro nos confirió una actitud de autoconservación muy sabia [...]. El teatro nos aportaba esa periferia que se aprende en la militancia ortodoxa, la forma de infiltrarse en ella para conseguir militantes. A medida que decaían los partidos, crecíamos en la clandestinidad¹.

Ricardo Chiari

Un componente importante durante ese periodo es que Brasil estaba cerrado a las importaciones. Se valoraban mucho las informaciones procedentes del exterior. Se valoraba mucho el rock. Todo ello conllevaba una conducta, un modo de vestir, una actitud... Si se comparan las fotos de 1968 con las de diez años después, se advierte la diferencia. En 1977 todo son melenas, barbas y pantalones de campana que se arrastran por el suelo. Puede parecer algo irrelevante... pero es importantísimo. Con estos rasgos se identificaba al otro como perteneciente al mismo grupo, a la misma tendencia, o como enemigo. Las ideas críticas se asociaban con una conducta determinada. Entraron las drogas, el LSD, la marihuana... Percibo todo esto como la contracultura y su influencia es muy grande, pues aquí se superpone a un tema político motivado por las condiciones del país. Si no hubiera habido una dictadura, la evolución habría sido diferente. De pronto, ser melenuado y barbudo equivalía a posicionarse en contra de la dictadura...².

Luiz Sergio Ragnole "Raghy"

Digamos que somos "surrealistas post año 24" [...], sin mezclar el contenido revolucionario en la expresión artística. No entendíamos la expresión de nuestras creaciones artísticas como si fuera "el vehículo"

para hacer la revolución, sino que adoptábamos una postura revolucionaria frente a la creación artística, y después como individuos frente al sistema, como militantes [...]. La idea no era utilizar el arte para hacer propaganda, ni tampoco llevar a cabo una revolución surrealista, un aspecto muy debatido durante los procesos de 1924. Entre las posturas de Aragon, Artaud y Breton, coincidíamos con la de Breton [...]. Nosotros nos considerábamos, a veces, artistas que tratábamos de expresar a través de un objeto todo un equilibrio perdido y una manifestación sensible. Éramos revolucionarios, en la medida en que procurábamos que ese proceso eliminara la mayor cantidad de convencionalismos posibles y explorara la realidad subyacente [...]. Y en la medida en que dedicábamos tiempo a la reflexión sobre la herramienta revolucionaria para que la clase obrera terminara con el sistema capitalista³.

Carlos Ghioldi

Venían de diferentes barrios de Buenos Aires, de extracción obrera y de clase media. Algunos habían sido activistas en las escuelas secundarias y en sus barrios, otros habían militado en organizaciones de izquierda. Los más audaces aún militaban pero sus partidos habían pasado a la clandestinidad y al exilio, por lo tanto algunos de ellos buscaban un espacio para protegerse que les permitiera construir alternativas. El TIT, aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante [...]. El teatro impulsaba la creación colectiva como fuerza vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte⁴.

Marta Cocco

El MSI no fue otra cosa que esa reunión inicial para lograr un Acuerdo Marco entre grupos que se habían demostrado capaces de producir un gran evento cultural como el *Alterarte II* en Brasil, y su "esterilidad" deriva del hecho de su corta vida. Si no me equivoco, con la Guerra de Malvinas, en abril del 82, saltó todo por el aire. La situación social y política argentina entró en una vertiginosa combustión y de la fundación del MSI a los pocos meses ya nadie recordaba nada. Los mismos talleres que le habían dado vida en Argentina, habían dejado de funcionar como tales y casi todos sus miembros se dedicaban por entero a la actividad política⁵.

Eduardo "Magoo" Nico

Llama la atención el uso anacrónico de la idea-fuerza “arte revolucionario” en los planteamientos coincidentes de tres colectivos de activismo artístico surgidos a fines de los años setenta y primeros ochenta en Argentina y Brasil: el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el Taller de Investigaciones Musicales (TIM) [Buenos Aires]; (Rosario) y Viajou Sem Passaporte (São Paulo). Los integrantes de estos grupos, de filiación trotskista y surrealista, eludieron hablar de “arte político” para asumir la consigna “Por un arte revolucionario” en medio de condiciones signadas por la derrota de los anteriores proyectos emancipadores y el repliegue de la militancia a la clandestinidad ante la represión.

La noción tiene, por supuesto, una larga y profusa historia en América Latina, que se remonta hasta principios del siglo XX, en particular asociada a las posiciones anarquistas y marxistas-leninistas. En su nombre se asumieron, a lo largo de la primera mitad del siglo pasado, tanto la defensa cerrada del realismo como la experimentación vanguardista. Más tarde, resurge con mucha fuerza en los años sesenta y setenta asociada a las políticas foquistas que, en última instancia, bregaron por la disolución del arte en aras del paso a la acción directa en la gesta revolucionaria, percibida como inminente e inevitable. Pero resulta un tanto más extemporánea la apelación a dicho concepto en medio de un contexto histórico como el de las últimas dictaduras, poco propicio para tamañas reivindicaciones. Al recordar que, entonces, clamar por la democracia o reivindicar los derechos humanos resultaba peligroso, la desmesura salta a la vista.

Estos artistas activistas tomaron explícita distancia de los legados vinculados al realismo y al arte panfletario, que asociaban al Partido Comunista o al populismo peronista (en el caso argentino) y, en cambio, pregonaron y practicaron el poder disruptivo y transformador de la imaginación, la provocación, la experimentación y la creación colectiva como fuerzas capaces de transformar las hostiles condiciones “normales” de existencia.

ARTE Y REVOLUCIÓN

Para entender la particularidad de esa apelación al arte revolucionario como fuerza utópica en la actividad de estos grupos, es necesario reponer mínimamente la historia de los cruces que en

ellos se produjeron entre arte, política y activismo. Así, en 1977, un grupo de jóvenes, como tantos otros en Buenos Aires, se iniciaba en el teatro. Algunos de ellos habían tenido o seguían intentando sostener vínculos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya dirección estaba exiliada en Colombia. Dicho partido, de orientación trotskista y liderado por Nahuel Moreno, formaba parte de la IV Internacional. Con una tradición fuertemente antiintelectualista, su mito de origen (el Grupo Obrero Marxista fundado en 1944) partía de tomar distancia de los intelectuales de izquierda encerrados en la vida bohemia y en discusiones de café, y asumió, a lo largo de su historia, posiciones obreristas como la proletarianización de sus militantes de clase media. Abiertamente contrario a la teoría del foco guerrillero, expandida como alternativa revolucionaria en América Latina tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, Moreno sostenía que “el más subjetivo de los factores —el partido revolucionario— se habría convertido, en esta etapa histórica (la siguiente a la posguerra), en el determinante en última instancia”⁶ del proceso revolucionario y el devenir de la lucha de clases. Desde esta perspectiva, el destino de la revolución mundial no recaía tanto en situaciones objetivas como en el rol jugado por los partidos revolucionarios. Para Moreno, la crisis del capitalismo no conducía inexorablemente al socialismo, como había planteado Marx: la experiencia del ascenso del fascismo había mostrado que la alternativa al socialismo es la barbarie, es decir, una sociedad de clases aún peor que el capitalismo⁷.

Un encuentro es crucial en lo que sigue. En busca de una orientación alternativa, el grupo de jóvenes al que nos referimos anteriormente, se cruza con Juan Uviedo, un santafecino mayor que ellos que había trabajado en teatro experimental dentro y fuera de Argentina. Así nace el TIT. Poco después surgen el TIM⁸ y el TIC⁹. Las convocatorias del TIT/TIC/TIM en salas de ensayo, en las dos casonas¹⁰ que alquilaron o en distintas salas teatrales fueron variadas (festivales artísticos, fiestas, hechos teatrales, ensayos abiertos, cineclubs, talleres) y llegaron a organizar a 100 personas de forma permanente y a unas 150 o más que circulaban de manera esporádica o fluctuante, cantidad que resulta llamativa en medio de las condiciones cotidianas de represalia a las actividades colectivas (“tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden). Uviedo cae preso —acusado de tenencia

de drogas— en 1978 y meses más tarde se ve forzado a abandonar el país hacia Brasil. A partir de entonces el TIT se reorganiza en tres subgrupos o talleres, liderados por jóvenes de poco más de 20 años: el primero, a cargo de Marta Gali (Marta “Cocco”), trabaja sobre Meyerhold y Lautréamont; el segundo, a cargo de Rubén Santillán (“el Gallego”), se centra en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo Chiari (Ricardo “D’Apice”), se orienta hacia Ionesco y el teatro del absurdo.

La historia del nexo de Cucaño con el trotskismo es ligeramente distinta. Un par de años más jóvenes que los integrantes del TIT, sus miembros eran estudiantes de secundario cuando en 1979 empezaron a trabajar de manera colectiva. El hermano mayor de Carlos y Guillermo Ghioldi, militante del PST, había tenido que huir de Rosario al pasar a la clandestinidad. Roberto Barandalla y Lina Capdevilla, entre otros militantes del mismo partido en la ciudad, fueron cayendo presos desde octubre de 1978. Otros integrantes de Cucaño, como el músico experimental Carlos Lucchese, se reclamaban, en cambio, anarquistas. Muchos se mantuvieron al margen de la estructura partidaria por lo menos hasta 1981-1982, momento en el que la mayoría de ellos pasa a militar en el PST. Barandalla, liberado en 1979, se instala en Buenos Aires, donde se conecta activamente con el TIT y luego funda el TIC. Una vez por mes debe viajar a Rosario para presentarse ante las autoridades policiales. En esos viajes, en los que se reúne con Carlos Ghioldi y otros integrantes de Cucaño, relata la experiencia y transmite ideas, libros, formas de complot. Al poco tiempo, Mauricio Armus “Kurbard”, también integrante del TIT, inicia un taller de investigación teatral con los Cucaño. Los lazos políticos y estéticos que unen a ambos grupos no van en desmedro de la notable autonomía con la que Cucaño desplegó su experiencia respecto de su “hermano mayor”.

Aunque la compleja proximidad que mantienen estos grupos con el PST puede llevar a entender esta experiencia como parte de una línea política artística partidaria, ni el TIT ni mucho menos Cucaño se explican como un aparato sino más bien como un cúmulo de “personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia y algunas ideas”¹¹.

En una primera fase, entre 1977 y 1979, la presencia del Partido en la actividad del TIT fue escasa o nula: eran años de durísima represión y la vida partidaria clandestina estaba desarticulada y aletargada. En 1979, la actividad partidaria em-

pezó a incrementarse nuevamente. El PST evalúa entonces que el periodo más cruento de represión dictatorial había terminado y encuentra en ese nutrido conjunto de jóvenes un potencial “semillero de militantes” que poder captar para sus filas. Varios integrantes del TIT/TIC/TIM, en paralelo a su actividad artística, pasan a integrar activamente células o equipos clandestinos. Similar proceso se da, aunque de un modo más tardío, en el grupo Cucaño.

A partir de 1982 el Partido (ya devenido en Movimiento al Socialismo [MAS]) analiza que la inminente retirada de la dictadura tras la derrota en Malvinas llevaría a una “situación revolucionaria”. La efervescente vuelta a la actividad militante pública, la apertura de locales en los barrios, la participación en el proceso electoral de 1983, chocó de bruces con la actividad de los grupos artísticos. Muchas veces esa doble pertenencia, que hasta ese momento se había vivido no sólo como compatible sino absolutamente coherente, se vuelve una contradicción que se expresa en la obligatoria elección entre la militancia política y la actividad artística. Desde el Partido se les plantea que ambas actividades resultan incompatibles por razones de seguridad (la exposición pública de las actividades del TIT y Cucaño los sometía a continuas detenciones policiales, lo que se reñía con la preservación propia de la lógica clandestina) y también de intensidad. Muchos entrevistados refieren ese momento en que debieron —por presiones externas o autoconvencimiento— abandonar su participación en el TIT/TIC/TIM para volcarse al trabajo partidario. La disgregación del grupo Cucaño, igual que en el caso del TIT, se produjo en el momento en el que se priorizó la militancia partidaria sobre la iconoclastia artística. Esta disyuntiva contribuyó a la disolución de ambos grupos en torno a 1982, cuando muchos de sus integrantes se volcaron intensamente, algunos por un periodo acotado y otros por muchos años, a la militancia política.

Trasladados a la ciudad de Santa Fe para crear una sección regional del MAS, Mariano Guzmán y Osvaldo Aguirre decidieron decretar el fin de Cucaño y fundar el Grupo de Arte Experimental Panamá Rojo, al que posteriormente se sumaría Guillermo Giampietro y que durante un par de años (1983-1984) retomaría la búsqueda del escándalo urbano que había caracterizado la actividad del grupo inicial.

Respecto a la historia política de Viajou Sem Passaporte [INTERVENCIÓN], grupo surgido en São Paulo en 1978, Luiz Sergio Ragnole (más conocido



fig. 1. Cucaño, Osvaldo Aguirre "Mosca" y Guillermo Giampietro "Anuro Gauna", Rosario, 1983.

como "Raghy"), uno de sus integrantes, recuerda que, al comienzo de los años setenta, el movimiento estudiantil adquirió un carácter excepcional en la historia de los movimientos sociales brasileños. Para "Raghy", el movimiento estudiantil "podría considerarse la vanguardia de las cosas en función de las condiciones de la época"¹². En la Universidad de São Paulo (USP) empezaron a organizarse grupos trotskistas. Las manifestaciones de estos grupos de izquierda surgieron como algo nuevo, puesto que los antiguos militantes del 68 habían sido eliminados y el Partido Comunista estaba sometido al control del gobierno. Por aquel entonces se crearon en las universidades "tendencias", grupúsculos que actuaban en la clandestinidad, como Libelu (Liberdade e Luta [Libertad y Lucha]), rama estudiantil de la OSI (Organização Socialista Internacionalista). Libelu fue la primera organización brasileña que lanzó públicamente la famosa consigna "Abajo la Dictadura", además de organizar grandes manifestaciones. Para sus militantes, la contracultura fue un elemento clave.

EN LA SAGA DE BRETON Y TROTSKY

En medio de las condiciones de aislamiento y desinformación en las que se vivía, Viajou Sem Passaporte, el TIT y Cucaño construyen su legado desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención. Este legado combina experimentalismo y revolución, vanguardia artística y vanguardia política.

Una referencia de peso para ellos es el encuentro de 1938 entre Breton y Trotsky en casa de Diego Rivera en México, circunstancia que dio lugar al

manifiesto "Por un arte revolucionario independiente" y a la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Este texto constituye una de las bases del pensamiento que modeló las ideas de los tres grupos, un manifiesto que propugna la construcción de una federación revolucionaria internacional de artistas que se oponían tanto al capitalismo como al autoritarismo estalinista, buscando "la independencia del arte para la revolución y la revolución para la liberación definitiva del arte". El eje crucial que se extrae de este documento es la reivindicación de toda libertad en el arte, que ya había sido formulada por Trotsky en su libro *Literatura y revolución* (1924), en anticipada contraposición a lo que terminaría siendo la defensa de una estética oficial (el realismo socialista) dentro del Estado soviético y la III Internacional. Lo cotidiano, según Trotsky, sería el lugar donde se defendería y profundizaría la revolución, de acuerdo con las nuevas condiciones de construcción del socialismo¹³. De allí el desprecio a las poéticas realistas asociadas al dogma impulsado desde el Partido Comunista ("Stanislavski es Stalin", bromeaban en el TIT). En el mismo sentido, el 12 de mayo de 1980 el grupo Cucaño difunde un manifiesto titulado "Por la vigencia de un arte revolucionario, experimental e independiente", destinado a los compañeros de Viajou Sem Passaporte, en el que se defendía la libertad de expresión frente a todo "tutelaje" patronal o del Estado. En noviembre de ese mismo año, la revista independiente *WYK*, editada por Viajou Sem Passaporte, propone un acuerdo suscrito por el grupo y por el TIT tras un primer intercambio en enero de 1980, en el que se apuesta por un movimiento latinoamericano en pro de la revolución en el arte. Posteriormente, Cucaño adhiere también a este acuerdo. El acuerdo defiende puntos como "luchar a botellazos" contra toda forma de realismo y didacticismo en los mensajes, la promoción de intercambios entre grupos de diversos países, una total libertad de expresión y creación crítica, la lucha por que el Estado asuma las condiciones materiales de la libre actividad artística y un "compromiso con la liberación absoluta del hombre"¹⁴.

Sin embargo, lo cierto es que la libertad creativa que el trotskismo promovía entre los artistas en comparación con otras versiones del marxismo terminó postergada en favor del compromiso político, la acción política suplantó la experimentación surrealista¹⁵. Anteriormente, la irreverencia de Cucaño había llegado a parodiar algunos de



fig. 2. Portada de la revista WYK, São Paulo, noviembre de 1980.

los grandes hitos históricos de la Revolución soviética, como la toma del Palacio de Invierno en *La insurrección de las liendres*. Esta aparición de Cucaño tuvo lugar en el contexto de La Segunda Muestra de Teatro Rosarino, celebrada en la Sala Mateo Booz del 13 al 15 de diciembre de 1981. Partiendo justamente de ese evento se puede postular cómo la articulación entre arte y política en Cucaño se desplazó de la libertad creativa concedida por Trotsky a los artistas que, en cierto modo, establecía una esfera singular para la imaginación en el contexto de la revolución —aún en medio de la contrarrevolución—, a la necesidad de que el arte se confundiera con la vida para revolucionarla desde dentro, mediante un modo de acción sobre los cuerpos y las conciencias que se sustrajera (a la vez que complementara) a las lógicas de subjetivación más clásicas de la izquierda. Este doble movimiento de tensión solidaria entre la “libertad total a la imaginación” y el devenir vida —o revolución de la vida— del arte (en unos términos que podían llegar a colisionar con las demandas de la militancia revolucionaria partidista), vio comprometida su pervivencia en el contexto de los últimos años de la dictadura por las razones que enunciábamos antes. El cruce entre arte revolucionario y revolución política, surrealismo y militancia trotskista, apuntó en Cucaño hacia una escisión entre ambos dominios de sentido y acción, dentro de cuya lógica el segundo de ellos acabaría por imponer el peso simbólico de la necesidad histórica.

En la actividad de *Viajou Sem Passaporte* también se manifiesta el desdoblamiento entre la práctica artística y la práctica política. Desde la perspectiva de las experiencias del grupo, cuanto más ambiguo, vago, absurdo y contradictorio fuera su discurso, mejor. Desde el punto de vista político, cuanto más claro, definido y preciso fuera el discurso, más sencilla sería la tarea de la organización de los trabajadores para la revolución.

De ahí provenía la nítida separación que estableció *Viajou Sem Passaporte* en su actuación: cuando se trata de organizar grupos, movimientos, acciones en general, el discurso no contiene ambigüedades. Cuando se trata de entretener con el lenguaje, todo vale¹⁶.

Giampietro afirma, sobre la concepción de arte revolucionario en Cucaño: “negábamos las tradiciones, los saberes formalizados, ser revolucionarios era enfrentarnos con métodos contundentes, gritarles en la cara”¹⁷. En diversos textos del TIT se defienden la espontaneidad y el automatismo psíquico en tanto impiden caer en el arte-panfleto y posibilitan que el actor encarne su momento histórico. Entre sus horizontes están la liberación del tabú de la obra completa y el impulso vital que supone la relación con el contexto histórico. Proponen una ruptura de varias fronteras: entre espectador/actor, entre acto artístico/acción política, entre espacio teatral/fuera de escena. “Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora bajo la forma de signos nuevos y aún más, debemos adelantarnos a ella, debemos engendrar el futuro”, señalan. Respecto a las intervenciones que hacía *Viajou Sem Passaporte*, según recuerda “Raghy”, podían ser protagonizadas por cualquier persona en cualquier lugar, como cuando sus integrantes se turnaban en un determinado trayecto de una línea de autobús de São Paulo para subir y bajar con esparadrapos en el ojo, o cuando giraban alrededor de un árbol durante un minuto. En las calles, sus acciones abolieron la representación teatral y crearon un dinamismo entre los participantes, lo que les llevó a descubrir que sus intervenciones eran una especie de “automatismo corporal”, en alusión a la escritura automática de los surrealistas.

Son frecuentes en los escritos de estos tres grupos las referencias a la noción de la revolución permanente de Trotsky, que surge como réplica a la táctica estalinista de desarrollar el socialismo en un solo país (la Unión Soviética) y por etapas.

Se enfatiza la necesidad perentoria del internacionalismo por extender el proceso insurgente a todas partes como única garantía de su éxito, a la vez que plantea la hipótesis de que el socialismo puede triunfar incluso en sociedades que no han alcanzado una industrialización capitalista avanzada. La revolución permanente en el arte hace alusión a la inestabilidad de las formas, la condición procesual e irrepetible del “hecho artístico” y la incesante investigación de nuevos modos de creación. Otros rasgos de la poética que impulsan son la improvisación, la provocación y la creación colectiva.

A su vez, la voluntad expresada por estos colectivos de reavivar la historia clausurada de la vanguardia apela, en particular, a los referentes del dadaísmo y del surrealismo europeos. Abrevan especialmente en los manifiestos del primer surrealismo¹⁸ y en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, así como en textos de Breton, Lautréamont y Meyerhold, entre otros, de quienes desprenden una suerte de método o llave. Declaran ignorar tanto los desarrollos sesentistas de la articulación entre el arte y la política en el medio local, cuya memoria había sido obliterada por la dictadura militar, como las aportaciones del surrealismo desarrollado en Argentina en las décadas anteriores, por ejemplo la producción editorial, poética, ensayística y crítica de Aldo Pellegrini, por mencionar el antecedente más inmediato y visible del surrealismo argentino. Pese a que algunos integrantes de los grupos tiendan a minusvalorar su bagaje teórico en aquella época y atribuyan la mezcla de intrepidez y temeridad de sus acciones a la inconsciencia juvenil (un componente que, por lo demás, no podemos descartar), lo cierto es que algunos pasajes de la primera publicación del grupo Cucaño, la revista *Cucaño. Acha, acha, cucaracha* (1980) muestran con claridad, en medio del delirio, las pretensiones vanguardistas del colectivo. Así, en un texto titulado “Romper con todo lo que se ha hecho en arte”, se diagnostica la ineficacia actual de los movimientos históricos de vanguardia, absorbidos por las instituciones culturales burguesas, y se reedita el gesto de *tabula rasa* característico del movimiento dadá en términos que permiten comprender el sentido de las acciones que Cucaño desplegaría en los años de su eclosión creativa. Al mismo tiempo en que se declaran “herederos” de Baudelaire, Breton, Tzara o Artaud, cuyas “teorías” y “formas artísticas” investigan y estudian, sus integrantes abogan, ante la acción de “los gusanos” que manipulan esa herencia, por mandarlos

“(agradecidamente) a todos al carajo”. Sólo de ese modo les resultaba posible cumplir con la necesidad de “empezar de cero [...] la emancipación del hombre y del arte”¹⁹.

VIVIR EXALTADOS

Aun cuando el TIT/TIC/TIM y Cucaño sostienen vínculos de afinidad y tensión con un partido de izquierda como el PST, así como Viajou Sem Passaporte lo hace con Libelu, la poética que impulsaron implica la irrupción de otro modo de entender y hacer política muy distinto al que predomina en las izquierdas en la época anterior (los primeros años setenta), en tanto conciben el arte como una fuerza capaz de transformar la vida (su propia vida y la de otros). Arriesgan modos de hacer desconcertantes, que se desencajan respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio Partido entendían por práctica política. Optan por estrategias y modos de hacer que les permiten dar cuenta del contexto histórico desmarcándose de cualquier atisbo de una estética realista, panfletaria o denunciacionista.

Llevaron a la práctica acciones públicas e incluso callejeras muy arriesgadas en medio de un duro contexto represivo, apostando a constituir territorios de libertad en medio del terror y la clausura del espacio público. Su apuesta política por el arte fue una alternativa al asfixiante clima que se vivía. El arte se vislumbra como refugio:

El hombre de nuestros días, y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus impulsos vitales y espirituales que le niega la sociedad²⁰.

Quizá el modo más justo de aproximarse a estas experiencias no sea definir al TIT tanto como un grupo de teatro o a Cucaño y a Viajou Sem Passaporte como grupos de arte, sino como comunidades de afinidades electivas. Una comunidad de jóvenes que se abroquelan con pasión y soberbia, desparpajo y empoderamiento, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida radicalmente distinto al gris disciplinado por el régimen, y alterar (y afectar) subrepticamente la “normalidad” cotidiana e institucional. En alguna medida, se puede pensar que las comunidades de afinidades electivas que se generaron al interior de cada grupo, y más tarde en la articulación entre los tres,

prefiguran (a su modo) el carácter de la sociedad comunista que reivindica *Viajou Sem Passaporte*.

Para lograrlo, quieren alcanzar en el día a día un estado que autodefinen como “vivir exaltados”²¹. Esa invención de un modo de vida autónomo instaura un espacio/tiempo de libertad, abre un boquete, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente abierto, a plena luz del día, desafiante y provocador, desatinado. Ser parte de esta comunidad implica no sólo participar en procesos de creación colectivos, sino compartir experiencias vitales inesperadas (vivir, convivir, viajar juntos...). En tiempos duros, “el TIT me ofrecía una manera de vivir o de sobrevivir”, rememora una de sus integrantes²².

EL ENCUENTRO

En el verano de 1980, parte de los miembros que integraban el TIT, entre ellos Pablo Espejo, Luis Sorrentino y Ricardo Chiari junto con un grupo de casi 30 personas, viajaron a São Paulo en un autocar que acudió directo al teatro Procópio Ferreira, donde estaba refugiado Juan Uviedo. Al cabo de unos días, los jóvenes del TIT fueron expulsados del teatro y se trasladaron a la Universidad de São Paulo (USP). Parte del grupo se instaló en la ciudad universitaria, mientras que otra ocupó la escuela politécnica, en el centro. La comunicación entre los dos grupos se mantenía a través de una vieja furgoneta. En la USP encontraron un lugar para ensayar y representar sus piezas, muchas de ellas escenificadas en la Universidad y en sus organizaciones estudiantiles. Durante esta estancia en la USP, conocieron a los integrantes de *Viajou Sem Passaporte*. La pasión entre los dos grupos fue casi inmediata, porque ambos reivindicaban un arte revolucionario y el surrealismo moderno.

A diferencia de *Viajou Sem Passaporte* y 3Nós3, que provenían de familias de clase media, los miembros de TIT eran, según Chiari, “lumpen proletarios” que se establecieron en São Paulo de forma comunitaria con recursos muy escasos, pasando hambre e ideando planes de robo de comida en los supermercados. Aunque en Buenos Aires el TIT trabajaba montando piezas propias o escenificando adaptaciones de obras de autores como Jean Genet, en São Paulo empezó a realizar intervenciones urbanas, muy influidas por 3Nós3 y *Viajou Sem Passaporte*. Chiari recuerda que los miembros del TIT consideraban muy “técnicas” las intervenciones de 3Nós3 y un tanto “blandas” y “refinadas”

las acciones de *Viajou Sem Passaporte*. Ciertamente, TIT y Cucaño trabajaban con el exceso y la visceralidad, algo que se puso de manifiesto en el acto que cerró el ciclo de sus intervenciones, el *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*, en agosto de 1981, realizado en las dependencias de la USP y otros espacios de la ciudad. *Alterarte II* fue un acto bastante disperso y contradictorio, muy distinto de *Alterarte I*, organizado por el TIT de Buenos Aires en noviembre de 1979, con una elaboración más profunda y presentaciones teatrales prolongadas durante diez jornadas consecutivas.

Alterarte II supuso para TIT la posibilidad de desarrollar la idea de la construcción de un movimiento de arte revolucionario independiente en São Paulo, así como un momento de crisis sobre el significado de la intervención urbana y de sus límites. Los preparativos de *Alterarte II* corrieron a cargo del grupo TIT de São Paulo, con la colaboración de *Viajou Sem Passaporte* y del Departamento Cultural de la Asociación Central de los Estudiantes de la USP. TIT, 3Nós3 y el Centro de Livre Expressão (Clé) escribieron cartas al entonces secretario municipal de Cultura, el poeta y profesor Mário Chamie, para solicitarle apoyo y materiales destinados a la organización del festival. Parte del TIT de Buenos Aires vino a Brasil para participar en el acto, acompañado por el TIC y el TIM. Una delegación de Cucaño también viajó a São Paulo y escribió una carta al “Movimiento Anti-Pro-Arte” en la que se destacaba, a partir de un contexto donde los jóvenes crecen en el ambiente de corrupción ejercida por la dictadura militar argentina en Rosario, la necesidad de consolidación de este movimiento como la “única posibilidad efectiva de desarrollar nuestras posiciones con respecto a la futura expresión artística del hombre”.

En una de las intervenciones realizadas durante el festival, Chiari y algunos miembros del TIT de São Paulo divulgaron el rumor de que Jean-Luc Godard daría una conferencia en el anfiteatro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Aprovechando el “supuesto viaje” de Godard a Buenos Aires, el afamado director recibiría a los alumnos de la Universidad de São Paulo para mantener con ellos una conversación. Por la noche el auditorio permaneció abarrotado. Los estudiantes de cine prepararon una cena para el director. El público, impaciente, reclamaba la presencia de Godard, mientras los miembros del TIT intentaban calmar los ánimos, diciendo que estaba de camino. Tras más de una hora de espera, un hombre (en realidad



fig. 3. Movimiento Surrealista Internacional, cubierta de la *Enciclopedia Surrealista*. Buenos Aires, Rosario, São Paulo, 1981.

Cadão Volpato, miembro del colectivo D'Magrela) entró acompañado de guardias de seguridad, con un abrigo negro y gafas oscuras, y comunicó al público dos o tres frases en un francés muy mal pronunciado. En cuestión de minutos, el público abandonó el teatro insultando a Godard. La acción *Engodo Godard* [Cebo Godard] fue el tema de un artículo publicado en el diario *Estado de São Paulo* y, al parecer, se trata de una versión contemporánea de cuando Tristan Tzara difundió el rumor de que Charlie Chaplin se había adherido al dadaísmo y estaría presente en la “Matinée Dada” del Salón de los Independientes de 1920.

Al día siguiente de la clausura de *Alterarte II*, los grupos se reunieron para hacer un balance del festival y decidieron fundar el Movimiento Surrealista Internacional (MSI) con el lema “Transgresión-Imaginación-Subversión”. A este llamamiento se sumaron la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) de Buenos Aires, las Ruahínas, un colectivo compuesto por las mujeres del TIT de São Paulo, y Viajou Sem Passaporte. Posteriormente, algunos miembros del TIT de Buenos Aires publicaron una *Enciclopedia Surrealista*; en realidad, eran unas 70 páginas de fotocopias que contenían diversos documentos de los grupos, sus intercambios epistolares, manifiestos y ensayos, sus acuerdos y balances de los últimos acontecimientos, junto con la propuesta de impulsar las bases teóricas de esta nueva iniciativa. Entonces se sucedieron decenas de cartas, contrabalcones, desacuerdos y muchas

críticas del significado político y transformador de este movimiento. En Rosario, la carta que escribió Cucaño sobre *Alterarte II* en noviembre de 1981 definía el festival como un “glorioso fracaso”, algo que no contribuyó a profundizar y continuar la construcción de lo que perseguían. “La fugacidad del encuentro —observa Cucaño— no fue la de un grupo ni del caudillismo; fue la fugacidad histórica de cada uno de los grupos”.

La iniciativa del MSI emulaba la fundación de la Internacional Surrealista promovida por Breton y sus secuaces y también los modos organizativos internacionalistas de la IV Internacional. En el texto fundacional que Cucaño remitió al MSI en enero de 1982, los miembros del grupo, autodenominado “ultravanguardia lúcida”, explicitaban su adhesión a los postulados del Partido Revolucionario e interpretaban del siguiente modo las interacciones entre la política y la cultura que habían afectado a la juventud desde el golpe militar de 1976 y que anticipaban el proceso de disolución paralelo:

En la Argentina [...] el surgimiento de una franja de jóvenes que se vuelcan a la cultura después del golpe de 1976 refiere a la falta de canales de expresión y no a necesidades culturales. La cultura y el arte dieron ese espacio en un determinado tiempo y actualmente ese fenómeno tiende a extinguirse a medida que se ensancha (paulatinamente) el campo de acción de las organizaciones políticas.

En la evolución de los productores artísticos hacia un movimiento transformador internacionalista, resultaba difícil pensar en algo que pudiese superar aquellos acontecimientos ocurridos en São Paulo [►INTERNACIONALISMOS]. El Clé intentó dar continuidad a la sinergia creativa del TIT y de los grupos paulistas. Sin embargo, acabaron tropezando con las dificultades del sostén financiero o la institucionalización de los miembros como “profesionales del arte”, algo que para muchos no tenía sentido. Había llegado el momento en el que Brasil (como Argentina), encaminado hacia el proceso de democratización, empezaba a ser otro país.

AL, AM, JV

NOTAS

- 1 Entrevista realizada por André Mesquita en Ilhabela en junio de 2011.
- 2 *Ibid.*
- 3 Entrevista a Carlos Ghioldi en VV. AA.: “Cucaño: Por más hombres que hagan arte y menos artistas”, en <http://espacio-culturalizquierda.blogia.com>

- ⁴ *Ibid.*, pp. 108 y 116.
- ⁵ Eduardo "Magoo" Nico, correspondencia con Ana Longoni, mayo de 2012.
- ⁶ Elías Palti, *Verdades y saberes del marxismo*, Buenos Aires: FCE, 2010, pp. 68-69.
- ⁷ Nahuel Moreno, *Conversaciones con Nahuel Moreno*, Buenos Aires: Antídoto, 1986, p. 2.
- ⁸ El TIM nació en 1979 y concentró a un grupo de militantes del PST que estudiaban música en los conservatorios y se volcaron a la música experimental. Entre ellos, Elías Palti "Chester", Enrique Viegas, Horacio "Oboe", Graciela Ramas, Gabriela Listz, Fabiana "Tuli" Andrés, Leticia Fanessi y Carlos Andreani.
- ⁹ El TIC nació en 1980 por impulso de "Picun" (Roberto Barandalla) y "Magoo" (Eduardo Nico) y luego, entre otros, de Sergio Bellotti, Adrián Fanjul y Gustavo Piccinini. Realizaron una serie de ensayos o experimentos en Súper 8 (de los que se conservan tres cortos de ficción), organizaron un cineclub en la Manzana de las Luces y nuclearon un movimiento contra la censura (MACI) que editó tres números de una revista (*Montaje*).
- ¹⁰ Ambas casonas eran muy céntricas: la primera en Córdoba 2031 durante 1980, la siguiente en San Juan 2851 durante 1981.
- ¹¹ Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, tesis doctoral defendida en 2011, sin publicar, King's College, Londres, p. 114. Dicho esto a sabiendas de que su modo de organización era semejante al partidario: "De hecho, lo primero que resalta del perfil del TIT es su similitud con los partidos políticos. Más allá de su ligazón con un partido específico, el TIT existió desde siempre como una especie de organización política, como si fuese un reflejo de las estructuras militantes revolucionarias, a las cuales, inconsciente o conscientemente, se asemejaban, ya que contaban con una organización piramidal, una dirección central, con divisiones de tareas y responsabilidades, equipos de activistas o grupos de trabajo que contaban con un extenso número de contactos. *Ibid.*, pp. 112-113.
- ¹² Entrevista realizada por André Mesquita en São Paulo en mayo de 2011.
- ¹³ John Roberts, *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. Londres: Pluto Press, 2006, p. 20.
- ¹⁴ Viajou Sem Passaporte, en WYK, São Paulo, Publicação independente, noviembre de 1980, p. 25.
- ¹⁵ Así lo confesaba Carlos Ghioldi en "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario", *óp. cit.*, p. 19.
- ¹⁶ Correspondencia de "Raghy" con André Mesquita, 11 de julio de 2011.
- ¹⁷ Entrevista a Guillermo Giampietro realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel, Trieste, diciembre de 2011.
- ¹⁸ Eduardo "Magoo" Nico refiere haber dado un curso o seminario a los miembros del TIT/TIC/TIM "sobre el Primer Manifiesto del Surrealismo antes de la reunión de fundación del (grandilocuente y estéril) MSI y luego del retorno de *Alterarte II* en Brasil". Correspondencia con Ana Longoni, 3 de mayo de 2012.
- ¹⁹ Revista *Cucaño*. *Acha, acha, cucaracha*, Rosario, año 1, n° 0, abril de 1980, s/p.
- ²⁰ *Zangandongo*, Buenos Aires, n° 1, 1980.
- ²¹ Testimonio de Irene Moszkowski a Ana Longoni, mayo de 2012.
- ²² Testimonio de Irene Moszkowski a Marta Cocco, *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*, *óp. cit.*, p. 115.

Entrevista con Luiz Sergio Ragnole "Raghy"

AM: Viajou Sem Passaporte se definía como un "grupo de investigación creativa", no como un colectivo teatral. ¿Cómo surgió esa propuesta inicial dentro del grupo?

R: Cuando iniciamos el trabajo, descubrimos que lo que hacíamos era teatro. Poco a poco se desarrolló la investigación y nos percatamos de que no era necesario atenerse a un único aspecto del lenguaje: el teatro como único código artístico, como se decía en la época.

A partir de un determinado momento empezamos a descubrir que lo que hacíamos estaba al alcance de cualquiera. Y esto ocurría porque no se requerían técnicas especiales, ni conocimientos específicos, sino cierto grado de organización, creatividad e imaginación. No teníamos un poder especial sobre las cosas. Nos interesaba una intervención que provocase una crisis en la normalidad de forma creativa, apuntando hacia la libertad pero sin proponer soluciones para los problemas que pudieran surgir.

AM: ¿Hacer intervenciones era también otra forma de hacer política?

R: Nos parecía que quienes debían dirigir la revolución eran los trabajadores, y no nosotros. En el grupo todo el mundo estaba más o menos comprometido, contribuíamos a organizar manifestaciones políticas, pero Viajou Sem Passaporte actuaba con independencia. A partir de un determinado momento, empezamos a entablar contacto con el surrealismo. Hasta el final de los años 1920, el surrealismo era un grupo de poetas artistas. Con el apremio de la situación política y el antagonismo ideológico que llegó en la guerra, sintieron la necesidad de tomar partido. Éste fue el momento en el que propugnaron sus manifiestos en apoyo a la revolución, pero sin renunciar a sus ideas y convicciones, del mismo modo que nosotros no renunciábamos a nuestras investigaciones, pero defendíamos una sociedad libre. Aparte de eso, Viajou Sem Passaporte era un grupo autofinanciado y totalmente independiente.

AM: A partir de esas investigaciones, ¿cómo se desarrolló el método de trabajo del grupo?

R: Cuando formamos Viajou Sem Passaporte, queríamos hacer algo diferente de lo que había hasta entonces. Todos teníamos en mente la idea de combinar el arte con el cine y la música, aunque no sabíamos bien

cómo hacerlo... Entonces se publicó una convocatoria del Serviço Nacional de Teatro en la que se solicitaba la presentación de proyectos, con derecho a una subvención y al uso del espacio del Teatro de Arena Eugênio Kusnet durante tres meses. Conseguimos este apoyo y a partir de ahí comenzamos.

Nuestra historia es muy semejante a la del cubismo. Picasso trabajaba junto a Braque y compartían un espacio. Con el trabajo de Cézanne, poco a poco empezaron a descubrir el cubismo, los diversos puntos de fuga... y ese descubrimiento es tan colectivo que no se alcanza a identificar quién fue su artífice. Nosotros aspirábamos inicialmente a hacer algo teatral, pero descubrimos que el teatro sólo confundía. Estábamos llenos de prejuicios y nuestro trabajo surgió para librarse de ellos. Empezamos a desarrollar algo que denominamos "unidad de acción". Hacíamos un círculo y aquello era una unidad de acción que iba a durar 12 minutos. Del 0 al 3 entra una caja de cartón. Del 3 al 7 entra un caballete de madera y del 7 al 12 entra una bolsa de plástico. Éstas son las reglas y hay que cumplirlas. Descubrimos que era algo estimulante, porque en el momento de poner la caja nadie conseguía poner sólo la caja. Podíamos entrar y salir, hacer la caja como si fuese un sándwich... Este proceso creó un dinamismo que era totalmente automático e improvisado.

Después de eso, uno ya no consigue volver a ver una pieza teatral. No tiene sentido decorar un texto, si es posible hacer lo que uno quiera... Era algo semejante a la fantasía. Se nos abrió todo un universo. Incidíamos en el proceso y no en la obra. Y después salimos a la calle.

¿Trajetória do curativo [Tayectoria del parche]... es teatro? ¡Sí, porque estamos representando! Y no, porque sólo estoy en un autobús con un esparadrapo en el ojo. Pero, ah, sólo porque estamos organizados y el resto del autobús no... ¿es eso lo que distingue esta intervención del teatro? Porque, mire, no sigo ningún guión literario cuando hago esta intervención...

Recuerdo lo que pasó cuando el MASP montó una exposición con obras surrealistas. Nos quedamos a la entrada de la exposición sólo con un brazo levantado y entonces llegó la policía... No era algo simplemente lúdico, sino que también queríamos dar un codazo a la institución. Los museos, los autobuses y los teatros son lugares semejantes y no es preciso respetarlos desde ese punto de vista. Si se puede jugar en un autobús, ¿por qué no se puede jugar también en el museo o en el teatro?

AM: ¿Cómo sucedió el encuentro de Viajou Sem Passaporte con el TIT?

R: No recuerdo cómo aparecieron... Había un tío mayor [Juan Uviedo] que era una especie de mentor del TIT. Nos encontramos en la Universidad de São Paulo. Ellos estaban haciendo algo allí y nosotros intervenimos. Ambas partes percibimos que este encuentro tenía otro nivel. Descubrimos que ellos tenían vinculaciones con movimientos políticos similares a los nuestros. Pero se preocupaban más por esa parte de organización que por la faceta artística de las cosas...

Creo que fue un encuentro casual, ellos no tenían noticia de nosotros... La relación comenzó a crecer y surgió la idea de formar una asociación de artistas internacionales Con la referencia histórica del Movimiento Surrealista Internacional. Siempre habíamos querido constituir un movimiento. Implicar cada vez a más gente. Cuantos más grupos existiesen semejantes a nosotros, mejor. Intentamos crear una estructura organizativa de artistas que defendiesen ideas de ese tipo, así como una revolución social. Este proyecto no avanzó, porque las pretensiones eran excesivas y todos estábamos dejando de ser jóvenes y ya nadie era estudiante...

AM: ¿Qué recuerdos tiene del acto *Alterarte II*?

R: Nosotros no participamos de forma directa. El TIT organizó aquella intervención que se montó sobre todo en la Praça da República, pero nosotros también participamos. Ayudamos a sacarlos de la cárcel, contaron con toda una red de apoyo. Fue una experiencia basada en Artaud, pero aquello era muy diferente de nosotros, porque los trabajos de Viajou Sem Passaporte carecían de visceralidad. Aquello fue dramático y cargado, el TIT trabajaba desde la representación. A diferencia de nosotros, que hacíamos una intervención más irónica. Dar una vuelta alrededor de un árbol no representa nada.

Por André Mesquita,
São Paulo, mayo de 2011.

ACUERDO ENTRE TIT Y VIAJOU SEM PASSAPORTE

acordo:

Os grupos TALLER DE INVESTIGACIONES TEATRALES (Argentina) e VIAJOU SEM PASSAPORTE (Brasil), a partir do encontro e intercâmbio cultural que promoveram em janeiro de 1980 em São Paulo, chegaram aos pontos de acordo abaixo descritos, que serão utilizados como base de discussão com outros grupos artísticos com a intenção de formar um movimento latinoamericano pela revolução na arte.

* Investigar às últimas consequências as relações inerentes à atividade criadora: artista/público/obra, sem que compromissos externos interfiram na pesquisa.

* Lutar a garrafadas contra todas as formas de realismo e didatismo de mensagens.

* Negar a estagnação da atividade criadora em "obras", ou seja, objetos que cristalizem valores estéticos, morais, ideológicos.

* Lutar contra a transformação dos produtos da atividade artística em mercadorias.

* Promover um intercâmbio constante entre grupos e propostas dos diversos países.

* Total liberdade de expressão, criação e crítica.

* Organizar movimentos e intervir na vida cultural.

* Lutar para que o Estado assuma, sem qualquer restrição, as condições materiais para a livre atividade artística.

* Um compromisso com a libertação integral do homem.

TALLER DE INVESTIGACIONES TEATRALES
VIAJOU SEM PASSAPORTE
janeiro de 1980 - São Paulo

11

PRENTE AL TEATRO - Zangandongo - II

El modo capitalista de producción en el campo de la cultura y la división del trabajo que se manifiesta en la atomización de la creatividad, actividad sometida a las divisiones del quehacer artístico en disciplinas, hace incompatible nuestra intención revolucionaria con la militancia específica en alguna de estas disciplinas.

§Somos artistas revolucionarios y como tales lucharemos para destruir el carácter de clase de la sociedad y crear las condiciones para la producción intelectual comunitaria.

§Somos artistas integrales porque contra la división del trabajo impuesta por los defensores de la manufactura, proponemos una intercomunicación entre las diferentes ramas de la producción artística.

§Somos artistas potenciales desde el momento en que nos definimos revolucionarios e integrales, artistas en potencia que hoy no pueden crear libremente, porque dentro de una sociedad de clases, hacer arte es una actividad incompatible con la razón de ser de esa sociedad.

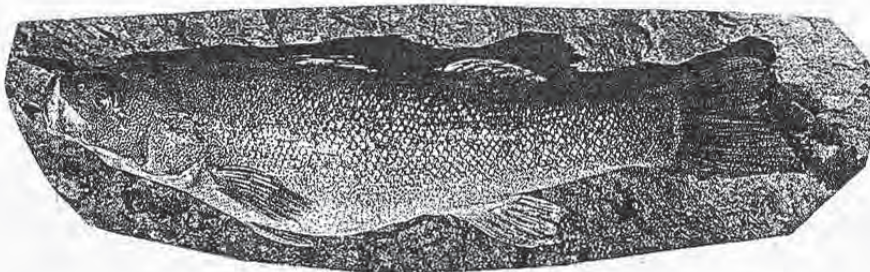
Lo antes dicho implica que nuestras acciones futuras en pos de la formación del movimiento revolucionario del arte, abarcarán a todas las manifestaciones artísticas del ser humano. Esto no significa que nuestra elaboración teórica, fruto de las producciones teatrales realizadas hasta hoy, sea considerado un trabajo estéril, por el contrario estamos obligados a plantear en este documento el estado actual de nuestras producciones y comprometidos en mayor grado todavía en continuar con el método de la investigación constante, procedimiento que nos proveerá el arma de mayor precisión para derribar, de un sólo disparo el híbrido edificio cultural levantado por el capitalismo.

En teatro, la supervivencia de formas acreditadas, de verdades "superiores" y autoritarismos que descansan sobre codificaciones absolutistas y viejas concepciones, son una de las causas que han determinado su involución.

La existencia de corrientes teatrales defensoras del texto literario o partidarias del espectáculo puro, conducen al error, al pretender elaborar una "estética teatral generalmente válida" olvidando que el teatro como arte no acepta

16
 producciones a una burguesía inculta y pobre, por la naturaleza de su actividad y por las limitaciones que le son impuestas por el grado brutal y directo de su enfrentamiento con el imperialismo, sus manifestaciones son especialmente explosivas.

Es reflejando este proceso mundial, sus contradicciones y sus perspectivas, que la juventud argentina se reagrupa alrededor de manifestaciones culturales, después de la derrota de 1976. Esta juventud golpeada, con sus dirigentes presos y desaparecidos, con sus activistas asesinados y arrastrando una frustración subjetiva, como lo fue su desencanto con las promesas peronistas y la asimilación del Rock, otrora el movimiento masivo al que todo el mundo se enrolaba, comienza a investigar sobre nuevas formas de manifestarse y organizarse. Como expresión de esto surgió a mediados de 1977 el TIT en Buenos Aires, que primero aparece como un grupo de teatro más, que trabajaba dentro de los sectores teatrales oponiéndose a él, pero que luego, esta comprensión del problema, que aquí estamos esbozando, impidió que nos pasara como a tantos otros grupos, que se forman y aparecen con un proyecto y acaban (lógico) cuando el proyecto fracasa, sino por el contrario, acompañando de cerca el proceso de la juventud intelectual, y siendo vanguardia de ella en la Argentina, comenzamos hoy a alejarnos de los marcos estrictamente teatrales, para lanzarnos a la tarea de conectarnos con esa juventud en lucha y en producción, en cualquier lugar que se encuentre y bajo las formas que adquiera, para construir un movimiento internacional que de nueva vida a la siempre vigentes consignas surrealistas, que hoy y de forma definitiva la historia a colocado al orden del día: TRANSFORMAR EL MUNDO - CAMBIAR LA VIDA.



Quando estúpidos entrevistadores perguntam ao artista qual a "mensagem" de sua "obra", a armadilha está montada. Variando da mensagem de amor à mensagem política - inclusive opondo cegamente categorias - a armadilha abocanha a todos, entrevistadores, leitores e artistas, quando estes caem no jogo ginásiano e moralizante da "mensagem da obra de arte".

Munido de uma "mensagem", este ser superior - o artista - não apenas domina técnicas emprestadas aos deuses mas detém arrogante - mente a pretensão de compreender o mundo.

Não conseguiremos jamais levar a sério esta curiosa manifestação da natureza humana a que chamam "arte", ou seja, acreditar que a coisa artística é a própria realidade, como se não houvesse artista e meios, com técnicas e intenções.

Raramente se enfrenta a dura realidade de que, na realidade, a arte nada tem de "realidade": é quase sempre uma grossa mentira, quando muito um inocente equívoco e nunca mais que uma articulação, consciente ou não, da realidade exterior a ela.

Pois bem,

não sabemos recitar, representar, cantar, desenhar, escrever, dançar

não sabemos ensinar lições angustiantes ou reconfortantes
nada faremos por ou para vocês: desistam

como não somos nada, jamais seremos o gordo passageiro que atrasa, com suas pesadas "mensagens políticas", o carro da revolução

e a revolução não partirá do teatro municipal, assim como a grande greve de junho/julho passou a quilômetros de distância dos teatrinhos de periferia

junto com a "mensagem" e a "impressão de realidade", jogamos no lixo a categoria "obra de arte", já que ela tenta diferenciar seu objeto de um dentifrício, quando não passa de um dentifrício sofisticado

colocamos no lugar a denominação "trabalho-de-arte", pois não criamos produto para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalhar é nosso produto

não construiremos coisas, empacotadas para viagem

não organizaremos o caos

nada esconderemos

não vamos enganá-los, agredi-los, resolver seus problemas, retratá-los, nos matar: nada faremos por ou para vocês

as dicotomias entre racional e emocional, forma e conteúdo, nacional e importado, feio e belo, real e irreal - leve-as de volta para sua casa, seu trabalho, seu cotidiano: nada temos a ver com o paralisar-se perante elas, muito menos com optar por uma ou outra face de moedas indivisíveis

e quanto à discussão sobre o predomínio da forma ou do conteúdo, que excita desde velhas múmias acadêmicas até jovens toupeiras ao sol, temos firme posição: jogamos fora esta separação mecânica, este quase maniqueísmo

aqueles que procurarem desvendar nosso "conteúdo", nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irrecuperáveis; e aqueles que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas ao nosso trabalho se sentirão ridículos (que inventem outras)...

estaremos (e isto é um convite) constantemente sobre o limite elétrico entre a liberdade e a restrição: a tradução no nosso trabalhar do limite elétrico entre a revolução e a barbárie, até que não haja mais barbárie, só a vida e o viver

APÊNDICE (OU APENDICITE?)

Não existe processo cultural brasileiro: existiram pontos, isolados e higienicamente separados por longos hiatos e montanhas colossais de lixo cultural.

Os chamados artistas, os chamados intelectuais, a chamada crítica e o chamado público estão imersos na mais completa confusão, quando não na simples idiotia catatônica.

Não há correntes de opinião!

Não há propostas globalizantes!

Não há debate, polarização!

Há sim uma variedade infinita de manifestações de ganância financeira travestidas de "saídas" para o "cinema brasileiro", a "música brasileira", o "teatro brasileiro", cuja profundidade dura o tempo exato da temporada do filme, show ou peça em questão. Aferida a bilheteria, enterra-se o debate...

Os artistas são tintureiros: fazem um velho par de calças parecer novo até que se observe com atenção - nos dizia Picabia no começo do século.

É preciso separar, criar uma fronteira nítida entre os trabalhadores-de-arte e os enlatadores de lixo (atenção: nacionais ou importados); entre o trabalho-de-arte e o exercício de oportunismo financeiro (atenção: nacional ou importado); entre a transformação e a mumificação reacionária (atenção: nacional ou importada).

CHEGA DE MENTIRA E OPORTUNISMO!

queremos apenas quebrar as paredes que envolvem janelas!

VIAJOU SEM PASSAPORTE
OUTUBRO DE 78
S. PAULO

Concientes de nuestra activa posición vanguardista frente al estado actual del movimiento artístico y decididos a responder firmemente a los interrogantes que a diario nos perturban, con la intención cierta de derribar las caducas estructuras que momifican el arte, nos proclamamos de pie y extendemos el grito joven del Zangandongo a toda la vanguardia argentina. Surge así, prepotentemente entre la confusa niebla que nos rodea :



EL PRIMER MANIFIESTO

ZANGANDONGO

"...Porque el teatro no puede vivir como la literatura, la pintura o la escultura, de la comprensión de los que nacerán dentro de cien años."

Peter Brook

I

El hombre de nuestros días y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus instintos vitales y espirituales que le niega la sociedad. Sin embargo y en contradicción a esto último, vemos que en sentido general, el arte tiende a morir estancado, estático. Esto se demuestra a partir de estructuras momificadas sin salida posible, a través de propuestas medicurizantes, limitativas y en algunos casos hasta mutiladoras.

Esta actitud idiotizante del artista actual es la que irrita mortalmente al Zangandongo.

Para Piaget como para el Zangandongo la actividad humana es la forma más o menos sofisticada en que el hombre cumple con la ley biológica de acomodación al medio ambiente y asimilación.

Esta ley se cumple a través de conductas estructuradas, operaciones que tienden a lograr un equilibrio entre el mundo exterior y la organización interior. El hombre lo lleva a cabo por multitud de medios : El trabajo, la técnica, el lenguaje, el conocimiento científico. EL ARTE. Así como la ciencia produce objetivos y el trabajo crea productos que permiten desarrollar la especie, el arte le aporta al ser humano por la vía de la emoción una ampliación de su campo perceptivo.

Este es el rol histórico del arte como generador de emociones y sensaciones estéticas; tiene una finalidad social que surge mucho antes que las clases sociales y que perdurará como la ciencia y el trabajo, luego de la desaparición de estas.

II

En contra de la con concepción estética clásica que considera al arte como reflejo de la realidad, reivindicamos la concepción de que el arte es una actividad humana y como tal sometida a las normas de las otras actividades. Los signos elaborados por el hombre no cambian los hechos externos o internos del mundo objetivo o subjetivo, sino que son estructuras creadas por el sujeto emisor (el artista) con el fin de provocar emociones y sensaciones en el receptor (el público).

Es decir que frente a una concepción artística pasiva reivindicamos una concepción ACTIVA, productora de estímulos sensoriales a partir de un emisor provocante. Es decir un juego entre ambas partes. El artista unifica los estímulos que recibe de la realidad produciendo así significantes que en un juego formal sumado a otros significantes producen la significación propia de la obra. Este significado es solamente un producto al cual se llega muchas veces por la elaboración de ideas que parte casi siempre del receptor, de ninguna manera el significado está a priori y mucho menos previsto o ideado. Queremos decir que el significante no es un sustrato material que se crea para expresar un contenido.

III

Es obvio que la actitud de este manifiesto es la posible respuesta a la crisis y confusión que nos envuelve. Hablamos de una crisis en el arte como reflejo de una situación social. Esto se debe al choque y enfrentamiento del artista con la ideología vigente que se demuestra por ejemplo en la carencia de público o masividad que el arte reclama, en falta de organismos o instituciones que respalden al artista en todos los sentidos y no haremos mención de la falta de libertad de expresión que existe en nuestro país, por considerarla una cuestión, lo bastante obvia como para nombrarla, por la misma razón citamos aquí solo algunos puntos de una larga lista que podríamos denominar represora del arte.

IV

Lo que nos concierne y por ello este manifiesto es el TEATRO, de la crisis del mismo hablaremos:

A Partir de los siglos XVIII y XIX el teatro vuelca trascendentalmente en su historia, junto con el romanticismo en Europa surge un nuevo tipo de teatro, por primera vez el teatro deja de ser masivo o para todos, se refugia en un templo y allí se queda, es un teatro impugnador y medicorizante, elitista e intelectualoide. he aquí el Teatro Burgués...

Las críticas de los pontifices y teóricos de este teatro no van mas allá que las de Aristóteles, ante cualquier tipo de teatro avispadamente transvertido, claman que se trata del teatro innovador, el teatro del futuro, la vanguardia. Pero lo cierto es que siempre se trata de variaciones de una misma estética teatral desde Goldoni hasta nuestros días pasando por E Ibsen, A Strindberg, B Shaw, V Hugo etc

Su fórmula no varía, sigue siendo simplista; Exposición, nudo y desenlace y termina por hartarnos de tan gastada y exprimida. La actitud "Mensajista" es otra de las cosas que nunca falta en estos casos, en 1979 nos dedican poco mas o poco menos de dos horas para hacernos entender lo que sabemos, para decirnos lo que está dicho, cosa que nos resulta estupidamente solemne. Es una fórmula que nos muestra lo que esta previsto: Primero articula una "acción" a base de ir ensamblando una serie de "situaciones" en las que después poco a poco se van configurando unos "personajes" ya bien tipificados con lo cual indudablemente ya vemos y prevenimos el resto de la "Obra". Vale la pena entonces, esperar a que termine?

La ceremonia es casi perfecta, el templo es siempre el mismo y la relación entre religiosos y fieles no es distinta a la existente entre butacas y escenario, cualquier cosa no prevista proveniente de cualquiera de estos dos lugares no deja de ser sacrilégio, así como el lenguaje sacerdotal justifica a veces parámetros sociales existentes hace cientos de años, aquí es donde interviene el autor, que desde el mas allá condiciona la "Puesta". La justificación directa de los sacerdotes es someter el teatro a la literatura, llamando así por la "literatura en Movimiento o sea el Teatro". Pueda llegar el teatro hasta este límite de la mutilación? Una automutilación que escapan a un razonamiento lógico.

Dejando de lado todo lo metódico, ya que lo consideramos impracticable y muerto nos preguntamos si en verdad la pseudovanguardia en la argentina cambian de alguna manera lo expuesto. ¿Que rompen? Que es lo que transforman? En verdad nos gustaria saberlo.

El Zangandongo exige para la existencia del arte una constante evolución de sus formas, el artista no puede limitarse a recrear lo anteriormente ya concebido de esta manera solo sería un artesano, el artista debe producir nuevas formas, plantear una estética distinta, porque esta es la esencia del arte. El artista que permanece inerte ante nuevas

Creemos no puede haber un método estético que pueda ser igual para todos.

De este manera proponemos: La INVESTIGACION Y EXPERIMENTACION práctica y teórica en el arte. La forma de encajar esta investigación dependerá siempre de los artistas que la tomen.

Ya estamos cansados y por eso:

- NO** al teatro digestivo
al teatro Burgués
al teatro que es sólo pasatiempo.
- NO** al teatro como literatura en movimiento
El teatro debe ser acción. Creemos en el hecho teatral, en el juego o fiesta como propuestas abiertas para el teatro.
- NO** al económico y templo catedralicio
a las burocracias como reflejo.
El teatro es cualquier lugar donde haya gente y ganas de hacer, de comprometerse.
El teatro es cualquier plaza, una vereda, alguna casa.
- NO** a la actitud simplista del teatro
a la actitud burocrática, medicamentosa.
El actor no es un creador en potencia, la producción tiene que hacer surgir la creación estética ~~como~~ espontáneamente.
- NO** al actor como instrumento y mango de un método.
al director como instrumento y sacerdote de un método.
Mientras que ser artista, productores y transmisores directos de sensaciones y emociones.
- NO** a las escuelas
queremos y necesitamos seres humanos.
- NO** al público pasivo, estético.
al público estúpido
el público debe ser actor, participe directo en todos los sentidos y con todos sus sentidos.
- NO** a la separación de actores-público
deben jugar, también que formar una unidad.
- NO** a las viejas formas
a la reproducción de planteos preconcebidos bordados de estética artificial.
Tenemos que investigar, experimentar, plantear nuevas propuestas. Solo así podemos hacer verdaderamente algo verdaderamente nuevo.

Hay un nuevo proceso social al que debe corresponder una nueva estética, un nuevo teatro con acorde con el momento y sus acontecimientos.

Es nuestra intención como autores y como artistas proponer, charlar y discutir un programa de acción concreto para desarrollar las premisas planteadas en esta manifiesto. Solo a través de una discusión abierta, lograremos la vitalidad que el arte reclama. Es prioridad.

Un mundo por quien ha perdido el mundo...

¡que viva el arte!

Entrevista a Eduardo "Magoo" Nico

AL, JV: ¿Cuándo empezaste a militar en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST)?

M: Empecé en la escuela secundaria en 1972, en la Escuela Normal de Banfield. Viví en ese colegio las grandes movidas de entonces, los Montoneros, Perón vuelve, etc. Tomamos el colegio, un poco obligados por los Montoneros, que nos dieron 24 horas, o tomábamos el colegio o lo tomaban ellos... Hubo una asamblea muy democrática en la que llenamos el claustro del colegio, se convocó a exalumnos, alumnos expulsados por su militancia política, y a padres, profesores y alumnos. A mano alzada se eligió a la directora y empezó un autogobierno, ad referendum del ministerio, que tenía que mandar un interventor. Autodisciplina, música en los recreos, clases de historia de las revoluciones, clases de literatura brillantes.

AL, JV: ¿Había otros militantes del PST además de vos?

M: En mi aula de 40 alumnos éramos casi la mitad entre militantes y simpatizantes. Fue fulmineo, en el sentido de los que opinan, como yo, que "más que hijos de nuestros padres, somos hijos de la generación que nos tocó vivir". Si pienso en mi familia, en qué me transmitieron, fue nada, o muy poco, u otra cosa. Fue esta casualidad, este azar histórico, lo que me mostró un determinado camino. Todos teníamos que militar en algo, todos queríamos ser parte, militar. Por suerte me tocó un partido serio que no me mandó al matadero. En mi caso apareció uno del PST con bigotitos y una camisa Grafa en la esquina del colegio que nos convocó a hacer una reunión amplia para crear un nuevo partido de los trabajadores, con posiciones socialistas, democráticas, abierto a escuchar qué pensábamos nosotros. Fuimos como 15 a esa primera reunión, ¡15! Sólo porque un desconocido que parecía obrero te invitaba, pero no era obrero, era seguramente un universitario disfrazado...

Así empezó mi militancia dentro de la escuela, y después en La Plata, en la universidad, me tocó vivir la intervención de Ivanissevich y empezaron los primeros atentados y secuestros de la Triple A. Yo era muy jovencito y tenía responsabilidades muy grandes, en un momento estaba en la mesa de dirección regional, tenía 500 militantes por debajo, en una mesa de dirección de nueve, con 18 años recién cumplidos. Había dirigentes brillantes en esa época, no sólo los nuestros, unos oradores impresionantes, maoístas, comunistas, Montoneros.

También viví una huelga muy importante en La Plata, que fue la de Propulsora Siderúrgica, una acería gigantesca ocupada por los obreros. Se hizo un cordón estudiantil que intentaba impedir que la Guardia de Infantería entrara en la fábrica, una gran tensión. Luego la Triple A empezó a poner bombas en los locales políticos y el partido decidió mantener los locales abiertos y defenderlos con guardia armada. Era todo ridículo, nos pusieron una bomba en el local de la juventud y nos quedamos con el local central, lo fortificamos, techos, balcones cerrados, guardia armada las 24 horas. Nunca tiré un tiro, ni hice siquiera una práctica, pero como yo me había criado en el campo, sabía tirar con escopeta. Una noche apareció una banda fascista que empezó a mostrar armas, provocándonos, sobre todo mostraban que ellos estaban armados. El secuestro era muy fácil, por más que el local estuviese bien cuidado, después de la guardia salías caminando desarmado a tomarte el colectivo. Así fue que, justamente cuando salieron a una volanteada por el conflicto de Propulsora Siderúrgica, es decir, terminaron la guardia y salieron a las 6 de la mañana a volatear, ahí secuestraron al primer grupo, y después al otro, ocho personas en total, y los mataron a todos. Yo me salvé porque tenía anginas, y esa noche no fui al local. Después de eso no pude volver más a La Plata.

AL, JV: En ese momento te habías convertido en un militante profesional.

M: Militaba las 24 horas pero no cobraba un peso, no era rentado. Fue una militancia completamente desestructurada, yo quería estudiar Agronomía y me inscribí, pero como era muy bueno, como premio el partido me mandó a dirigir Ingeniería, sin estar anotado como alumno, es decir, desde afuera. Y hacían eso permanentemente: no te permitían estudiar, te boicoteaban el estudio, entonces vos eras un lumpen que vagaba por las universidades, que volanteaba. Otra cosa es ser estudiante, estudiar, dar los exámenes, pelear por los problemas estudiantiles.

Por otro lado, yo conocí el surrealismo por el partido, la primera vez que oí hablar de surrealismo fue por boca de Nahuel Moreno, en el curso teórico de 1975 que se hizo en un local de exiliados republicanos españoles. Antes había estado en otra escuela de formación que se hizo en verano, en una quinta, dormíamos en carpas. Ésa fue la primera escuela de cuadros en la que participé, estaba centrada en la discusión con Ernest Mandel sobre la guerrilla. Éramos enemigos acérrimos de la guerrilla y de las resoluciones del IX Congreso de la IV Internacional, en las que

el profesor Mandel, desde Bruselas, nos decía que en Latinoamérica debíamos hacer guerrilla en todos los países, resolución a la cual Moreno se opuso con uñas y dientes. Porque nos iba a llevar a una masacre, porque no servía como táctica, porque estábamos en contra del foco guerrillero, y por si esto fuera poco, porque en la Argentina no había campesinado. En la segunda escuela que hice, la "teórica", se hablaba de historia argentina, de Milcíades Peña, se estudiaban las tesis de Feuerbach desde la visión crítica de Marx y partes de *El capital*, y en un momento hubo charlas sobre cultura en general. Ahí por primera vez en mi vida sentí la palabra surrealismo, y Moreno lo describía como el movimiento más radical que habían dado las vanguardias artísticas del siglo XX, y además nos dio algunos conceptos, porque nosotros (la base del partido) teníamos la misma ideología sobre arte y cultura del estalinismo, éramos todos realistas socialistas. El mismo partido reflejaba esa estética en sus publicaciones. Entonces Moreno utilizaba ese viejo método dialéctico-socrático de llegar por las preguntas y con nuestras propias respuestas a la tesis que él pretendía demostrar. Él nos preguntó: "¿ustedes piensan que lo que hace Palito Ortega es arte?" y todos: "no, no es arte, eso no es arte", "están completamente equivocados" y empezó a explicar lo que era arte, que había buenos y malos artistas pero los que hacían canciones eran todos artistas, desde luego Palito Ortega no era un gran músico y encima cantaba "La Felicidad" en plena dictadura de Onganía... Pero también hubo otro género de artistas, y nos empezó a leer cadáveres exquisitos, textos automáticos de los surrealistas, y nos preguntó: "¿ustedes piensan que esto es arte?". Y todos respondimos a coro: "no, no es arte, no tiene ningún sentido", o nos preguntaba si eso era revolucionario, y nos iba llevando a la discusión sobre las vanguardias y el no disciplinamiento en los temas de arte, cultura y ciencia. Sobre cómo en los temas de arte no debía haber ningún comando sino libertad absoluta. Así como en el partido había centralismo democrático y una línea única, lo que se votaba valía para todos, en el arte nada de esto debía suceder y atacaba el realismo socialista por ser una Escuela de Estado, con determinados temas que era obligatorio tratar y se les imponía a los artistas. Eso quedó flotando, yo no me hice artista por esa charla, pero me quedó la inquietud, y en un periodo muy negro, antes del golpe del 76, en la clandestinidad total (tal es así que nunca supe la dirección de la casa en que viví), empecé a escribir poesía. Ahí vivía el peruano Martínez, un viejo dirigente del partido, y otros compañeros de Lomas de Zamora —en ese

periodo yo ya estaba en la Universidad de Lomas haciendo mi 3° o 4° curso de ingreso—. Allí mataron a un pibe frente al rectorado, y se tomó la Universidad. Ganamos la dirección de la toma desde el partido y elegimos un gobierno cuatripartito: docentes, no docentes, estudiantes y egresados, con mayoría estudiantil. Me eligieron rector por la parte estudiantil pero nunca asumí. Ése fue un momento muy duro, porque un pibe que vivía conmigo desapareció, quedamos con mucho miedo. Era una animalada que yo siguiera yendo a esa universidad fascista. Iba, pero pagado de miedo. En ese momento el peruano me trae la *Antología de la Poesía Surrealista*, de Aldo Pellegrini, de tapas duras, blancas con manchas rojas. Él trabajaba en la prensa clandestina del partido. Yo había empezado a escribir, era una época en la que estaba muy en crisis, tenía mucho miedo. Ese libro me voló la cabeza, allí estaban las mujeres surrealistas que nadie nombra: Joyce Mansour, Eleonora Carrington. Tuve un episodio que, de alguna manera, me ayudó: teníamos un baño con un calefonicito de los de alcohol de quemar, yo me estaba bañando y estaba con una confusión mental absoluta y le eché más alcohol al calefón cuando aún estaba encendido, me explotó la botella en la mano, había fragmentos de vidrio por todo el baño, pero increíblemente no me pasó nada. La cuestión es que ese episodio me impresionó mucho y me dije: se acabó, me voy. Dejé de militar una semana antes del golpe. Además percibía que todo estaba mal y que la línea del partido era un desastre. Yo veía que el golpe era mañana, mientras el partido estaba diciendo cualquier cosa. El golpe nos agarró un poco en bolas y a los gritos, muy expuestos. La dirección nacional del PST se fue a Colombia y nos trajeron en cambio a la hoy escritora Laura Restrepo, novia del Mujik, el máximo dirigente por entonces, que tuvo el mérito de haber evitado que el núcleo central del partido se disgregara a fuerza de bolazos sobre un supuesto crecimiento del número de militantes y continuas campañas financieras para sostener a los presos.

Yo trabajaba en fábrica, en la planta de Compañía Química de Llavallol, antes y después del golpe, entraba a las 6 de la mañana, era balancero, y después me pasaban a oficina. O sea que viví desde dentro el secuestro de los Born, una de las tantas acciones provocatorias de los Montoneros, que ya habían pasado a la clandestinidad y buscaban desembozadamente el golpe. Seguían el nefasto esquema de "cuanto peor, mejor; cuanto más represión, más revolución", o para decirlo de un modo más sencillo, "a más represión, más conciencia". Después los militares, o la Triple A, secuestraron al delegado de fábrica, una persona

muy querida, burócrata peronista pero bastante democrático. Era una fábrica de venenos (clorados, fosforados, etc.). Había una sección que se llamaba Pigmentos, donde se preparaban las bases para las pinturas. Nunca nadie había llegado a la jubilación en esa sección, porque se morían de cáncer antes. O sea, que era una fábrica donde todo funcionaba bien, a condición de que los de Pigmentos se murieran jóvenes... Yo viví el golpe ahí, llegaban las camionetas con los milicos, se llevaban a alguno, o venían a patotear y se iban. Yo ya ahí, a partir del golpe, perdí todo vínculo con el partido y volví a lo de mi vieja. Dentro de todo era lo mejor, me conocían en el barrio, igual por las dudas yo dormía abrazado a una escopeta.

Al año siguiente, en el 77, descubro en el diario un curso de Ricardo Wullicher, un curso gratuito en el Museo Municipal de Cine, de un tipo con cierta fama de izquierdista porque había dirigido *Quebracho* (después hizo *Borges para millones*, película en la cual colaboré como meritorio. Ahí lo conocí al viejo Georgie, amado por su escribienda y odiado por su ideología, en la Manzana de las Luces). Con Wullicher empecé los primeros cursos oficiales u oficiosos de cine, pero antes estudié con Claudio Caldini, un pionero del Súper 8, del grupo de cine experimental que tenía su centro en el Instituto Goethe (con Narcisa Hirsch, Marilouise Alemann, etc.).

AL, JV: ¿Cómo decidiste empezar a hacer cine?

M: Todos los que habíamos sido militantes antes, durante la dictadura, buscábamos un espacio en el que pudiéramos mantenernos activos y veíamos en el arte una posibilidad de expresión. Era algo que dejaban hacer los milicos en los primeros tiempos, empezaron a florecer los talleres literarios, las escuelas de danza, de teatro. Se editaba el *Expreso Imaginario*...

AL, JV: Muchos grupos de izquierda alentaban revistas culturales...

M: El partido tenía una revista cultural, claro que no decía que era del partido, porque el tema del arte nucleaba a muchos jóvenes y los milicos lo dejaban correr en los primeros años porque después hubo represión también en ese ámbito. Pero en ese momento estaban ocupados en *otras cosas*. Además podías fumar porros en la calle Corrientes o yirar disfrazado de Frank Zappa por el centro y no te paraba nadie.

El periodo entre el 76 y el 79 fue la época de represión más dura y oculta, cuando no se sabía bien que

estaba pasando. Yo había sido militante y sabía. Sabía además que los cuadros de la guerrilla armados eran 300 o 400. Si ellos querían, los limpiaban en una semana. Fueron los últimos que mataron, los mantuvieron vivos, o incluso telecomandados, porque estaban infiltrados hasta en la dirección nacional, para dedicarse a lo que realmente querían hacer, que era matar delegados de fábricas, dirigentes estudiantiles, liquidar a la izquierda de las fábricas. Mantuvieron viva la guerrilla (con pulmотор) para poder usarla como justificación de la represión generalizada, el estado de sitio, la censura, etc. El partido denunciaba claramente que había listas clandestinas, gente desaparecida, criticaba sobre todo al Partido Comunista porque no pedía la caída del gobierno militar, y denunciaba el peronismo, el radicalismo, la burocracia sindical y la Iglesia porque colaboraban con la dictadura.

En el 79 vuelvo a acercarme al partido. Entre el 76 y el 79 hice una doble vida, una de fachada súper burguesa y por otro lado estudiaba cine. Y en el 79 abro mi casa a las reuniones que se estaban preparando para enviar gente a la brigada Simón Bolívar, en Nicaragua.

Cuando empiezo a moverme nuevamente como estudiante de cine entro en relación con el TIT y me reengancho al partido. Entonces las cosas se empiezan a poner mal con mi mujer, porque entre otras cosas usaba sus revistas francesas *Paris Match* para esconder y pasar los periódicos del partido...

En la Escuela Panamericana de Arte lo conozco a Picun, él llegó a Buenos Aires desde Rosario separado de la militancia por el partido porque acababa de salir de la cárcel. Una vez me dice que conoce unos chicos muy *piolas* que hacen teatro, y que se iba a hacer una especie de festival. Era "El Zangandongo II" en el Teatro del Plata, cerca del Obelisco, una galería comercial toda vidriada por la cual se accedía a un sótano oscuro iluminado con velas, la gente sentada en el piso, te pasaba por delante gente vendada, sangrando, llevando cadenas, todo un clima de película de terror. Me gustó la cosa, me pareció fuerte, no se entendía un pomo, eran emociones, imágenes. Todo muy fragmentario. Salimos y en la entrada lo veo al Gordo Emilio (dirigente de la Juventud del PST) y con el Picun —con quien no había hablado nunca de política hasta entonces— nos dimos cuenta de que los dos lo conocíamos...

Ahí armamos un grupo para hacer cine en Súper 8. La primera cosa que hicimos fue un corto sobre *Figuraté*, el tema de Almendra. Luego viene el Picun y me dice que la gente del TIT le había hecho

una propuesta: "Quieren que hagamos los *120 días de Sodoma*, de Sade. Está el libro, está la plata...". Entonces conozco la casona de la calle Córdoba que era enorme, era un pasillo largo con la casa al fondo. La primera vez que voy, aparece de nuevo el Gordo Emilio.

Así armamos el TIC con el Picun y empezamos a reunirnos, no en la calle Córdoba, que era un quilombo, un happening permanente, sino que lo fuimos a ver a Luis Camilion y le propusimos hacer el "Cine Club de La Manzana de las Luces". Del TIT vinieron Sergio Bellotti y Daniel Fiorucci que eran teatreros y empezaron a hacer cine con nosotros, después estaba un tal Alejandro Ruiz que no era del partido y con el tiempo se hizo sindicalista de Canal 7, también Evaristo González, que era un cineclubista y que tampoco era militante del partido sino un simpatizante. Después apareció Adrián Fanjul que era menor de edad, hijo de un dirigente histórico del partido.

El taller funcionaba como una cooperativa, todos cotizábamos (es decir, poníamos una cuota mensual), teníamos toda la Manzana de las Luces a nuestra disposición y la "pantalla" del hermano del ministro de relaciones exteriores (Héctor Camilion) que supongo que sabía que éramos troskos pero nos dejaba correr y conseguía las películas, el proyector, todo. Nosotros hacíamos nuestra reunión aparte, en la que funcionábamos casi como una célula militante del partido.

AL, JV: La relación entre el partido y el TIT era distinta que en el caso de Cucaño, en el sentido de que el partido parece estar más ausente de la primera época del grupo rosarino, por lo menos hasta el 82.

M: Absolutamente opuesta, por lo menos en mi historia personal. Ellos eran artistas, eran chicos salvajes que leían a Artaud, a Lautréamont... Marginales, en el sentido de que a algunos hasta los habían echado de la escuela. Querían ser militantes y el partido les había dicho que "no, por ahora", porque había levantado la regional Rosario luego de una detención masiva. Se politizaron y llegaron luego a la militancia (que terminó destruyéndolos como artistas en algunos casos). Yo empecé siendo un militante y llegué a la vanguardia artística gracias a la política, y me parece que una parte del TIT había llegado a la actividad artística por la política.

AL, JV: ¿Esta diferencia tendrá que ver con que ustedes tenían unos años más?

M: Sí, éramos mayores. Yo había vivido el 73, y los chicos de Cucaño son hijos naturales de los 80. Además, porque todo iba muy rápido ¿no? En el 81 todavía se mataba gente. A partir de ahí empezó la apertura democrática, luego de una gran movilización en Plaza de Mayo. A la dictadura se le estaba yendo todo de las manos. Inmediatamente sacan el tema Malvinas. Pero fue todo de un día para el otro, me acuerdo que estaba encerrado en un departamento por un problema de seguridad (había desaparecido Pablo El Bueno) y al salir había cambiado el mundo, los libros de Marx se vendían en la calle Corrientes...

Por Ana Longoni y Jaime Vindel,
Trieste, diciembre de 2011

CONTRAINFORMACIÓN

Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo, oralmente. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al miedo. Haga circular esta información¹.

Usar el sistema para darlo vuelta: así se define la noción de contrainformación. Si el control de la información permite el control político en beneficio de los poderes transnacionales, la contrainformación puede colaborar en un proceso integral de liberación nacional y, si la materia prima de la comunicación es la información, la disputa debe darse también en ese terreno. No se trata sólo de desarticular los discursos oficiales, sino también de proponer alternativas, instalar nuevas agendas y construir otro modelo de noticiabilidad. De este modo, la contrainformación supone, constitutivamente, un enfrentamiento: no sólo contra el discurso oficial, sino fundamentalmente contra el orden establecido.

LA GENEALOGÍA DE UN CONCEPTO

La idea de contrainformación nació vinculada a la noción de contracultura y de los movimientos que se expresaron como antítesis al sistema (anticapitalistas, antipatriarcales, antimilitaristas). Durante toda la década de los sesenta y principios de los setenta se usó la noción de contracultura para referirse y agrupar movimientos políticos tan disímiles como el Mayo francés, el *hippismo*, las luchas de descolonización o las manifestaciones pacifistas. La idea de contracultura emergía con más fuerza que la noción fragmentaria y desdibujada de subculturas. Estas experiencias mostraron la diversidad de ángulos posibles desde los cuales se podía hacer frente a los sistemas dominantes.

En el ámbito de la comunicación, a la noción tradicional expandida y estudiada desde los años veinte como efecto o propaganda política —usada luego como instrumento de control durante la Segunda Guerra Mundial y aprovechada a partir de la década de los cincuenta como gratificación,

herramienta publicitaria, comercial y transnacional— se opusieron formas alternativas de comunicación promovidas, dirigidas y auspiciadas por grupos sociales organizados y/o movimientos de liberación nacional en diversos países, que se proponían no sólo mostrar la otra cara de la información, sino instalar sus propias agendas mediáticas.

Como señalan López Martín y Roig Domínguez,

En cualquier caso, estar 'en contra de' puede no sólo ser una reacción, una negación o un rechazo, sino también significar 'diferencia', 'proposición', 'alternativa' [...]. Todo actor colectivo en el conflicto político contemporáneo vive en la necesidad de ampliar su espacio de intervención sobre la base de la visibilidad de su repertorio de acción y la legitimidad de su propuesta. En ese empeño, la técnica informativa y la dimensión comunicativa del trabajo político se convierten de forma gradual en centrales, determinantes y, en algunos casos, en la dimensión definitiva de algunos proyectos y organizaciones políticas².

Hablar de contrainformación, más allá de la flexibilidad en el uso habitual del término, nos remite a experiencias concretas de acción política, muchas de las cuales se inscriben como una parte instrumental de proyectos de cambio social global. Se fueron creando bajo la concepción de un modelo de comunicación militante, medios en los más variados formatos (periódicos, radios, agencias de noticias, cine, videos, etc.) como herramientas estético-políticas que, en contextos de violencia política y lucha armada o de democracias formales, fueron concebidas como "armas de contrainformación".

VOCES MÚLTIPLES Y CONTRAVOCES

En 1980 la Unesco incorporó el tema de la comunicación en su agenda y publicó un documento titulado "Voces múltiples, un solo mundo", también conocido como Informe MacBride³. El objetivo era analizar los problemas de la comunicación y las sociedades modernas, particularmente con relación a la fragilidad y la vulnerabilidad de la prensa a consecuencia de las grandes presiones económicas, financieras y políticas que tenían su origen en los intereses de los grupos multinacionales. El texto proponía un "Nuevo Orden de Información y Comunicación" más justo y equilibrado, que garantizara una democratización de la comunicación.

C

Denunciaba que el flujo de información de los países del primer mundo a los países del tercer mundo era diez veces más fuerte que en sentido contrario, mientras que el intercambio entre países del tercer mundo resultaba prácticamente inexistente. Se señalaba también que gran parte de la información mundial estaba controlada por unas cuantas corporaciones de comunicación transnacionales localizadas en Estados Unidos, Europa Occidental y Japón.

El informe y el debate que éste produjo crearon el campo propicio, a comienzos de la década de los ochenta, para que se propusieran, desde múltiples sectores, políticas internacionales y códigos de ética que regulasen el flujo de la información. A pesar de sus buenos deseos, el Informe MacBride mostró con el paso de los años la incapacidad de la Unesco para ejercer la presión internacional necesaria que atendiese los desequilibrios expuestos, pero la reflexión y el debate ubicaron a los movimientos y organizaciones sociales y sus medios como una nueva clave en el proceso de democratización de la comunicación.

Paralelamente a las iniciativas de la Unesco, en América Latina habían ido surgiendo cada vez más medios en manos de movimientos y organizaciones sociales múltiples y disímiles, que se definían a sí mismos como alternativos, radicales, libres, ciudadanos, contrainformativos, independientes, no convencionales, de nuevo tipo, comunitarios u otras denominaciones. Éstos constituyeron esfuerzos para balancear la distribución desigual de recursos de las grandes corporaciones mientras se proponían reforzar la acción de sus diferentes organizaciones y movimientos.

EXPERIENCIAS MÚLTIPLES EN AMÉRICA LATINA

En América Latina existe una larga tradición de medios contrainformativos. Por razones pragmáticas y de urgencia fueron surgiendo en los mismos campos de batalla, concebidos como armas de combate en medio de guerras civiles, bajo dictaduras o contextos de represión. Herederas de experiencias en otras latitudes, en los más disímiles gobiernos, con impronta y creatividad propias, surgieron múltiples iniciativas que se expandieron como mancha de aceite por todo el continente.

Una de las primeras experiencias contrainformativas fue Radio Rebelde, creada por el Che Guevara en la Sierra Maestra, Cuba, en 1958⁴. Entre

los años sesenta y setenta nacieron, entre muchas otras, los radios mineros en Bolivia, la Radio Sandino en Nicaragua, el cine militante y de contransformación en Argentina. Se multiplicaron experiencias en Brasil, México, Perú y Venezuela. En Chile, bajo el gobierno de Salvador Allende en 1972, Mattelart y Dorfman se propusieron dar una batalla ideológica enseñando "Cómo leer al Pato Donald". En la década de los ochenta aparece en El Salvador el Sistema Radio Venceremos, que atraviesa todo el periodo de guerra civil y del cual surgen Radio Venceremos, en 1981, y Radio Farabundo Martí, en 1982. Miles de radios y otras formas de comunicación denominadas genéricamente "alternativas" proliferaron por todo el continente a lo largo de esa década⁵.

Estas experiencias fueron grandes escuelas de experimentación y exploración. Con circulación clandestina y restringida, o de la mano de gobiernos populares, crearon nuevas formas y circuitos de distribución y participación. Todas ellas se proponían, de uno o de otro modo, devolver la voz a los "sin voz", servir a las causas revolucionarias, mostrar lo que otros ocultaban, y democratizar la palabra.

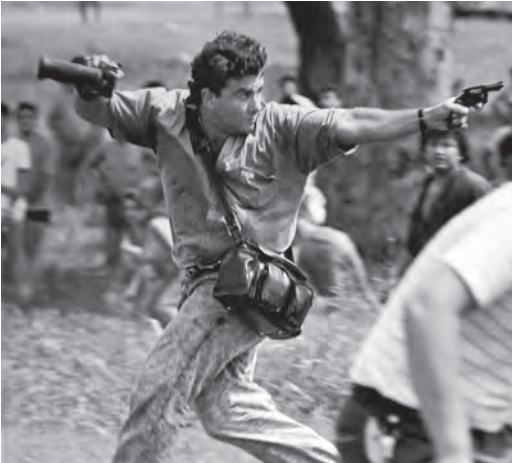
ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LOS MEDIOS DE CONTRAINFORMACIÓN

Las distintas experiencias que se engloban bajo este mismo término son tan diferentes que es muy complejo caracterizarlas. En general, coinciden en plasmar acciones de denuncia y agitación política a partir de una vinculación a, o como parte de, movimientos sociales interesados en producir sus propios discursos y modos de ver. Surgen entonces, en el seno de estas organizaciones, las preguntas de qué datos, qué descripciones, qué analogías, qué experiencias, qué imágenes silenciadas, ocultadas o tergiversadas, se debían comunicar y por qué medios.

El modelo contrainformativo se define, entre otros elementos, en la medida en que construye un conjunto de actores sociales, explicaciones causales, explicitación de conflictos, que no existen en los medios masivos o que se muestran desde la óptica del poder donde se invisibilizan o demonizan protestas sociales, acciones colectivas, dirigentes políticos. Está en el centro del debate la noción de distribución, circulación y acceso que garantice a los más amplios sectores

CONTRAINFORMACIÓN

1



2



C

3



- fig. 1. Daniel Merle, Falso reportero gráfico detectado durante un levantamiento militar realizado en Buenos Aires, 1988.
- fig. 2. Rafael Calviño, Un militar apunta a los periodistas durante un alzamiento militar realizado en Buenos Aires, 1987.
- fig. 3. Enrique Rosito, A la salida de un canal de TV, el entonces General Luciano Benjamín Menéndez intenta atacar con un cuchillo a un grupo de manifestantes que lo repudian, Buenos Aires, 21 de agosto de 1984.

sociales el proceso de emisión y recepción de mensajes, pero también la noción de pertenencia, la discusión acerca de la propiedad, del financiamiento, de los usos alternativos de la tecnología. Se conecta la discusión también con procesos educativos, organizativos y de movilización populares.

Su campo de acción no sólo se encuentra en el terreno de los contenidos: al hacer un reconocimiento explícito de los mecanismos de manipulación mediáticos y transparentar sus modos de producción, las experiencias de contrainformación plantan batalla en el terreno de la emisión, pero también en el de la recepción. Al proponerse la crítica de la información oficial tienden, por un lado, a evaluar y analizar dicha información para ponerla al servicio de los intereses populares y, por otro, a generar las propias noticias y construir una contraagenda. Esto permite entonces entender la lectura crítica de los medios como una parte constitutiva de la contrainformación. Por otra parte, el modelo contrainformativo no implica necesariamente la creación de nuevos medios, sino la idea de favorecer la toma de conciencia sobre lo que circula, dónde, cómo y para quién. Entendido de esta manera, también dentro de los medios convencionales puede haber espacio para contenidos contrainformativos.

La comunicación en estas experiencias suele ser vista de un modo instrumental, y los que las llevan a cabo se suelen definir como militantes destinados al campo de la comunicación. Surge entonces la figura del “activista reportero”, que construye la información mediante su actividad política y ve el medio de comunicación como una herramienta de intervención política. El funcionamiento de estos medios es, por lo general, autogestionario, no lucrativo y no profesional. Esto trae aparejado que, numerosas veces, su repercusión se dé en ámbitos reducidos de círculos militantes, con códigos simbólicos y lingüísticos compartidos por unos pocos y alejados de las audiencias de masas.

Armando Cassigoli, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile durante el gobierno de Allende, fue uno de los autores que reflexionó sobre este tema en un artículo de obligada referencia⁶:

Lo importante de una contrainformación es que debe ir tan lejos como pueda para lograr índices cada vez más comunicativos y menos informativos

[...], la contrainformación abarca campos tan diversos como la educación, los medios, la investigación científica, la justicia [...]. En todos estos ámbitos, desde la perspectiva contraria, usando cualquier medio que incite a la comunicación en un ambiente masivo, y luchando por la posibilidad de que la información correcta sea gestionada directamente por los protagonistas de los hechos, para dar al ciudadano la posibilidad de reflexionar sobre los hechos con nuevos instrumentos informativos o de crear la información donde ésta no exista [...]. La contrainformación no es otra cosa que el mecanismo para estimular la conciencia crítica de los ciudadanos con el fin de empujar, a la vez, su participación en el proceso histórico que viven⁷.

Frente a la espectacularización de los temas, al tratamiento anecdótico y farandulesco, a la casuística, a la desjerarquización, a la agenda temática del poder de turno, al ocultamiento y la censura o a la desinformación deliberada, los medios de contrainformación se propusieron hablar de lo que no se habla, mostrar las redes causales de los acontecimientos, jerarquizar, historizar, desmitificar, mostrar el detrás de las escenas, darle marcos y contextos a los acontecimientos y articular acciones con movimientos políticos que proponían cambios estructurales. Muchas de estas experiencias apelaron a la idea de red mucho antes de que existiera Internet, ya que se proponían conectar propuestas aisladas que articularan una contraagenda.

En todo caso, mientras los medios hegemónicos buscaron (y buscan) espectadores y entretenimiento, los medios de contrainformación buscaron (y buscan) participantes y compromiso social.

EXPERIENCIAS PARADIGMÁTICAS EN EL CONO SUR

Bajo las dictaduras en América Latina, la noción de información adquirió el mero rol de propaganda oficial. Los medios en manos de los Estados represores fueron fenomenales herramientas de desinformación. La diseminación del terror a través de la desaparición y la muerte, a través de la censura explícita, más la complicidad generalizada de los dueños de los grandes medios, se conjugaron a la hora de definir la información disponible para la población.

Las dictaduras ejercieron su poder en el ámbito mediático de la misma manera que en las demás esferas de la vida social: de forma violenta, homogénea y sistemática. Pero, a pesar de esto y aun en las condiciones más adversas, surgieron en todos los países instancias de contrainformación que permitieron hacer circular la información prohibida. En estos países, la violación sistemática de los derechos humanos marcó a fuego las experiencias contrainformativas que, en un porcentaje importante, se dedicaron a la denuncia de dicha violación. Es el caso de dos experiencias paradigmáticas, la agencia ANCLA en Argentina y los informes de Teleanálisis en Chile.

PERFORAR EL MURO DE SILENCIO

ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina)⁸, la Cadena Informativa fueron dos herramientas de contrainformación creadas por el escritor y militante Rodolfo Walsh en junio de 1976 en Argentina, dos meses después de consumado el golpe de Estado⁹. La Agencia se proponía perforar el muro de silencio que la dictadura había generado. Al “terror basado en la incomunicación” Walsh propuso responder estructurando una forma de comunicación clandestina.

Gracias a la multiplicidad de fuentes con que contaban, el equipo de ANCLA pudo informar sobre la suerte corrida por miles de desaparecidos, denunciar el plan de exterminio sistemático desconocido hasta entonces en el país (llevado adelante por las fuerzas armadas) y la existencia de campos de concentración donde se torturaba y asesinaba a prisioneros. Los cables de la agencia proveían informaciones fidedignas a los medios nacionales y extranjeros con datos aportados incluso por periodistas que conocían hechos pero no podían publicarlos en los medios para los cuales trabajaban.

Junto con la Cadena Informativa —un sistema de gacetillas que se repartían de mano en mano—, la agencia se proponía tres objetivos centrales: brindar información a los periodistas con el fin de romper el bloqueo informativo; funcionar como una herramienta de denuncia de las violaciones a los derechos humanos, de la política económica y de la situación social general que se vivía en el país y agudizar las contradicciones existentes en el seno de las fuerzas armadas y demás sectores de poder funcionando como instrumento de acción psicológica contra el poder económico y militar de la dictadura.

El propio sistema de distribución y retransmisión de noticias propiciaba la participación popular en el proceso comunicacional en tanto fuentes y retransmisores de la información. Su principal fuente era la prensa legal de la cual hacían un análisis exhaustivo, las “escuchas” por interferencias a las redes de comunicación del aparato represivo y los testimonios de muchas personas que, superando el terror, contaban lo que habían visto u oído.

La agencia, rompiendo la tradicional polaridad donde un emisor centralizado se dirige a una masa dispersa de receptores, apeló a que cada receptor se convirtiera en un nuevo emisor, generando una cadena de información que desafiara el silencio, la incomunicación, la ausencia de noticias y el miedo. Aunque con una incidencia real marginal y muy escasa circulación, un puñado de hombres y mujeres con máquinas de escribir, aislados y perseguidos, habían logrado crear una poderosa y eficaz arma contra el poder.

En el contexto chileno también se desarrollaron experiencias que podríamos relacionar con el concepto de “contrainformación”. La más conocida de ellas fue Teleanálisis [TELEANÁLISIS], un noticiero televisivo clandestino que circuló en Chile bajo la dictadura de Pinochet desde 1984 hasta 1989. Pero ya con anterioridad habían surgido una serie de revistas de oposición a la dictadura. Pese a contar con una supuesta tolerancia por parte del régimen, estas publicaciones fueron permanentemente hostigadas por los aparatos de poder. Una de las políticas de censura más emblemáticas transcurrió en torno a las masivas protestas del 5 y 6 de septiembre de 1984. Días antes de la movilización, el 3 de septiembre, las revistas *Apsi*, *Análisis*, *Cauce* y el periódico *Fortín Mapocho* fueron allanadas y se requisaron los ejemplares en los quioscos, dejando fuera de circulación las ediciones que difundían la protesta, a lo que luego se sumó la clausura de las radios de oposición. A continuación, el día 8 de septiembre, la dictadura emitió el bando n° 19, donde se decretaba la prohibición a esos medios de prensa de publicar “imágenes de cualquier naturaleza”, decreto que se mantuvo vigente entre septiembre y noviembre de aquel año. En reacción a esas medidas, que según algunos buscaban evitar las caricaturas que parodiaban la figura de Pinochet, las revistas de oposición adoptaron diversas estrategias. El *Fortín Mapocho* apareció con unos rectángulos negros en aquellos lugares donde debían ir las fotografías, la revista *Cauce* optó por sugerentes recuadros blancos, la revista

Análisis por cuadros atravesados con la palabra “Censurado”. Además, esta última publicación incluyó también diversos *caligramas* que burlaban la prohibición del régimen al elaborar imágenes con palabras, habilitando así una forma de visibilidad que no cabía dentro de las categorías sancionadas por la dictadura.

DEBATES TEÓRICOS/ EXPERIENCIAS MÚLTIPLES

Raymond Williams¹⁰ distingue tres tipos de formaciones culturales en función de las relaciones declaradas y reales que los actores sociales establecen con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general: las de *especialización*, las *alternativas* y las de *oposición*. Son estas últimas *formaciones de oposición* las que, además de presentar una alternativa¹¹, se convierten en una oposición activa a las instituciones establecidas y a las condiciones generales dentro de las cuales éstas existen e implican una beligerancia activa frente a las instituciones consagradas. Por dicho motivo estas formaciones se asocian muchas veces a las vanguardias artísticas y forman parte de procesos más globales de transformación social.

Frente a la información dominante (unidireccional, jerárquica y vertical), las experiencias de contransformación que se inscriben en estas formaciones culturales de oposición le contraponen modelos que proponen ser dialógicos, transversales y participativos. Desde la premisa de que quien controla la información controla también el poder (económico, político, cultural, social, militar), se trata de dismantelar esas redes y mostrar cómo bajo la circulación de ideas subyace una circulación de poder.

Gramsci distinguió entre *dominio* y *hegemonía*, entendiendo al primero expresado en formas directamente políticas y, en tiempos de crisis, coercitivas; y, al segundo, como una expresión de la dominación, pero desde un “complejo entrecruzamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales”. En el primer caso, que caracterizaría los procesos dictatoriales, en el proceso de “imposición” de esta ideología, la conciencia relativamente heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada de los hombres y mujeres es atropellada en nombre de este sistema decisivo y generalizado. En el segundo caso, los intereses de la clase dominante pasan a ser un interés

general en apariencia natural, inevitable, eterno e indiscutible en tanto los medios son instrumentos clave de esa imposición.

A partir de los años ochenta, de la relectura de los textos de Gramsci, de los aportes de Raymond Williams y de la Escuela de Birmingham, entre muchos otros, en los estudios sobre medios comienza a preguntarse no sólo si hay imposición (de códigos culturales, formas de pensar y actuar, modas, etc.), sino por qué algo se impone y de qué manera. La famosa pregunta que atraviesa la década de los ochenta respecto a los medios es ya no sólo qué hacen los medios con la gente, sino también qué hace la gente con los medios.

En términos de construcción de la hegemonía (más que de dominación pura y dura) las clases populares encontrarían utilidades en esa situación y por eso pueden prestar su consenso y otorgar legitimidad. En las investigaciones sobre medios a comienzos de los ochenta comienzan a tomarse en cuenta entonces las necesidades, las expectativas, los gustos, los consumos y los deseos de los “consumidores”.



fig. 4. Portada de la revista *Cauce*, Santiago de Chile, n° 22, 12-18 de septiembre de 1984. Ejemplar publicado tras la emisión del bando n° 19, por el que la dictadura de Augusto Pinochet decreta la prohibición a los medios de prensa de publicar “Imágenes de cualquier naturaleza”.

Estos nuevos debates se trasladaron a las experiencias comunicacionales que se expandieron en los años ochenta en América Latina durante el final de las dictaduras y el inicio de los procesos democráticos. Muchas de las experiencias de contrainformación surgidas y realizadas bajo las más feroces represiones fueron desapareciendo o resignificándose. Lo que antes las unía ahora las dispersaba. La mayor libertad de expresión generaba nuevos desafíos de lenguajes, de formas, de contenidos y de técnicas. Nuevas realidades emergían después de la asfixia y daban vida a múltiples actividades culturales. Lo que había sido contracultural pasaba a ser oficial y lo que era frívolo en tiempos de horror encontraba ahora espacios posibles. Los discursos desgarrados y subterráneos se cruzaban con necesidades expresivas liberadas tras la posrepresión. Volvían a circular viejos discursos sociales a los que se sumaban nuevas y múltiples voluntades. En este contexto, no eran fáciles los nuevos diálogos y las experiencias de contrainformación debieron necesariamente reinventarse o quedar en la historia.

CG

NOTAS

- ¹ Rodolfo Walsh, encabezamiento de los cables de ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina), Argentina, 1976.
- ² Sara López Martín y Gustavo Roig Domínguez, *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*, Madrid: Nodo50, 2004.
- ³ Sean MacBride era un político irlandés que había ganado el premio Nobel de la Paz en 1974 y que, entre muchas otras cosas, había sido fundador de Amnistía Internacional. La Unesco, en 1980, lo puso al frente de una comisión con la tarea de producir un informe acerca de la importancia de la prensa en la sociedad.
- ⁴ El Che Guevara escribiría luego en su libro *Guerra de guerrillas*: "Por radio se explicarán todos los problemas, la forma de defenderse de los ataques aéreos, por dónde están las fuerzas enemigas, citando nombres familiares. La propaganda de tipo nacional contará con los periódicos del mismo tipo que los anteriores, pero podrán narrarse una serie de hechos, de batallas que interesan fundamentalmente al lector, noticias mucho más frescas y más exactas que lo que pueda hacerlo nadie [...]. Explica, enseña, enardece, determina en amigos y enemigos sus posiciones futuras. Sin embargo, la radio debe regirse por el principio fundamental de la propaganda popular, que es la verdad; es preferible decir la verdad, pequeña en cuanto a dimensiones efectistas, que una gran mentira cargada de oropel".
- ⁵ Es significativo, por ejemplo, que la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC) se fundara en 1983.
- ⁶ Armando Cassigoli, "Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos", en Máximo Simpson Grinberg, *Comunicación alternativa y cambio social*, Ciudad de México: Premia, 1989, pp. 63-71.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ Para profundizar en la historia de esta experiencia, ver Natalia Vinelli, *ANCLA, Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2002, en http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/ancla/ancla_00.htm. Los datos sobre ANCLA utilizados en este artículo fueron tomados de este libro.

⁹ Rodolfo Walsh, antes de la creación de ANCLA, había escrito investigaciones como *Operación Masacre* y *Quién mató a Rosendo*, participado en la creación de la agencia Prensa Latina en Cuba, dirigido el semanario obrero de la Central General de Trabajadores de la Argentina y contribuido a la experiencia de un diario masivo y popular como fue *Noticias*, entre 1973 y 1974. En los últimos años de su vida, el escritor se había integrado a la organización Montoneros, de la cual formaba parte la Agencia, pero con la que mantenía al mismo tiempo una autonomía relativa, ya que en ese entonces tenía diferencias con su conducción, que dejó plasmadas en una serie de escritos. En marzo de 1977, Rodolfo Walsh fue asesinado por un grupo de Tareas de la Marina. (Para más datos ver Eduardo Jozami, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2011).

¹⁰ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 65.

¹¹ Hay un debate de vieja data entre la contrainformación y la alternatividad, pero ambas denominaciones parten de una noción colectiva en la organización, estructura, mensaje y propósitos, al momento de pensar en el acceso a la información. Para Cassigoli, ambos conceptos provienen de tradiciones diferentes. "La contrainformación —sostiene— tiende a criticar y dar vuelta a la información oficial y, con la óptica de la clase trabajadora, ponerla a su servicio, sin necesidad de crear otros medios paralelos o alternativos". Según este autor, "los medios alternativos son espacios de información/difusión de pequeña escala y escasa eficacia, apenas un 'ruido' frente al discurso dominante" (Armando Cassigoli, *óp. cit.*, p. 69). Para otros autores, por el contrario, esta lectura es lineal y proponen pensar la relación entre ambos conceptos como una relación dialéctica. Ver Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón (eds.), *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires: Peña Lillo, 2004.

C

TELEANÁLISIS

Entre 1984 y 1989 se realizó en Santiago de Chile Teleanálisis, un noticiario clandestino grabado en cintas de video VHS y distribuido de manera informal sorteando las condiciones de censura impuestas por la dictadura. El proyecto surgió entre militantes de la Izquierda Cristiana y periodistas de una de las más importantes revistas de oposición al régimen —la revista *Análisis*—, que decidieron experimentar sobre el soporte audiovisual nuevos modos de informar acerca de los acontecimientos no transmitidos por los medios de comunicación adheridos al régimen. Teleanálisis se convirtió en una televisión alternativa a la oficial, con reportajes a protagonistas y testigos de diversos acontecimientos vinculados a la política de oposición a la dictadura, dando cuenta de una amplia gama de sucesos como la violencia en las calles y el secuestro ilegal de personas, cubriendo huelgas y paros, así como encuentros culturales de resistencia a la dictadura.

En total se realizaron 202 reportajes, editados en 46 capítulos distribuidos mensualmente en cintas



figs. 1, 2. Fotogramas de *Teleanálisis*, 1984-1989.

a través de un sistema de abonados y entregadas de manera personal en organismos sociales, sindicatos, parroquias, grupos estudiantiles, partidos políticos y agencias periodísticas internacionales.

La estructura televisiva y de acción social de Teleanálisis tuvo varios antecedentes. Entre ellos es posible mencionar la implementación de proyectos educativos de sectores de la izquierda en Chile, que utilizaron el video como herramienta eficaz para explorar técnicas más efectivas en la pedagogía. Por otra parte, contradiciendo el supuesto rechazo de la izquierda a las nuevas tecnologías, las Juventudes Comunistas de Chile (JJCC), en el año 1979, organizaron desde la clandestinidad un equipo audiovisual para producir material de uso interno del partido, utilizado como herramienta de difusión, formación y adoctrinamiento de militantes. Otros camarógrafos chilenos como los hermanos Salas [► GUERRILLAS] arriesgaron su vida a principios de los años ochenta en Chile captando imágenes de protesta, como “Las marchas de hambre en 1982”, que se mostraban a través de la “Red de video popular de Ictus” y de sus contactos con agencias internacionales. Por último, podemos mencionar al grupo Eco y al grupo Video Proceso. Este último realizó en 1982 una serie de documentales temáticos que pueden considerarse el principal antecedente de Teleanálisis. Aun así, la experiencia de Teleanálisis no sólo será la que cuente con una organización más estable y prolongada en el tiempo, sino que dará un giro decisivo al uso del video, el cual adquirirá un fuerte carácter periódico y asumirá un lenguaje televisivo renovador, sin precedentes en Chile.

Una de las principales novedades que introdujo Teleanálisis fue la decidida opción de sacar la cámara a la calle y poner el énfasis en lo testimonial. Cabe notar que las primeras cámaras de video portátil ingresaron en Chile a fines de los setenta, presentando nuevas condiciones de autonomía y maniobrabilidad. De esta manera se abría un espacio para que los camarógrafos se introdujeran en los acontecimientos que ocurrían en la calle y que requerían de esta agilidad en el registro. En muchas ocasiones, el registro en vivo de la realidad con la cámara de video realizado por los camarógrafos de Teleanálisis en situaciones de fuerte represión se tornó en una acción subversiva y peligrosa, pues lograba romper con el régimen de visibilidad impuesto desde los medios oficiales. En efecto, uno de los hitos más estremecedores captados por las cámaras de Teleanálisis fue el momento en que un policía disparó contra la estudiante María Paz Santibáñez durante una protesta, frente al Teatro

Municipal de Santiago¹. El video fue puesto a disposición de los familiares de la joven y evidenció la arbitrariedad con que el hecho fue mostrado por los medios oficiales. De esta manera, Teleanálisis materializó el compromiso de la acción periodística de un modo que no se ha vuelto a ver desde entonces en Chile.

En 1984, la dictadura lanza el Decreto Ley 1.217 que "prohíbe informar sobre hechos que puedan provocar alarma en la población, alterar la tranquilidad ciudadana o versen sobre actos terroristas"², obligando a los medios a someterse a previa censura o bien a acogerse a los comunicados oficiales del gobierno. Por lo tanto, cualquier exhibición y circulación pública de materiales audiovisuales debía ser aprobada por un aparato estatal de censura cinematográfica. Sin embargo, esta legislación tenía un vacío: no era aplicable a la producción audiovisual destinada a ser enviada al extranjero. Para evadir las restricciones impuestas por esta ley, Teleanálisis iniciaba todos sus capítulos con la frase "Prohibida su difusión pública en Chile".

Por otro lado, Teleanálisis tenía en cuenta que la práctica de circulación alternativa de televisión, que en general implica grupos de discusión y el contraste con las informaciones oficiales, podía revertir las formas de control que caracterizan el uso hegemónico de este medio.

Por último, cabe señalar que Teleanálisis y los demás grupos dedicados a la producción de video, como Eco, Video Proceso e Ictus, tuvieron contacto con otras experiencias latinoamericanas desde comienzos de los ochenta a través de lo que se denominó la Corriente de Video Alternativo. Años más tarde, en 1988, llegó a organizarse el Primer Encuentro de Video Alternativo, que se realizó en Chile y en el que confluieron participantes de Chile, Bolivia, Brasil, Argentina, Perú y Uruguay. Para esa ocasión se redactó un documento, el Manifiesto de Santiago, que funcionó como documento fundacional del Movimiento de Video Latinoamericano. Aunque la iniciativa cobró fuerza y se realizaron dos encuentros más, finalmente se declaró el Festival de la Habana como el espacio de reunión permanente del movimiento.

IG

NOTAS

¹ Ver "Teleanálisis. El registro no oficial de un época", tesis de grado en Comunicación Social realizada por Rodolfo Andrés Gárate Cisternas y José Luis Navarrete Rovano, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2002, pp. 104-109.

² Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago: Ochohombres, 2010, p. 60.

VISIBILIDAD

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquéllos que no eran percibidos más que como animales ruidosos¹.

Desde que existe lo que se denomina "espacio público", también existe una lucha de los distintos sectores sociales por su utilización: ocuparlo, apoderárselo, hacerse visible en él. Cuando la conflictividad social se desplazó al espacio público urbano, la lucha por la ocupación de las calles, plazas o lugares simbólicos (desde la toma de la Bastilla en Francia hasta las rondas de madres de desaparecidos en Plaza de Mayo en Buenos Aires o las convocatorias en la Puerta del Sol en Madrid) y por el espacio público mediático (primeras planas, segundos de pantalla, centimetrage de prensa, etc.) fueron parte de las estrategias de los partidos y agrupaciones políticas y de los movimientos sociales, culturales y/o artísticos que se disputan porciones de poder.

En esas instancias (reuniones, marchas, tomas, barricadas, intervenciones, etc.) los diferentes actores sociales se muestran a los otros (gobernantes, prensa, público en general) y exponen sus demandas, propuestas o peticiones con huelgas de hambre, marchas, acampes en lugares públicos, piquetes en las rutas, ocupación de lugares simbólicos, despliegue de estrategias artísticas, entre otros. Las protestas en sí mismas pueden definirse como el modo en el que distintos grupos e identidades colectivas luchan por hacer visibles sus demandas, sus formas de pensar, ver o sentir. Son una forma de instalar en la escena social críticas, reclamos y cuestionamientos, en definitiva, formas de representación de los conflictos sociales.

Una de las formas más flagrantes de exclusión ciudadana en la actualidad se sitúa justamente ahí, en la desposesión del *derecho a ser visto y oído*, que equivale al de existir/contar socialmente, tanto en el terreno individual como el colectivo, tanto en el de las mayorías como en el de las minorías².

EL PROBLEMA ES LA MEDIACIÓN

Muchas estrategias de movimientos políticos y sociales que se sublevarn por algún motivo tienen como

1



fig. 1. Daniel García, *En una Plaza de Mayo inundada, frente a la Casa de Gobierno, los familiares portan las fotos con los rostros de los desaparecidos*, Buenos Aires, 1983.

fig. 2. Gerardo Dell'Oro, *Las Madres de Plaza de Mayo vuelven visibles a sus hijos detenidos-desaparecidos a través de la fotografía*, Buenos Aires, 1990.

fig. 3. Eduardo Longoni, *Marcha por la vida*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1982.

2



3



4



5



fig. 4. Marco Ugarte Atala, *Estudiante baleado por la policía*, Santiago de Chile, 1986.

fig. 5. Eduardo Grossman, *El Camarazo*, Buenos Aires, 1982.

fig. 6. Omar Torres, *Un grupo de Madres de Plaza de Mayo se dirige hacia la Casa de Gobierno*, Buenos Aires, ca. 1982.

uno de sus ejes visibilizar sus demandas o discursos, que de alguna forma fueron silenciados, ignorados o tergiversados. Cuando estas estrategias no existen, los conflictos nacen con un déficit de comunicación que se suele enfrentar con la ideología de la ocultación y la privatización de lo público que ejercen los poderes constituidos.

Cualquier protesta social se desarrolla en una zona gris que atraviesa las dinámicas de lo político y lo comunicativo. Esto hace que la relación entre movimientos, partidos y organizaciones sociales con los medios masivos de comunicación sea, por lo general, problemática. Los medios que supuestamente tienen por función mediar entre esos grupos sociales y el público en general lo hacen con sus propios intereses puestos en juego, sus reglas y estrategias, que muchas veces responden al mismo poder que mantenía esas demandas ocultas³.

En este sentido, los medios de comunicación masivos son un espacio de lucha por la visibilidad⁴, pero los medios en sí mismos son actores políticos. Esas construcciones narrativas de apoyo, desaprobación o ignorancia de dichas protestas influyen muchas veces en el éxito o fracaso de las mismas. No siempre la estrategia es la ocultación, muchas veces es la demonización, la información confusa, la presentación estereotipada o prejuiciosa de los hechos y sus protagonistas. La búsqueda de visibilidad choca entonces frontalmente con lo que los distintos poderes tratan de invisibilizar. Las imágenes en general y la fotografía en particular son objetos privilegiados de visibilidad y han sido utilizadas en distintas épocas y momentos históricos para mostrar u ocultar

de manera intencional, para dirigir la mirada, para inducir interpretaciones, para construir realidades. La noción de que hay que “ver para creer” tiene aún hoy fuerza en nuestras sociedades, en las que la visión sigue atada a parámetros fuertes de credibilidad.

DICTADURAS EN AMÉRICA LATINA:
ENTRE EL OCULTAMIENTO Y LA VISIBILIDAD

En muchas de las dictaduras del Cono Sur durante las décadas de los setenta y los ochenta, la desaparición forzada de personas fue la principal modalidad represiva. A partir de la experiencia de Argelia primero y Chile después —países donde la represión abierta e indiscriminada provocó fuertes condenas internacionales de forma inmediata—, otras dictaduras, especialmente la argentina, resolvieron que la represión fuera clandestina.

La propia figura del “desaparecido” implicaba ocultar a la vista social su destino. La desaparición de personas combinaba una cierta visibilidad (del secuestro, de los allanamientos y en algunos casos de los cadáveres) con el secreto (de lo que sucedía con los detenidos en los centros clandestinos de detención). Esto era una política específica de diseminación del terror⁵.

La negación del poder represor de la existencia de los detenidos-desaparecidos se extendió a los familiares que los buscaban. Una de las formas de esa negación era la ausencia de dichas noticias en la prensa o su presentación confusa, tergiversada y/o descontextualizada. A este doble ocultamiento, de los desaparecidos y de sus familiares buscándolos, se logró oponer una doble visibilidad. Por un lado, las madres y otros familiares comenzaron a portar las fotos de sus hijos e hijas, esposos, mujeres, nietos y nietas, devolviéndoles un rostro, una identidad, una historia y un lazo social, volviendo visibles a quienes se había hecho desaparecer, es decir, ocultar a la vista social. Pero ellas mismas estaban invisibilizadas. Ahí es donde la acción de artistas activistas y de algunos fotoperreporteros colaboró para quebrar esta segunda invisibilización. Imágenes e intervenciones artísticas en calles y plazas ayudaron a conformar y amplificar la dimensión simbólica de este movimiento de denuncia, especialmente el que conformaban las Madres de Plaza de Mayo. “[Las Madres] Querían ser vistas. Era una obsesión”⁶.

La fotografía fue también un pilar fundamental para la construcción de su imagen social. A partir de las acciones del movimiento de derechos humanos, muchas veces conformadas y acompañadas por

6



acciones de arte (uso de fotos, pañuelos, siluetas, máscaras, instalaciones, muñecos gigantes, pancartas, etc.), algunos reporteros gráficos tomaron fotografías emblemáticas que se transformaron en los íconos del relato visual contra la dictadura hasta hoy en día.

Las fotos de las Madres y otros familiares llevando como pancartas las imágenes de sus seres queridos, como en el juego de las muñecas rusas, permitieron romper esa doble ocultación: las desapariciones mismas y las acciones que se llevaban a cabo en su búsqueda.

Ese nuevo uso de las fotos de desaparecidos llevadas por sus familiares permitieron un despliegue visual que los fotógrafos supieron aprovechar y ayudaron a expandir. Este proceso de hechos —producción de imágenes de esos hechos, circulación y reconocimiento— es el que hace que dichas imágenes se hayan transformado en una forma de construcción visual que favoreció la difusión y el conocimiento de lo sucedido bajo el terrorismo de Estado.

Como señala Claudia Feld, "las imágenes han sido centrales para representar y mostrar la desaparición, tanto durante la dictadura como posteriormente. La desaparición, acto por definición de sustracción de la imagen, se ha dado a conocer, en la Argentina y en el mundo, mediante imágenes"⁷.

Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía demostró ser un eficaz medio de lucha contra el olvido. El retrato, uno de sus usos más extendidos, sirvió históricamente para vivificar lo muerto, para recordar a los familiares fallecidos, para establecer nexos entre la vida y la muerte. El uso que le dan los familiares de detenidos-desaparecidos a las fotos de sus seres queridos se apoya en esta tradición previa a la que le suman la dimensión política. Los familiares no sólo usan la fotografía para recordar, esencialmente buscan, denuncian y hacen reaparecer en la escena pública al ser desaparecido.

Las fotos que lentamente comenzaron a aparecer en la prensa y a multiplicarse en folletos, carteles, documentales, exposiciones y libros, se fueron tornando en testimoniales, y también en símbolos desafiantes; hicieron visible lo que se había intentado invisibilizar, confirmando que "no sólo lo visual se construye socialmente, sino que lo social se construye visualmente"⁸.

Las imágenes (entre las cuales las fotografías de prensa ocupan un lugar destacado) forman parte de una construcción visual de lo social. En esa construcción hay una disputa de sentidos, una lucha por

la representación y el reconocimiento. Hay visibilidades en pugna que se enfrentan a lo que permite, como visible óptimo, el poder. Así fue a lo largo de la historia.

En la actualidad, es común escuchar que los medios sustituyeron a las plazas como lugar de encuentros de interacción física, de presencia pública y/o de protesta social. Estas voces suelen escucharse en los mismos medios. Sin embargo, lo que surge en distintas latitudes del globo son combinaciones de presencias reales y mediáticas, múltiples plazas, calles y espacios en los que se suceden nuevas estrategias de intervención creativas, conflictivas y críticas que a su vez generan nuevas formas de visibilidad pública y de acción social. Múltiples escenarios que son a la vez testigos, protagonistas y puentes.

CG

NOTAS

- ¹ Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- ² Jesús Martín-Barbero, "Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público", en *Metapolítica*, Ciudad de México, 2001, vol. 5, n° 17.
- ³ Como contrapartida, las estrategias de contrainformación nacen con el propósito, entre otros, de abolir esa mediación y crear y poner en circulación sus propios discursos.
- ⁴ Cabe señalar, como indica Ana Lucía Magrini, que no todas las protestas sociales se formulan con la intención de obtener visibilidad mediática. Hay protestas que se configuran desde los márgenes de la esfera pública, como las indígenas, que suelen acudir a estrategias de comunicación alternativas que van más allá de los medios de comunicación masivos y que incluyen la comunicación basada en el contacto cara a cara. Ver Ana Lucía Magrini, "La efervescencia de la protesta social. De luchas, demandas, narrativas y estéticas populares", en E. Rabinovich, A. L. Magrini y O. Rincón (eds.), *"Vamos a portarnos mal". Protesta social y libertad de expresión en América Latina*, Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación C3, Fundación Friedrich Ebert y ADC Asociación por los Derechos Civiles, 2011.
- ⁵ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998; Antonia García Castro, "¿Quiénes son? Los desaparecidos en la trama política chilena (1973-2000)", en Bruno Groppo y Patricia Flier (dirs.), *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2001; Claudia Feld, "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria", en *Aletheia*, revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE, La Plata, 2010, vol. 1, n° 1.
- ⁶ Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Tomo I (1976-1983), Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- ⁷ Claudia Feld, óp. cit.
- ⁸ Rossana Reguillo, "Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia". Curso: Educación, imágenes y medios. FLACSO Virtual, 2010, en http://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad_r.reguillo.

CUERPOS Y FLUJOS

Mientras aspectos en otro tiempo insospechados de la fisiología humana se exponen, analizan y auscultan con detalle, el concepto de cuerpo parece perder algo de nitidez. No obstante, es una noción que se ha vuelto crucial (al mismo tiempo que obsoleta la de bioorganismo). Crucial, y acaso también ardua: el cuerpo ha dejado de ser una realidad estable, y resulta elusivo establecer sus funciones o sus límites. Una redefinición continua intenta seguir el paso a su incesante construcción biológica que, a través de un conjunto de procesos sucesivos, hicieron más eficientes las disciplinas reclusivas de regulación social de la modernidad temprana: entre ellas, las formas de organización y gestión de la vida dentro del régimen biopolítico, potenciadas con la irrupción de las industrias alimentaria y farmacéutica; la aparición de la cirugía “reconstructiva” o “estética”; la dimensión biosemiótica profundamente afectada por la manipulación de hormonas o genes; o el aporte de la cibernética en la construcción de prótesis o biointerfaces que extienden el cuerpo al campo de la informática y la virtualidad, haciendo mutar irreversiblemente la idea de “presencia”. La era del poshumano es también la era de la disolución del cuerpo. O, al menos, un tiempo que desvela su frágil y mudable consolidación.

Acaso es el modelo económico posfordista y neoliberal, establecido como nuevo paradigma desde fines de los setenta, el que impone la noción de flujo sobre el viejo paradigma industrial que colapsa en esa misma década (entre cuyos signos reveladores está el denominado gueto de Detroit). Latinoamérica resultó en este proceso un laboratorio de importancia: el Chile de Pinochet y la Argentina de Videla pusieron previamente en escena las propuestas de la Escuela de Chicago —que demostraron que no se podía ser liberal en economía y liberal en política al mismo tiempo: la alianza entre regímenes totalitarios asesinos y neoliberalismo económico era sustancial (y estaba demasiado lejos de las ideas de democracia o libertad que éste último propugnaba)—. El modelo sería luego adoptado a escala mundial por los gobiernos de Reagan y Thatcher a inicios de

los ochenta, y a fines de esa agitada década se autoasume triunfante con el colapso del bloque soviético.

Es la modernidad fluida o “líquida” visible ya desde la desregulación de los mercados, que señala Zygmunt Bauman, la privatización de los servicios públicos y el poder creciente de la especulación financiera que tiende a extender sus límites, a desplazar los capitales flexibilizando las barreras políticas, éticas o culturales, erosionadas por el libre paso del comercio y la inversión sin fronteras.

Ese cuerpo social al que aludían los escritos de Comte o Durkheim es vulnerado, aun cuando el tránsito de individuos pueda tener regulaciones más estrictas. Y esa pérdida de autonomía de los Estados nación ante los poderes económicos transnacionales que los gobiernan parece al mismo tiempo generar en respuesta otras formas radicales (y de base) para entender el concepto de flujo desde un ámbito de territorializaciones fugaces: como *fuerza de producción*; y como una pulsión en sí misma que permite conectar “máquinas-órgano” y “máquinas-fuente” ensambladas en formas de agenciamiento colectivo a fin de producir y construir lo real (en el lenguaje de Deleuze y Guattari).

Así, en simultáneo a los dispositivos de producción de subjetividad y los dispositivos de producción del cuerpo, se oponen un conjunto de movimientos de contraproducción. Los años ochenta pueden ser entendidos como un momento paradigmático en la naciente construcción de estos dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades alternativos.

Atravesada por diferentes tipos de violencia y crisis, un signo recurrente de algunos de estos movimientos en la década sería cierto rechazo por los paradigmas de vida existentes y, por tanto, un peligroso deleite por la distopía como proyección de una sociedad que se asume desde ya decadente. Ello parece el signo reconocible de movimientos de artistas visuales, literarios y musicales que recogen los influjos del punk. En algunos países del continente, esto coincide con la resaca de los movimientos políticos diezmados durante la década anterior. No obstante, la actitud era fundamentalmente la ruptura y, acaso, el propio nombre —de estos movimientos o grupos de activistas culturales— asume muchas veces el de la repulsión misma: la escoria, el conflicto social, la represión, la miseria o la marginalidad; vueltos así un modo de afrenta o

C

confrontación [▷P(A)NK]. Como flujo, el fluido corporal es también un signo de esas actitudes contra aquellos modelos de formas de vida propuestos, y sus propias posturas nominales —ya la basura, el residuo; el vómito o el desecho metabólico— se convertían en una afectación emocional y política contra la supuesta estabilidad de un sistema que se intenta perturbar. O contaminar: desde el punto de vista de la antropología o de la historia, un desecho es una categoría que un objeto o sustancia adquiere dentro del imaginario específico de una cultura y, por tanto, en oposición, éstos constituyen un método para sondear los valores asignados y establecidos al interior de una sociedad determinada¹.

Sin embargo, el énfasis puesto en los fluidos corporales no sólo se vuelve una forma elocuente de evacuar un cuestionamiento sobre los contornos de lo socialmente aceptable, sino, y sobre todo, el inicio de un continuo pensamiento crítico sobre los límites de la propia corporeidad: un señalamiento de aquello que en una primera mirada ya no forma parte del cuerpo, que lo excede o desborda. Ello se expulsa, ello se exuda, ello se succiona. Se excreta o secreta marcando ese tejido de la piel —en ningún momento continuo, ni tampoco impenetrable— como el límite dudoso de una identidad física y psíquica que se supone contenida allí dentro. No obstante, junto a los denominados desechos metabólicos existen un conjunto de fluidos del cuerpo que resultan susceptibles de gestión biopolítica: sustancias capaces de generar y preservar la existencia humana, como el esperma, la sangre o la leche, que —a través de la inseminación, transfusión o lactancia— pueden introducirse en otro cuerpo para fecundarlo o mantenerlo con vida. Su presencia permanece fuertemente unida a la preservación y protección del cuerpo colectivo de la especie. Esto implica que se organice un sistema de regulaciones sobre los cuerpos. No sólo su pérdida inútil debe evitarse, sino que varios mecanismos de prestación reguladora se instituyen para nuevamente consolidar los intereses del capitalismo transnacional sobre la población: la práctica de transferir clínicamente esperma u óvulos de cuerpo a cuerpo son hoy parte de un próspero mercado mundial; los bancos de sangre y bancos de leche se dedican a recolectar, almacenar, procesar y suministrar estas sustancias. Y aquí se incluye la extensión industrial del fluido tecno-lácteo —considerado aún fundamental en los procesos

de alimentación temprana poslactancia— que bien subvencionan los Estados o bien proveen las compañías privadas que las producen.

No obstante, ser flujo implica en gran medida *deshacer el cuerpo*, así como sus procesos de clasificación taxonómico-identitarias (conscripciones de raza, sexo, género, clase): imaginar nuevas funciones, límites y metáforas en un proceso continuo de contraproducción de subjetividad-corporalidad. La frontera entre lo que a alguien se le asigna ser y aquello en lo que alguien puede devenir es un lugar de contradicciones.

La discrepancia es una plataforma fundamental y esta noción de flujo anima la ausencia de comando u organización central que hoy componen los nuevos movimientos sociales y las nuevas movilizaciones en protesta que, como una entusiasta pandemia, se han encendido en distintos lugares del planeta. Algo que parece conciliarse con aquellos orígenes de la psique donde el cuerpo no tiene límites y en la que, conectada a ella, mundo y cuerpo son una sola y misma cosa. Conexiones extendidas que hacen casi una ilusión —de esas que, en ocasiones, pueden ser temporalmente necesarias— pensar que existen problemas de carácter local. Lejos de la institucionalidad orgánica de un aparato de Estado, de los “diagramas de flujo”, entendidos como dispositivos para la contención de un proceso programático y de las “corporaciones” multinacionales —aquel neologismo jurídico que apela a una idea así discutible de cuerpo para designar las estructuras jerárquicas de las dominantes entidades empresariales modernas—; se trata de bordes que permanentemente se desdibujan trazando un complejo indicador de las formas de convivialidad, tolerancia o autonomía de los individuos al interior de una comunidad que se encuentra siempre amenazada por una puesta en abismo de las asignaciones, atribuciones e identidades.

Cuerpo es, al fin y al cabo, multiplicidad y flujo. No sólo porque el cuerpo es dudosamente una realidad —ni acotada, ni acotable—, sino porque el flujo es un espacio de posibilidad para lo real cada vez más amplio. Habría por ello que evitar oponer ambos términos: los fluidos corporales son una suerte de metáfora que se origina o, más bien, se procesa en él. Como sustancia —ya negada o admitida, rechazada o reinscrita— hablan de su extensión, de su vulnerabilidad e inconsistencia: siempre en movimiento interno y en interacción con el afuera.

1. En 1975, Miguel Ángel Rojas presenta su instalación *Atenas c.c.* —“Atenas cine continuo”— dentro de la primera edición de los Salones Atenas, organizados por el crítico Eduardo Serrano en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El título de la pieza propone un juego ambivalente: inscribir el nombre de la empresa de publicidad auspiciadora del evento y, a la vez, el de una conocida sala de reestrenos y cine continuo en el centro del distrito capital. Al igual que teatros imponentes a veces como Imperio, Faenza o el Mogador, Atenas se había convertido en un espacio de encuentros furtivos y subrepticios para una homosexualidad masculina que entonces, dentro de la heteronormativa y moralista sociedad colombiana, resultaba prácticamente imposible afirmar a plena luz [▶**DESOBEDIENCIA SEXUAL**]. Una impetuosa promiscuidad que, amparada en la oscuridad y el anonimato, Rojas se arriesga a registrar de modo clandestino en varias series fotográficas a lo largo de esa misma década.

La instalación reúne así cuatro dibujos hiperrealistas realizados a partir de fotografías. Éstos, colocados verticalmente en pares, conforman dos autorretratos incompletos que sugieren, en secuencia, “dos momentos congelados de un movimiento erótico”, siguiendo las palabras del artista. Se trata de fragmentos en donde el perfil de un cuerpo —vestido con botas de cuero y *blue-jeans*— quiebra la cadera sobre un fondo indeterminado. La composición de los dibujos sobre el papel los presenta como figuras auscultadas desde un espacio que sólo permite una mirada oblicua, “como si fuera una puerta entreabierta”. No obstante, uno de ellos se apoya en un piso donde se reconoce el diseño de las baldosas que pertenecían a la casa familiar del artista en Girardot: pequeño puerto de tierra caliente, en las riberas del río Magdalena, en el que transcurre gran parte de su infancia, adolescencia y juventud. Baldosas que aparecen aquí por primera vez y que formarán parte de otras obras realizadas por Rojas en años sucesivos. En *Atenas c.c.*, reproducidas fotográficamente en tamaño real, 70 de ellas colocadas de modo adyacente, conforman también sobre el suelo de la instalación una superficie que nos remite al mismo espacio. Éste permanece cubierto por un vidrio sobre el cual el artista derrama “material orgánico”: esperma real que reúne de donantes amigos, asumiendo el gesto como acto deliberado de autoafirmación.

Así, Rojas pone en tensión, de un lado, el mundo regular, afable, protegido y entrañable de lo



fig. 1. Miguel Ángel Rojas, *Atenas c.c.*, Bogotá, 1975.

doméstico y, del otro, un momento expansivo de autonomía en la producción de la propia sexualidad, en donde irrumpe un impulso que diluye los límites de aquel lugar habitado extendiéndose hacia un mundo que resulta estimulante y a la vez imprevisible, impúdico, insólito o salvaje. Dentro de una amplia entrevista sostenida con Natalia Gutiérrez, el artista considera al teatro Faenza de aquellos años como el espacio propicio para los encuentros gay, y describe la platea del mismo como “el orinal más grande de Colombia”. Un escenario que será luego referente para una instalación realizada en 1982 denominada *Subjetivo*. En ella el artista reconstruye con una mirada cruda, pero al mismo tiempo precisa, ese espacio vacío, trasladando los muros y piso deslucidos del teatro (que tantas veces había fotografiado con una cámara oculta) a las salas de la galería Garcés-Velásquez, valiéndose de un cuidadoso empalme de serigrafía, dibujo y baja iluminación, al que incorpora el sonido grabado de un flujo húmedo que resuena de fondo, drenando constantemente.

2. Santiago de Chile, 1979: el Colectivo Acciones de Arte (CADA) —conformado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita— hace su aparición (en medio del contexto represivo de la dictadura iniciada violentamente seis años antes) con una acción hoy emblemática denominada *Para no morir de hambre en el arte*. Dividida en varias fases, la intervención consistía en una apuesta que se realiza en los márgenes de la escena artística de la ciudad, desbordándola hacia su inmediata periferia. El acto se anuncia crípticamente con la publicación de una página cedida para el colectivo dentro del semanario *Hoy*.

Allí, en tono provocador, se inscribe un texto que el grupo firma a modo de enunciación instituyente y manifiesto poético:

Imaginar esta página completamente blanca.
Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.
Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas para llenar.

Ese mismo día, el grupo hace entrega de 100 bolsas de medio litro de leche a pobladores de una comuna pobre, emblemáticamente denominada **La Granja**, en las afueras de Santiago: como flujo de ganadería industrial, la producción láctea supone extender el suministro nutricional e inmunológico medular, presente en el primer alimento que la madre proporciona en la infancia temprana, asimilando las connotaciones de protección y necesidad que en éste se inscriben. Registros de la acción son exhibidos posteriormente en la galería Centro Imagen junto con una caja de acrílico transparente que contenía bolsas de leche, un ejemplar de la revista *Hoy* abierta en la página del texto publicado por el colectivo y una cinta magnetofónica. Alrededor del objeto escultórico y los registros se propicia el diálogo y el debate.

La acción de reparto reactualiza con énfasis la decisión del gobierno democrático de la Unidad Popular de Salvador Allende —mandato y decisiones que son interrumpidos con el golpe de Augusto Pinochet—, que garantizaba medio litro de leche a cada niño en todo el país. Para focalizar su impulso de confrontación con el Estado



fig. 2. CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, Santiago de Chile, 1979.

autoritario del régimen, estas propuestas se situaban rápidamente en diferentes espacios y momentos, como la lectura de un discurso enunciado ante el edificio de las Naciones Unidas en Santiago que sería registrado en la cinta magnetofónica por el grupo (y el audio incluido también en la exposición). Pero más aún: días después, el colectivo consigue convencer a la empresa de leche Soprole para desplazar por las calles de la ciudad diez de sus camiones, los cuales al final del recorrido son aparcados delante del Palacio de Bellas Artes (acción denominada *Inversión de escena*). Allí, los artistas clausuran temporalmente el acceso a la institución con una enorme tela blanca, a modo de pantalla visible, que es destacada precisamente por la ausencia deliberada de imagen.

Así, el predominio de la blancura pierde por completo su connotación de neutralidad para convertirse en la denuncia de un silencio cómplice. Como anota Robert Neustadt, al relacionar la carestía de la leche como promesa del gobierno de Allende disuelta por la dictadura, CADA apunta también a señalar la ausencia de democracia como una carestía más. El acto cuestiona ese espacio cultural, políticamente limpio (hasta complaciente) de una escena que urge transformar —el título de la acción lo remarca—: una escena que opta por una aséptica indiferencia en medio de la ilegitimidad de la dictadura militar.

3. La artista María Evelia Marmolejo utiliza el sonido alusivo de un drenaje para acompañar una acción que denomina *11 de marzo*, realizada esa misma fecha, el año 1981. Ésta consiste en dejar las huellas de su flujo menstrual sobre dos de los muros del espacio expositivo, en la galería San Diego en Bogotá (de hecho, ella establece el día del evento a partir de su propio ciclo fisiológico).

Poco antes había realizado una acción en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal, frente a la alcaldía misma de Santiago de Cali, frente a la sede del gobierno municipal. Bajo el nombre de *Anónimo 1*, la artista camina por una pasarela de papel que previamente coloca sobre el suelo, atravesando un amplio trecho del espacio público. Con el rostro parcialmente cubierto con vendas, vestida con una suerte de bata de hospital y descalza, la artista avanza autoproduciéndose, cada determinado tramo, incisiones en los pies, dejando así un rastro de sangre a lo largo del trayecto, al final del cual procede a curar las heridas con pequeñas vendas para volver a caminar. Con



figs. 3-5. María Evelia Marmolejo, *11 de marzo*.
Acción realizada en la galería San Diego, Bogotá, 1981.
Fotografías: Camilo Gómez.

ello la artista propone, en el centro de su propia ciudad y ante espectadores ocasionales, confrontar las desapariciones, torturas y asesinatos cometidos bajo el controvertido Estatuto de Seguridad con el que el gobierno de Turbay Ayala libraba una guerra contra “enemigos internos”.

En la acción dentro de la galería bogotana, parcialmente cubierta de toallas higiénicas, Marmolejo presiona frontalmente su cadera contra los muros imprimiendo de pie el sello de un proceso fisiológico hormonal que, como residuo, es también el signo que renueva una potencialidad cíclica de producción de vida. Así, las connotaciones de muerte acaso implícitas en el flujo sanguí-

neo (al ser evacuado de la circulación interior del cuerpo) son sustantivamente transfiguradas con la propia condición femenina.

La experiencia se inscribe en medio de un proceso creativo que tiende tanto a la denuncia de la muerte y el exterminio, sean del presente o del pasado (el 12 de octubre de 1985, en una acción que titula *América*, la artista escribe nuevamente con su sangre el nombre del continente sobre el basamento de la estatua de Cristóbal Colón en Madrid), así como a generar rituales-ofrenda en una suerte de celebración de la naturaleza y la fertilidad. Una fertilidad que, en acciones posteriores, se desplaza indistintamente del territorio a la experiencia gestante de su propio cuerpo.

4. Hacia 1986, Sergio Zevallos, entonces miembro del Grupo Chaclacayo en Perú, conformado en torno a 1982 —al que también pertenecen Raúl Avellaneda y Helmuth J. Psotta—, dirige una serie de foto-performance que denomina *Rosa Cordis*. Una secuencia de imágenes no estrictamente narrativas en las que se distinguen espacios paralelos y segmentos de acción: mientras un personaje travestido primero se maquilla el rostro ante un espejo y luego se masturba, en otro se presenta el paulatino descendimiento de otro cuerpo que cae hasta postrarse en el piso como un despojo yerto. Luego, dos escenas sucesivas: en medio de muros sangrantes cubiertos de afiches de desnudos,

6



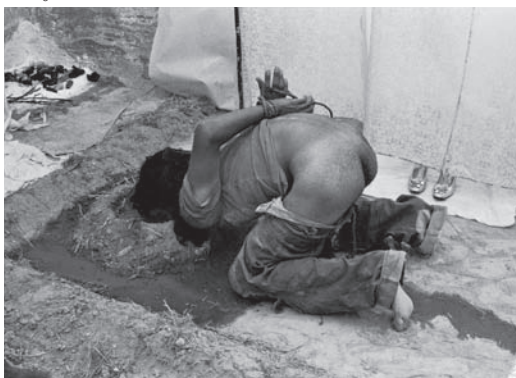
7



8



9



10



figs. 6-10. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo) con la colaboración de Frida Martín, serie *Rosa Cordis*, Lima, 1986.

figs. 11, 12. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), serie *Suburbios*, Lima, 1984.

la presencia erotizada de Santa Rosa de Lima en ropa interior, identificada sólo por el atuendo negro y blanco que la cubre —en alusión a la esclavina y el capote de la orden dominica—, mientras derrama en trance flujos entre sus piernas que se deslizan en grumos sobre el suelo; en otra escena, hundiendo la cabeza en una suerte de silo o fuente de sangre, el cuerpo antes yacente es sodomizado.

La propuesta de Zevallos despliega cuerpos y sexualidades disidentes: varias acciones o secuencias fotográficas realizadas por el grupo colocan así los flujos corporales que simulan sangre o secreciones; actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalentes. Como también cuerpos mutilados o agredidos. Un intento de explorar los lábiles contornos de la identidad como producto: las excrescencias, los humores, los residuos. Una suerte de desmantelamiento del yo que pone en entredicho las fronteras del cuerpo, haciendo coincidir por momentos el principio de realidad con el principio del placer (pero haciendo asomar

también la pulsión de muerte). La sexualidad e identidad liminar incorporan aquí resonancias religiosas: el uso de un imaginario que resulta cáustico para la generalizada susceptibilidad católica de un país capaz de reaccionar con rechazo e intolerancia a éste y a otro tipo de propuestas realizadas. Un encuentro acaso fulminante entre “lo herético y erótico” (para usar la bella iteración con la que Roberto Jacoby describe una parte de la obra de León Ferrari en un texto de 1987), que aquí incorpora la imagen referente de Santa Rosa, como sucede en otras propuestas que recorren el trabajo del grupo.

ET

NOTA

- ¹ Ver Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press, 1979.

11



12



DESOBEDIENCIA SEXUAL

I

Desde mediados de la década de los setenta, una serie de propuestas artísticas situaron al cuerpo (y, más precisamente, al cuerpo sexuado) como territorio privilegiado de activación poética y política. Estas diversas iniciativas involucraron, en sus estrategias críticas de interpelación y en sus proyecciones de sentido, nuevas formas de articulación entre el arte y la política, inscriptas en un desplazamiento de lo macropolítico, característico de los proyectos artísticos utópico-revolucionarios de los años sesenta y primeros setenta —movilizados por la exigencia de transformar de manera radical y definitiva las condiciones de existencia—, a lo micropolítico, a la problemática de la producción de la subjetividad y la construcción de “nuevos modos de subjetivación singularizante”¹.

Utilizamos la noción de “desobediencia sexual” para referirnos a las estrategias poético-políticas y los modos de hacer mediante los cuales estas diversas prácticas problematizaron los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterosexual (con el propósito de desmontarlos en sus enclaves disciplinarios normalizados)² al mismo tiempo que apuntaron a movilizar nuevos procesos disidentes de subjetivación, susceptibles de desorganizar los pactos de sentido trazados y administrados por la producción de subjetividad del capitalismo³. Los cuerpos constituyen el territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, de inscripción y regulación de la norma social, pero a la vez operan como “potencias políticas”⁴, territorios de enunciación y resistencia críticas desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de dicho régimen de poder. Por otro lado, el poder, tal como ha sostenido Michel Foucault, no constituye un mero afuera-de-los-cuerpos que opera sobre éstos en términos de represión o prohibición, sino que, por el contrario, supone un despliegue que penetra “materialmente en el espesor mismo de los cuerpos”, *produciéndolos*⁵.

La presencia del cuerpo como registro, soporte o huella en las prácticas que abordamos desde la noción de desobediencia sexual, trastorna la coherente estabilidad de la relación sexo/género y sus asignaciones identitarias fijas, según la matriz de inteligibilidad heterosexual. En su despliegue regulatorio, la norma heterosexual opera administrando la visibilidad y el reconocimiento públicos de los cuerpos, a la vez que los clasifica y ordena en términos de normalidad o desviación. La práctica de la desobediencia sexual constituye una plataforma móvil desde donde atacar dicho orden sexopolítico —no sólo en sus manifestaciones más evidentes y constatables, sino también en sus mecánicas de poder más invisibilizadas, investidas en el cotidiano, en la “microfísica” de sus formaciones y desarrollos más capilares—⁶, haciendo de aquellos cuerpos marcados por la norma *straight*, cuerpos patologizados y estigmatizados que amenazan con desquiciar los moldes disciplinarios del orden heterosexual, territorios de productivización micropolítica disidente y de activación de nuevos procesos de subjetivación.

II

En el curso de los años ochenta, el artista plástico, periodista y activista argentino Jorge Gumier Maier, integrante del Grupo de Acción Gay (GAG), del que fue uno de sus principales impulsores, realizó una serie de sostenidas intervenciones desde la revista *El Porteño* (donde tuvo a su cargo la columna gay) y desde *Sodoma*, la publicación del GAG. Allí problematizó la conformación de la “identidad gay” y apostó por una desobediencia de los cuerpos fuera de las prescripciones regulativas trazadas por las identidades normalizadas.

La primera intervención de Gumier Maier en *El Porteño*, en agosto de 1984, se tituló “La homosexualidad no existe...”. Desde este provocativo título, propuso desmontar, en clave foucaultiana, la categoría de “identidad homosexual” en tanto que necesaria para la existencia de la “identidad heterosexual”⁷, es decir, la *norma* respecto de la cual la homosexual se constituye como *desvío*. En los números siguientes de la revista, Gumier Maier profundizará en esta posición crítica. Para Gumier Maier, la constitución de una “identidad gay” constituía un reforzamiento de la norma heterosexual, su extensión pacificada más que su desmontaje crítico⁸ [►LOCA/DEVENIR LOCA]. En “Los usos de un gay” sostuvo:

La apología de una supuesta identidad gay (LO GAY), afirma a la identidad dominante y opresora como sujeto. Y reproduce la concepción maniquea de dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales⁹.

En un texto posterior, “Algo sobre el culo”, se refirió a la clausura del ano del varón como condición de la construcción de la masculinidad hegemónica heterosexual:

El culo varonil en su rígida codificación, señala que es la mutilación de la anatomía (ergo la sexualidad) del varón la que lo instituye COMO poder. Es el culito a resguardo lo que autoriza la solidez constreñida de las instituciones masculinas, pilares de la sociedad. Iglesia, patotas, escuadras deportivas, grupos de tareas comparten el mismo esquema fundante¹⁰.

La revista *Sodoma* fue otra de las plataformas desde donde Gumier Maier —al igual que otros integrantes del GAG—, intervino políticamente en los debates en torno al activismo homosexual. El primer número de *Sodoma*, publicado en 1984, anunciaba en su portada: “1984. International Year of Lesbian and Gay Action”. En un texto sin firma, el GAG se presentaba en términos que implicaban, mediante la referencia al humor, un desplazamiento respecto de los marcos disciplinarios de la retórica de la militancia tradicional y del mismo sujeto revolucionario, como responsable de las grandes causas de la historia: “Queremos ser eso: un GAG. Como los de Chaplin o Buster Keaton; tan imaginativos, que tanto nos divierten y que tanto dolor de estómago le dan a cierta gente. Y si algunos creen que la militancia es reunirse por horas y hablar bien, nosotros creemos que el GAG es libre, imprevisible y que carece de esquemas. Todos, para vivir mejor, podemos hacer nuestros propios, originales GAGS, aumentando el espacio de libertad y rompiendo tabiques. No los nasales, la gente que se dedica a eso no puede entrar en nuestro propio GAG”¹¹. Para los integrantes del GAG, “cambiar el lugar que esta sociedad le da al gay” implicaba, al mismo tiempo, la apuesta por “cambiar la sociedad”, en tanto “las medidas represivas y las discriminaciones varias [...] se asientan en profundos miedos, mitos y prejuicios fuertemente afincados en el conjunto de la sociedad (incluidos los gays)”¹². En tal sentido, el activismo homosexual no podía

reducirse a las demandas de derechos civiles y a las reivindicaciones identitarias, por el contrario, se trataba de atacar de manera radical el orden heterosexual dominante mediante la invención de otras formas de vida y afecto, que implicaran al mismo tiempo la apertura a la exploración e invención de los mismos sujetos:

La lucha no pasa solamente por elaborar puntos y reclamar por ellos a las autoridades. No pasa solamente por la legalidad, por la modificación de cierta arbitraria y nefasta norma. Es una lucha que recorre lo público (allí donde nos presentamos como grupo) y lo privado (allí donde nos relacionamos con otro, gay o no, incluida la cama). Es una lucha incesante [...] luchamos en todo terreno para modificar las concepciones del resto de la sociedad y también, y en todo terreno, para modificarnos a nosotros mismos¹³.

Este énfasis puesto en la propia invención aparecía desplegado como devenir disruptivo y desterritorializante al final del texto “De cómo ser una verdadera loca”, también publicado en la revista:

Si no podemos sino adoptar maneras, pues probablemente nada exista como natural y todo sea sólo imagen, adoptemos al menos las que más nos plazcan, las que más nos diviertan, que serán seguramente las más revulsivas. O juguemos mejor a adoptar varias: peluca rubia y boquilla larga ahora, de overall por la tarde y mañana ser una odalisca, una azafata bella y tonta... o el aire decidido e inteligente de las mujeres emancipadas¹⁴.

El texto, probablemente escrito por Gumier Maier, aparece firmado por “Jorge Wildemer o Mirna de Palomar o Lic. Raquel Gutraiman”, en una suerte de deriva travesti de la firma que disuelve la imagen unitaria y coherente del autor en la multiplicidad ingobernable del devenir.

III

Este nomadismo de la subjetividad y de los cuerpos también implicó el trazado móvil de tramas sexo-afectivas marginales, articuladas en la ocupación de espacios —muchas veces clandestinos o semiclandestinos— de socialización y circulación homoeróticas, como los baños públicos o “teteras”, las salas de cines porno, los bares y las fiestas. Deambular homosexual y circulación deseante, inversión marica de los espacios de

vigilancia y administración biopolíticas de los cuerpos.

En la ciudad de Bogotá los primeros bares destinados al público homosexual se abrieron a finales de los setenta. Gays y lesbianas, cuyas conductas aún eran penalizadas por la legislación colombiana bajo el eufemístico nombre de “abusos deshonestos”¹⁵, encontraron en estos lugares clandestinos la posibilidad de reunirse, difícilmente plausible en el espacio público. En estos sitios, permanentemente objeto de la persecución policial del Estado, se llevaron a cabo diversas acciones simbólicamente asociadas con la libertad sexual en medio de la conservadora sociedad local¹⁶.

Mientras en la escena artística oficial culta, pintores y escultores homosexuales asociados al proyecto modernista abordaron “lo gay” desde la óptica expresionista en boga (por ejemplo, Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo con sus desnudos masculinos explícitamente homoeróticos, solemnes, suavizados por sus citas a la tradición clásica europea); en otra escena, siempre en el límite, si se quiere underground, otros sujetos sociales (también homosexuales o travestis) usaron los bares gay como espacios de encuentro y desarrollo de una actividad performática crítica, colectiva y sin intenciones artísticas directas. En ambos casos encontramos acciones afirmativas de identidad sexual en contextos represivos. Mientras en el circuito de la cultura letrada y de las artes se toleraban tácitamente estos discursos gracias al origen de clase y al capital cultural de estos artistas —aunque siempre con la fuerte resistencia de la Iglesia Católica y de los sectores más conservadores de las clases altas— en el circuito de la fiesta la represión era innegociable.

El bar Piscis —uno de los sitios clave de esta trama, surgido en 1978 y cerrado a mediados de los ochenta— fue perseguido por la actividad policial del Estado. Piscis contaba con dos puertas y un semáforo que, cuando cambiaba a rojo, indicaba una inminente redada policial; por ello, la puerta posterior se abría para facilitar la salida oculta de los asistentes. Todas las semanas se llevaban a cabo diversas acciones performáticas. Una de las más contundentes tuvo lugar en 1981 para celebrar Halloween. En una gran sala alta y pintada de negro se ubicaron decenas de ataúdes en cuyo interior había hombres desnudos masturbándose o teniendo relaciones sexuales. En su provocativo despliegue, la acción hacía

referencia a la violencia sobre los homosexuales, pero lejos de ceñirse a una retórica denunciativa o victimizante, apelaba al recurso del humor negro (tan propio de maricas y travestis) para construir una potente metáfora del mismo deseo homosexual, haciendo visibles las formas de afecto que el miedo homofóbico construido por el orden heterosexual dominante consideraba como prácticas que debían ser condenadas y suprimidas, en tanto “amenazas” a la estabilidad de dicho orden. Mirada retrospectivamente, la acción en Piscis parecía anticipar, de manera inquietante, los signos de la violencia y la muerte que trajo consigo, en los años siguientes, la crisis del sida, cuando la estigmatización y persecución social a los homosexuales se tradujo en las demandas homofóbicas de corrección e higienización de los potenciales agentes de contagio.

IV

En estos mismos años, el artista colombiano Miguel Ángel Rojas se movió tácticamente entre el territorio oficial y la escena underground. Desde inicios de los setenta, Rojas desarrolló una obra testimonial relacionada con la actividad clandestina de los primeros espacios de homosexualización en Colombia: los teatros bogotanos. El Faenza (conocido popularmente como “El Fanny”), el Rex y el Mogador fueron tácitamente, desde los años cuarenta, gracias a la oscuridad y anonimato de sus asientos posteriores y baños, los espacios destinados al sexo casual entre hombres. Estos lugares de encuentro persistieron sólo hasta finales de los ochenta debido al ascenso de la cultura de la fiesta y a las exigencias de higienización que vinieron de la mano con el surgimiento del sida

[▶CUERPOS Y FLUJOS].

Como un *voyeur*, desde sus tempranas visitas al Teatro Imperio en 1973, Rojas documentó fotográficamente la actividad homosexual clandestina y la presentó al público sin la estetización propia de los artistas de la escena oficial. Entre 1978 y 1980 tomó en los baños del Teatro Mogador, a través de un agujero, una serie de fotografías que imprimió en pequeño formato y que tituló *Sobre porcelana*. En esta secuencia de 18 imágenes aparecen dos hombres teniendo relaciones sexuales delante de un muro recubierto por pequeñas baldosas de cerámica blanca similares a la porcelana. En algunas versiones, la serie aparece reducida a pequeños puntos (imitando los agujeros por donde fueron

DESOBEDIENCIA SEXUAL

1



2



3



4



5



6



D

figs. 1-6. Miguel Ángel Rojas, *Sobre porcelana*,
serie *Mogador*, Bogotá, 1979.



fig. 7. Álvaro Barrios, *Álvaro Barrios as Marcel Duchamp as Rose Sélavy as L.H.O.O.Q.*, Bogotá y otras ciudades, 1980-2012.

tomadas las fotografías) agrupados siguiendo el diseño en cenefa del cielo raso del Faenza, con el elocuente nombre de *Vía Láctea* (1980), lo que remitía implícitamente a los invisibles rastros de semen esparcidos como una marca, una y otra vez, por todo el teatro. En *Episodio* (1980), los puntos fueron sugestivamente convertidos en dibujos infantiles.

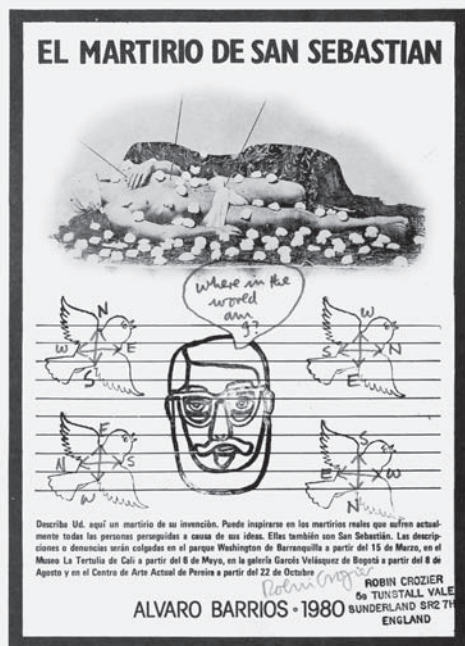
V

En varios de sus “grabados populares”, iniciados en 1972, el artista colombiano Álvaro Barrios se apropió deliberadamente de imágenes homoeróticas provenientes de la tradición popular (por ejemplo, los cuerpos masculinos de Tom of Finland, el cuerpo martirizado de San Sebastián, la lucha libre o el cómic estadounidense y mexicano) y las dotó de contenidos inesperados con referencias a Marcel Duchamp, al pop o al arte conceptual. Estos grabados circularon gratuitamente a través de periódicos y revistas (o como hojas volantes) con el mismo número de edición del medio impreso seleccionado¹⁷, apostando a cuestionar, desde la condición múltiple del grabado y su circulación ampliada, no sólo las exigencias de originalidad y unicidad de la obra de arte y los modos de coleccionar institucionales y particulares, sino también la desactivación del potencial político del grabado

8



9



figs. 8, 9. Álvaro Barrios, *El Martirio de San Sebastián*, hoja sin intervenir e intervenida, Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira, 1980-2012.

(también convertido en objeto de fetiche) en las prerrogativas legales e institucionales que regulaban las ediciones limitadas de la gráfica artística. En todos los casos, Barrios sólo firmaba y numeraba las piezas presentadas por el público en un tiempo preestablecido, tras el que llegaban al precio de los grabados convencionales (a partir del 1 de enero del año siguiente a la publicación)¹⁸.

En 1980 Barrios distribuyó una hoja volante titulada *El Martirio de San Sebastián*. En ésta, el santo no aparece de pie sino acostado, muerto encima de una sugestiva tela de brocado y con un manto blanco cubriéndole el rostro. Aunque Barrios conserva de la iconografía clásica el cuerpo atravesado por las flechas, decide no utilizar el tradicional torso lampiño, por el contrario, prefiere uno velludo, viril, potenciando la carga homoerótica de la imagen. El santo aparece rodeado por numerosas rosas blancas que sirven para oponer sutilmente su potente masculinidad a su inocente fragilidad. Bajo las líneas en blanco de cada hoja, un conjunto de instrucciones alentaba al receptor a describir (en forma real o imaginaria) los martirios sufridos por las personas debido a sus ideas. Las hojas diligenciadas fueron colgadas por el artista, posteriormente, en el espacio público, en museos y galerías de Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira.

VI

En 1975, el artista chileno Carlos Leppe presentó, en la galería Módulos y Formas de Santiago de Chile, una instalación en la que su propio cuerpo, retratado en una secuencia de tres fotografías suspendidas verticalmente en un perchero de madera, movilizaba una potente trama de significaciones. *El perchero* —tal el nombre de la instalación de Leppe— cruzaba la referencia oblicua a la violencia de los cuerpos por el orden represivo de la dictadura, con la extremada artificialidad de la pose y la cosmética de género mediante descalses y deslizamientos de los signos que desorganizaban los marcos de inteligibilidad de la norma heterosexual en su sexuación y generización de los cuerpos. Así, el cuerpo de Leppe se postulaba “como un cuerpo de citas: una zona intercultural de referencias cosméticas, fotogénicas y teatrales a modelos corporales que desconstruyen y reconstruyen su identidad en la diferencia y la alteridad”¹⁹. El vestido de cantante de ópera, con sendas aberturas circulares en el pecho, que



fig. 10. Marcos López, serie *Liliana Maresca con su obra*, Buenos Aires, 1983.

Leppe llevaba en dos de las fotografías, redundaba en el efecto teatral y performático de la pose en tanto que la imagen central lo exhibía desnudo, con vendas cubriéndole las tetillas y los genitales, es decir, ocultando los órganos en torno a los cuales se estructura la diferencia sexual. En las torsiones y desplazamientos del sentido que movilizaba, el conjunto de fotografías trastornaba el duro binarismo en torno al cual se configuran las divisiones de sexo y de género en sus asignaciones normalizadas para advertir que dicha división es, antes que nada, *política*.

VII

En 1983 la artista argentina Liliana Maresca se hizo tomar por su amigo Marcos López una serie de fotografías en blanco y negro con objetos realizados un año antes por ella misma a partir del ensamblado de varias piezas. El conjunto de fotografías retrata a Maresca desnuda, con los objetos delante o sobre su cuerpo, en una serie de inquietantes poses en las que el objeto opera como una suerte de prótesis que oscila entre la corrección normalizadora del cuerpo y su mutación poshumana. En un sentido, es posible pensar estos objetos de Maresca como tecnologías de producción sexopolítica del cuerpo de la mujer, dispositivos de disciplinamiento (de sexuación y generización del cuerpo), corsés o tecnologías prostéticas, destinados a la corrección

D

y normalización del cuerpo. Pero, al mismo tiempo, parecen operar como dispositivos que incitan a perder o transformar las formas de lo humano y nos interpelan con los perturbadores signos de un devenir poshumano de los cuerpos y la sexualidad.

HB, FD

NOTAS

¹ Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2005, p. 44. Para Guattari la problemática micropolítica no se sitúa en el “nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad”. *Ibid.*, p. 41.

² Entendemos la heterosexualidad como un “régimen político” en el sentido en que ha sido propuesto por la escritora y activista lesbiofeminista francesa Monique Wittig en su crucial ensayo “The Straight Mind”, de 1978: la heterosexualidad involucra “una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos” y una “tendencia a universalizar inmediatamente su producción de conceptos, a formular leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas, todos los individuos”. Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: Egales, 2006, pp. 51-52.

³ Para Guattari la producción esencial de la subjetividad dominante “capitalística” no tiene lugar únicamente en el orden de la representación, sino también y, sobre todo, en la “modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.”. Félix Guattari y Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Beatriz Preciado, “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, en *Brumaria*, Madrid, n° 3, 2004. Originalmente publicado en *Multitudes*, París, n° 12, marzo de 2003.

⁵ Michel Foucault, “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, en *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta, 1992, p. 156. Ver también de Foucault el primer volumen de su *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber* (1976), Madrid: Siglo XXI, 1992.

⁶ Michel Foucault, *ibid.*

⁷ Jorge Gumier Maier, “La homosexualidad no existe...”, en *El Porteño*, Buenos Aires, n° 32, agosto de 1984.

⁸ Estas intervenciones de Gumier Maier pueden leerse en diálogo con las que, en esos mismos años, realizó el escritor y activista argentino Néstor Perlongher, entonces exiliado en São Paulo.

⁹ Jorge Gumier Maier, “Los usos de un gay”, en *El Porteño*, Buenos Aires, n° 33, septiembre de 1984. Las mayúsculas pertenecen al original.

¹⁰ Jorge Gumier Maier, “Algo sobre el culo”, en *El Porteño*, Buenos Aires n° 37, enero de 1985. Las mayúsculas pertenecen al original.

¹¹ S/a, “Quien escribe estas líneas”, en *Sodoma*, Buenos Aires, n° 1, 1984. La opción por el término “gay” en lugar de “homosexual” en el nombre del grupo, demarcaba una posición política. Mientras “homosexual” constituía una categoría inventada por la medicina psiquiátrica en el siglo XIX como parte de un complejo dispositivo médico-jurídico de patologización y corrección de los cuerpos anormales,

“gay”, por el contrario, tenía un sentido “reivindicativo” y “combativo” (S/a, “Los significados de la palabra ‘gay’”, en *Sodoma*, Buenos Aires, n° 1, 1984).

¹² El grupo se declaró afín “al movimiento por los derechos humanos y a toda corriente progresista que lucha por transformaciones en el conjunto de la sociedad” y cuestionó a “aquellos sectores de la izquierda que, con el pretexto de la ‘lucha mayor’, se olvidan —cuando no se oponen— de las reivindicaciones sexuales”. *Ibid.*

¹³ Esta toma de posición situaba al GAG en tensión con las políticas sostenidas entonces desde la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), asociación civil constituida en abril de 1984. *Ibid.*

¹⁴ “De cómo ser una verdadera loca”, en *Sodoma*, Buenos Aires, n° 1, 1984.

¹⁵ Según denuncia el primer número de la revista *Ventana Gay* (n° 1, agosto de 1980), bajo el cargo de “abusos deshonestos” fueron detenidas 322 personas en 1974 (14 de las cuales fueron condenadas) y 286 en 1975 (de los cuales fueron condenadas 22 personas).

¹⁶ Estos hechos ocurrieron en el contexto de represión política del gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala, promotor del Estatuto de Seguridad (de septiembre de 1978 a junio de 1982), un severo régimen penal amparado en el Estado de Sitio.

¹⁷ La mayor edición fue la del periódico *El Tiempo*, en 2008, de 500.000 ejemplares.

¹⁸ Al artista le interesa la dualidad que se plantea entre una edición masiva y la pequeñísima parte cuya firma es solicitada por el público. Le atrae el aspecto de “encuesta” o investigación que trae el resultado de esta experiencia, planteando, además, un castigo al desprecio del público por las ediciones grandes, los papeles baratos, las impresiones imperfectas y la firma gratuita. Por estas razones, sus ediciones no vienen firmadas previamente.

¹⁹ Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007, p. 81.

DOCUMENTOGRÁFICA

Asumir un suceso de vida abierto
(situaciones no resueltas, de incertidumbre)
como investigación de arte¹.

Desde los primeros años de la dictadura militar chilena, iniciada con el golpe militar de 1973, se produjeron multitud de casos de detención y desaparición ilegal de personas. Organismos de la inteligencia militar sitiaron espacios públicos supuestamente subversivos como las universidades, donde profesores y estudiantes fueron objeto de persecución y represión. Este proceso desató la movilización de familiares de los represaliados y de organizaciones de defensa de los derechos humanos, que emprendieron una serie de acciones destinadas a recoger y sistematizar información, que quedaría registradas en archivos que contenían fotografías, grabaciones y dibujos.

Tras la desaparición forzada de su hermano Alejandro en 1974, el artista chileno Hernán Parada inició una intensa búsqueda en la que la investigación artística iba a jugar un papel primordial. Según Parada, no bastaba “el mostrar imágenes y/o realizar alguna expresión física, como una protesta en la calle solamente, sino que [...] el relacionarme con otros artistas exploradores de límites me llevó a considerar factible el definir y declarar el suceso [de la] desaparición forzada como una *Obrabierta*”². La organización de los sucesos vividos tras la desaparición forzada de su hermano impulsó a Parada a construir un dispositivo de socialización de la experiencia conocido como *Documentográfica*, que evidenciaba la disconformidad del artista y su familia por la ausencia de información sobre el paradero de su hermano. Si en un primer momento el concepto de “*Obrabierta*” dio lugar a un dispositivo de la memoria compuesto básicamente por una instalación de objetos, con posterioridad se sumaron a esa estructura el registro de una serie de acciones en el espacio público que Parada realizó en solitario o con la artista chilena Luz Donoso. En las acciones de Parada cumplía un rol fundamental una máscara elaborada a partir de la fotografía de su hermano Alejandro, con la que se hizo fotografiar en distintos lugares de Santiago.

El uso del arte para abordar lo extrartístico será uno de los vectores-fuerza que caracterizarán las sucesivas *Obrabiertas*. Parada presentó por primera vez esta propuesta en 1979, en una exposición colectiva en la galería CAL (Coordinadora Artística Latinoamericana) de Santiago de Chile. Su *Documentográfica Obrabierta A* iba acompañada de un letrero que señalaba lo siguiente: “Esta *Documentográfica* debe entenderse como parte de una *Obrabierta* actualmente en ejecución”. La instalación estaba compuesta por un mueble de madera proveniente de la casa de sus padres, fotografías, cuadernos de estudio y otros documentos que daban cuenta del itinerario vital y de la ausencia del hermano del artista. Asimismo, la *Documentográfica* se concebía como una estructura de organización de la información en proceso que apuntaba al cese de la incertidumbre respecto al destino de Alejandro. La rememoración de un momento de vida previo a la desaparición se convertía en un prelude (y una invocación) de la reaparición. Por el carácter procesual de su estructura, la obra artística (o el “suceso obra”) reproducía la naturaleza abierta de un “suceso vida” cuya conclusión implicaría también la conclusión de a propia obra.

En el trabajo que elaboró sobre el concepto de *Obrabierta* para su memoria de licenciatura en 1980³, Parada no pudo incluir el caso de su hermano. Esto se debió a la delicada situación que vivían el artista y su familia tras haber denunciado



fig. 1. *Obrabierta A* en la galería Cal de Santiago de Chile, 1979.

CONOCIMIENTO DEL SUCESO/OBRABIERTA N-19

e) RECEPCION de la información generada por el suceso a través de:

- MEDIOS DE COMUNICACION SOCIAL
 - Televisión
 - Radio difusión
 - Diarios, revistas
 - Difusión de persona a persona.
- MEDIOS DE COMUNICACION ARTISTICOS
 - Centros Culturales. Galerías, otros.
- IMPRESOS: diarios, revistas, grabados, videos, grabaciones.

h) CONSIDERACION: Toda la información que hubiese generado el suceso M-19 (desde su comienzo) deberá ser considerada como parte integrante de un trabajo de arte -ya concluido-.

a) DECLARACION: Asumo como investigación de arte; el suceso abierto: Retención de diplomáticos y civiles -por grupo guerrillero M-19-, en la Embajada de la República Dominicana, en Colombia.

ANTECEDENTES DEL SUCESO A INVESTIGAR

- b) FUNDAMENTO: Incertidumbre por las vidas de los rehenes.
- c) UBICACION SOCIOLOGICA: Grupo guerrillero contra Estado (viceversa).

UBICACION ESPACIAL: Colombia Sud america

d) COMIENZO: Día de asalto, ocupación y retención 27.02.80

FINAL : Liberación de: parte de los rehenes y acuerdo permitiendo la salida del país, al comando que asaltó la Embajada. Día 27.04.80.

DURACION: 61 días.

ORGANIZACION DEL SUCESO.

- e) ESTRUCTURA:
- Movimiento "Guerrillero- 19 de Abril
 - Diplomáticos y civiles retenidos
 - Gobierno Colombiano.
 - Comisión Interamericana de los Derechos Humanos
 - Autoridades Eclesiásticas
 - Cruz Roja
 - Diplomáticos
 - Otros....

f) DESARROLLO: Las acciones y reacciones que produjo el suceso durante su apertura. Detallo este ítem en material anexo" (documentográfica).

figs. 2, 3. Hernán Parada, Obrabierta M-19, Bogotá, 1980.

la desaparición y a la situación en la que se encontraba la universidad, sitiada y controlada por organismos partidarios del régimen militar. La investigación del modelo Obrabierta se centró, en principio, en el caso de Gary Gilmore, asesino en serie estadounidense que pidió la pena de muerte y se negó a recibir ningún tipo de ayuda para apelar o posponer su ejecución en 1977. El caso Gilmore interesaba a Parada como suceso, pero también por su intensa difusión mediática. La traducción del suceso en obra en una nueva Documentográfica respondió a la voluntad de reconfigurar su temporalidad bajo la estructura de una Obrabierta que reflejara, en paralelo a la dedicada a su hermano, “esa incertidumbre que emanaba del caso, ese juego entre morir y vivir, esa espera del desenlace...”¹⁴.

Parada definía el concepto de Obrabierta como un modelo y un sistema que permitiera el “ordenamiento de la información” sobre un determinado suceso, así como “la suma de los medios que permitan su asimilación/entendimiento como trabajo de arte”¹⁵. Sin embargo, la circulación de ese trabajo artístico no debía reducirse en ningún caso a los espacios del sistema del arte, sino que pretendía expandirse hacia los territorios de la lucha social. La Obrabierta respondía a una “fórmula” compuesta de una Declaración (la identificación del suceso), un Fundamento (la razón que hace del suceso un hecho abierto), una Ubicación (que señalaba el lugar y contexto donde ocurrió el suceso), un Comienzo (el inicio del suceso), un Final (que señala su cierre) y una Duración o extensión temporal del suceso. La Organización del suceso se dividía en la Estructura y el Desarrollo. La primera era configurada por las distintas organizaciones que participaban del suceso, mientras que el segundo se componía de las acciones y las reacciones que se producían debido a la emergencia del suceso, que influían en la duración del mismo. Finalmente, la sección dedicada al Conocimiento del suceso constaba de la información que los medios de comunicación y otros agentes generaban en torno a éste, así como de documentación relativa a otras acciones derivadas del evento.

El tercer evento que Parada toma como pretexto para su Obrabierta es una acción de la guerrilla colombiana M-19, a la que denomina “suceso de arte”. Se refería, en concreto, a la retención de diplomáticos y civiles en la Embajada de la República Dominicana en Bogotá en febrero de 1980 durante 61 días. El elemento de incertidumbre de esta

Obrabierta residía en el destino de las vidas de los rehenes. En los años siguientes, el artista realizó otras acciones como parte de Obrabierta y Documentográfica que se desmarcaron de la colección de objetos y se insertaron en el espacio público. Durante 1984, Parada visitó lugares en Santiago como la universidad donde estudiaba su hermano⁶, la Estación Central de trenes, la sección de NN del cementerio general, la Plaza de Armas, los tribunales de justicia y diversos centros culturales. La acción que desarrolló en cada uno de esos lugares consistió en colocarse la máscara de papel con una fotografía del rostro de su hermano Alejandro, la misma imagen que se utiliza hasta el día de hoy en las fichas de reconocimiento para su búsqueda. Bajo la apariencia fantasmal que le otorgaba esta máscara, el artista se acercaba a las personas que transitaban esos lugares e intentaba conversar con ellas. Estas acciones eran documentadas mediante fotografías y grabaciones de audio, de modo que la intervención crítica, la escenificación pública de la desaparición, tuviera un efecto subsiguiente en las representaciones de lo político en el arte. El uso de la máscara tensionaba en esta acción el control de la identidad por parte del Estado mediante el registro fotográfico del rostro de su hermano, denunciando la desaparición forzada que esa misma institución provocó. El artista desdoblaba su identidad con la de su hermano en un acto de solidaridad que convertía su cuerpo en un soporte de la memoria fotográfica. La acción de Parada representaba, en este sentido, un acto silencioso que impulsa desde una proximidad íntima, la búsqueda de los familiares desaparecidos.

ARCHIVO SIN FIN

La obra de Luz Donoso, amiga y colaboradora de Parada, también recurría a la invocación de los desaparecidos en el espacio público mediante la construcción de dispositivos experimentales basados en fotografías. Donoso se sirvió para ello de archivos fotográficos elaborados por los organismos de derechos humanos. Uno de los primeros archivos en constituirse fue el de la Vicaría de la Solidaridad, creada en 1976, pero cuyo origen se remite a octubre de 1973 con la aparición del Comité de Cooperación para la Paz en Chile. A partir de las fotografías de este archivo, artistas como Parada y Donoso comenzaron a colaborar

D

4



5



6



fig. 4. Hernán Parada, intervenciones performáticas en la Estación Central de Santiago de Chile, 1984.

fig. 5. Hernán Parada como Alejandro Parada desaparecido visitando el Cementerio General, 1985.

fig. 6. Hernán Parada como Alejandro Parada en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, 1984.

con organizaciones como Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, fundada en 1975, recuperando fotografías dañadas de sus seres queridos y ampliándolas. Desde los primeros años de la dictadura, se trató de conformar un archivo fotográfico que pudiera ser empleado en la búsqueda o las demandas legales por los desaparecidos. En este contexto, una de las primeras iniciativas impulsadas por Donoso fue la creación de *La huincha sin fin... hasta que nos digan donde están*. La huincha consistía en largas cintas de papel que contenían fotografías y listas de los nombres de personas detenidas y desaparecidas en Chile, así como imágenes —extraídas de la prensa o de medios de contrainformación— de diversas marchas y acciones en el espacio público de Santiago. También incluía una extensa colección de volantes y panfletos antidictatoriales. La huincha se convertía de esta manera en un dispositivo de denuncia y visibilización en construcción, una suerte de archivo de lo pendiente cuya estructura debía permanecer inacabada hasta que no se constatará el destino de las víctimas y el paradero de sus cuerpos⁷.

PV

NOTAS

- ¹ Hernán Parada, *Obrabierta*, memoria para optar al grado académico de licenciado en artes plásticas con mención en Grabado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1980, p. 31.
- ² Conversación por e-mail con la autora en abril de 2012.
- ³ En el escrito, Parada realiza una extensa investigación en la que argumenta las diferencias de su propuesta con el libro de Umberto Eco *Obra Abierta*, aunque propone algunos puntos de partida que se originan en la lectura de este texto.
- ⁴ *Ibid.*, p. 32.
- ⁵ *Ibid.*, p. 31.
- ⁶ Alejandro Parada desapareció tras ser detenido en 1974 en la Escuela de Medicina Veterinaria de la Universidad de Chile junto a un grupo de estudiantes.
- ⁷ Otra propuesta destacada fueron sus *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad* (1978), unos dispositivos-matrices compuestos de fragmentos de cuerpos desconocidos con los que marcaba la ciudad a la manera de esténciles. Los lugares elegidos se correspondían con aquéllos donde se sabía o se rumoreaba que el régimen había practicado la represión, el asesinato o la tortura. Estas acciones de denuncia anónimas apuntaban a manifestar en el espacio público el malestar que la dictadura recluía al ámbito de lo privado.

ENUNCIAR LA AUSENCIA

La política sistemática de matanza y desaparición forzada de personas, administradas por los regímenes dictatoriales impuestos desde los años setenta a lo largo del continente, provoca la reacción de distintas estrategias que luchan por activar urgentemente la visibilidad y sonoridad de aquellos cuerpos que a toda costa se quería relegar a la invisibilidad y al silencio: la violenta proscripción de las víctimas del terror al umbral no resuelto entre vida y muerte, entre presencia y ausencia.

El uso de fotografías, de siluetas y de muchos otros dispositivos, logró inscribir en el régimen de lo visible, con un alcance político decisivo, representaciones de los desaparecidos. En un plano menos masivo, acciones como *Tu dolor dice: Minado y Homenaje a Sebastián Acevedo*, de Las Yeguas del Apocalipsis, o por *Por la vida y por la Paz* y *Por el arte y por la paz*, de Clemente Padín, trabajan el problema de la violencia política y la desaparición de personas a partir del registro visual en el que predomina el cuerpo sonoro, la voz y la referencia a nombres, cifras y números.

En primer lugar, podemos preguntarnos qué formas particulares de la presencia y la ausencia se ponen en juego en el registro de lo sonoro. El sonido, y en este sentido también la voz —una voz política alzada, que clama— no participa de una lógica propia de la apelación visual, es decir, de la manifestación, ni de lo que aparece. Más bien lo sonoro pone en juego una evocación¹ que implica una particular forma de la presencia: lo sonoro no constituye la presencia ni tampoco supone una presencia ya constituida, sino que “anticipa su llegada y retiene su partida”². Dicho de otra manera, lo sonoro evoca “una presencia en el sentido de un presente que no es un ser” —no en el sentido estable y consistente de la palabra— “sino más bien un venir y un pasar, un extenderse y un penetrar”³. La presencia visual ya está disponible en el imaginario antes de que yo la vea, en cambio la presencia sonora llega, sería aquello que, por la dificultad de sustraerse a lo sonoro (los oídos no tienen párpados) *comporta un ataque*.

Por su parte, el nombre propio se sostiene en una ambigüedad, tiene la marca del otro, de lo que fue dado y recibido de otro y, a la vez, es la primera propiedad que hace pensar en la coincidencia entre portador y nombre o, dicho de otro modo, la fuerza del nombre reside en su poder de certificar una coincidencia consigo mismo, del portador en su nombre. Así, el nombre de pila es el acto inaugural de una identidad que inicia al sujeto en el tiempo del lenguaje y que pone en funcionamiento una acumulación y retención de huellas que serán suscritas a un yo.

Sin embargo, el nombre no es el portador. Hay una disyunción entre nombre y cuerpo, entre el viviente y su nombre, lo cual adquiere especial relevancia en el recurso a los nombres pronunciados en alta voz, como modo de enunciar la ausencia de los desaparecidos o bien, de convocar aquella presencia de lo que llega y luego se retira sin poder ser apresado, que quizás sea la forma de presentarse del fantasma. Pues el fantasma es una presencia/ausencia que no puede irse hasta que la deuda respecto a su proceso de vida no esté resuelto. Y no puede irse no porque su espíritu esté “vagando”, por así decirlo, sino porque sigue presente en la memoria de aquéllos que están conscientes del proceso violento que dio término de manera subrepticia a su fuerza vital. Como señala Derrida, todo nombre propio parece ser “a priori un nombre de muerto”⁴. Pronunciar el nombre de un desaparecido quizás sea pronunciarse sobre aquél que, más allá del conjuro de las políticas oficiales de punto final, nunca estará *bien muerto*. Y aunque el cuerpo muera, lo que no puede morir es el nombre, de tal modo que si el portador “retorna” a la vida, “lo hará al nombre y no al viviente, [retornará] al nombre del viviente como nombre del muerto”⁵.

Si el nombre es el nombre de un muerto, la serie numérica junto a ese nombre es cifra y nos devuelve a la idea de descifrar en tanto que aprehender; en este caso, aprehender lo inaprensible, puesto que no es posible aprender el vacío y la cifra justamente es, en su sentido etimológico, vacío.

Nombres, pero en especial series numéricas (números de identificación nacional), sirven a las políticas de identificación del Estado que, aunque forman parte de la biopolítica de control de la vida, están también disponibles como técnica policial de identificación de aquellos sujetos que pueden ser una amenaza al orden. En el caso de

E

los desaparecidos, el Estado tiene que hacerse cargo de la subversión de su propio mecanismo de identificación y fijación de la identidad para responder y responsabilizarse de un cuerpo al que él mismo ratificó existencia. En este sentido, la desaparición causada por el propio Estado contradice la identificación misma impuesta por su lógica. Enunciar los nombres completos y las series numéricas que habilitan la identificación de cada desaparecido subvierte la misma herramienta de control del Estado en su contra para reclamar justicia, para abatirlo, para interpelarlo.

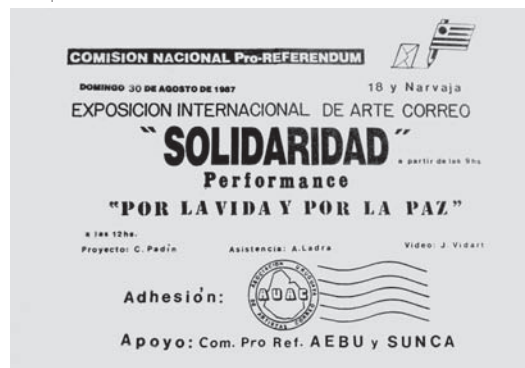
POR LA VIDA Y POR LA PAZ

Diciendo cualquier cosa, la voz se dice. Por y en la voz la palabra se enuncia como memoria de algo que se apagó entre nosotros [...]. La voz es una forma arquetípica, articulada en nosotros al sentimiento de sociabilidad [...]. Voz implica oído [...]. La audición (más que la visión) es un sentido privilegiado, el primero a despertar en un cuerpo en desarrollo. La voz en su calidad de emanación del cuerpo, es un motor de la energía colectiva⁶.

En 1987 y 1988, el artista uruguayo Clemente Padín realiza la performance *Por la vida y por la paz* en Montevideo. La acción se desarrolla tanto en el espacio público como en el privado. Su primera edición tiene como escenario de activación un cuadrilátero de boxeo. En ese espacio previsto para el combate o la lucha entre dos adversarios, Padín reproduce la violencia de la masacre contra los cuerpos políticos durante la dictadura militar uruguayo (1973-1984). El artista toma un busto de yeso y lo golpea con todas sus fuerzas utilizando una maza, y simultáneamente va contando una secuencia de números hasta alcanzar el 172, que corresponde al número de desaparecidos políticos de aquel país. Esta cifra que podría enunciarse simplemente como la suma de estos cuerpos, se desmiembra en esta acción para reproducir a través de la duración en el tiempo la presencia inmaterial de los cuerpos que no están ocupando el espacio. La ecuación tiempo-espacio, presencia-ausencia que inaugura *Por la vida y por la paz*, reconstituye la memoria a través del cuerpo sonoro. Subvierte aquel registro numérico obligatorio exigido por el Estado para el control de la existencia de los ciudadanos para dar lugar al número de la desaparición provocada por este mismo Estado. Cada golpe del Estado, un fragmento del cuerpo

social pulverizado. Hacer presente estos cuerpos numéricos fuerza la memoria y exige por su propia vitalidad recuperada que se haga justicia ante la masacre del Estado hacia todo ciudadano.

Su segunda aparición se da en la exposición del *Movimiento por la vida y por la paz: contra el horror nuclear* (1988), en la feria Tristán Narveja que ocurre regularmente todos los domingos en Montevideo. Con ocasión del Día Mundial del Detenido Político Desaparecido en la breve *Exposición Internacional de Arte Correo Solidaridad*, montada en la acera de la Universidad de La República, Clemente Padín, con el apoyo de los artistas Antonio Ladra, Jorge



Carballo y otros, presenta nuevamente esa performance. A cada golpe, se enuncia un número: un desaparecido más por las fuerzas autoritarias del Estado durante la dictadura militar. La voz que enuncia pierde su nombre para alzar la voz de aquél que, impedido de manifestarse, sigue presente. Anuncia la justicia negada a estos ciudadanos silenciados forzosamente. Mientras Padín va contando los números y emprendiendo los golpes, Ladra los va escribiendo sobre la cartulina dispuesta en la pared de fondo. Cuando alcanza el último cuerpo, ya con el tórax de yeso completamente destruido, Padín detiene su propio cuerpo delante de la cartulina rellena con los números y Ladra contornea la silueta de su cuerpo en ella. Nuevamente todos estos desaparecidos se transforman en un solo cuerpo social y, recuperando la simbología del sacrificio y crucifixión cristiana⁷, este cuerpo se fragmenta y es distribuido entre el público que se ve interpelado a contribuir con la propuesta de la acción: además de reactivar la memoria política social, esta performance buscaba poner en evidencia la responsabilidad de cada uno sobre la colectividad, resaltar el poder

de cuestionamiento e impugnación frente a decisiones gubernamentales tomadas en estos primeros años de posdictadura para absolver responsabilidades y culpas sobre este violento pasado inmediato. Durante la acción se recogían firmas para impulsar un posible referéndum contra la popularmente conocida ley de impunidad. Oficialmente bautizada de Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado y puesta en vigor en 1986, estableció la caducidad del “ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y

implícito de promocionar una suerte de éxito del mundo occidental, lo que genera el artista es un inesperado espacio de denuncia sobre las décadas de torturas y represión en América Latina al reunir trabajos de artistas de diversos países del continente americano [►INTERNACIONALISMOS].

Allí, la memoria traumática de aquella experiencia social vivida en su propio cuerpo es expurgada y exorcizada en la performance ideada para la apertura de la muestra. La acción incluye la lectura de un texto en alemán que denuncia “la violencia y la arbitrariedad de los regímenes autoritarios y fascistas que en aras de la doctrina de

E



asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el periodo de facto”⁸. Tras la movilización generada desde diversos sectores de la sociedad, se consiguió que al año siguiente, en 1989, se derrocara esta ley a través del plebiscito popular, para comprobar una vez más el poder de cambio y reverberación que puede tener la voz en el espacio público.

POR EL ARTE Y POR LA PAZ

Años antes, en la apertura de la exposición de arte correo *Mailart aus Lateinamerika* [Latinoamérica hoy]⁹ en la DAAD Galerie (Berlín Occidental), el 26 de mayo de 1984, Padín¹⁰ presenta la performance *Por el arte y la paz*. La inserción de esta acción allí antes de la caída del Muro de Berlín, en un momento en que ese territorio era en un espejo directo y la frontera más clara entre el bloque capitalista y el socialista, hace que su trabajo tenga un carácter paradójico en esa geografía: aunque lo convocan en Alemania con el objetivo

fig. 1. Anuncio de la Exposición Internacional de Arte Correo *Solidaridad*, Montevideo, 1987.

figs. 2, 3. Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, vídeo de la performance pro referéndum contra la Ley de Impunidad realizada en la *Exposición Internacional de Arte Correo Solidaridad* en la Feria Tristán Narveja de Montevideo, 1987-1988.

la seguridad nacional impuesta por el Pentágono norteamericano se fueron imponiendo en América Latina”. Se trataba allí de hacer explícitas todas aquellas “formas compulsivas de obtención de información”, es decir, las técnicas de tortura, pero a la vez entender este mecanismo dentro de un contexto más amplio de dominación colonial siempre renovada, y de las impuestas restricciones de acceso a los medios más básicos de supervivencia, herencia del sistema social desigual que se impuso en esos países.

Mientras se describía “Latinoamérica hoy” y a toda voz se denunciaban los más graves problemas que afectaban a la región, los artistas Nadja van Ghelgue y Volker Hamann, con máscaras de cráneos [►MÁSCARAS], representaban a los “señores de la muerte” simulando todos aquellos mecanismos

de tortura aplicados por las autoridades represivas en distintos países que padecieron dictaduras entre los años setenta y ochenta¹¹.

La acción superpone claramente las distintas formas de tortura que afectan la región: aquéllas

4



5



que se ven, aquéllas que se escuchan, aquéllas que se sienten y aquéllas que quieren hacer silenciar. En este juego se llega a entrever que todo el cuerpo en este contexto es político, desde aquél que padece hambre y/o es analfabeto, hasta el que fue sometido a la tortura por el régimen dictatorial. Tal situación evidencia que las dictaduras en esa geografía no se limitan a aquélla reconocida solamente como un sistema político autoritario, sino que resuena en la estructura social todavía plagada de la “matriz colonial del poder” basada en la desigualdad.

La silueta dibujada sobre la gran cartulina lleva esta vez inscrita en su interior NN, quizá aludiendo no sólo a los desaparecidos políticos, sino también a los desaparecidos que ni siquiera pudieron intervenir socialmente, víctimas de las

necesidades más básicas para mantener la vida. En la parte de arriba queda, junto al hueco dejado por la silueta recortada, la impactante frase del poeta/proceso¹² brasileño Wladimir Dias-Pino: “Quien mira es responsable por lo que ve”. La consigna carga la motivación para el trabajo de visibilización y denuncia que inmediatamente transforma al espectador en participante y corresponsable de este manifiesto-denuncia hecho a toda voz y cuerpo sobre América Latina en 1984.

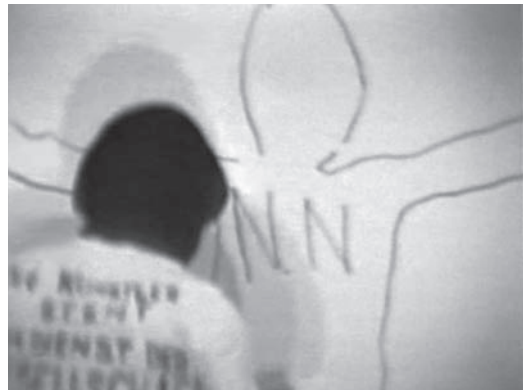
LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: POLITIZAR EL DUELO

A continuación abordaremos una serie de acciones en las que Las Yeguas del Apocalipsis, el dúo conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel entre 1988 y 1993, se solidarizan con los familiares de las víctimas de la dictadura. Se trata de acciones

6



7



figs. 4-7. Clemente Padín, *Por el arte y por la paz*, vídeo de la performance que inaugura la muestra *Maillart aus Lateinamerika* en la DAAD Galerie de Berlín Occidental, Montevideo, 1984.

en las que el cuerpo marica de Las Yeguas interviene en las políticas de la memoria para realizar una serie de contaminaciones y desplazamientos sobre el campo de representaciones de los derechos humanos y la figura del desaparecido político.

La primera de ellas, *La conquista de América* (1989), realizada aún bajo el régimen de Augusto Pinochet, tuvo lugar el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos. Se trata de una acción que interviene en los cruces entre violencia política dictatorial, el sida y la disputa de los signos patrios al nacionalismo dictatorial. Casas y Lemebel están con un personal estereótipo adherido al pecho que reproduce una música sólo escuchada por ellos. Bailan una cueca —baile tradicional chileno que escenifica la conquista amorosa de un hombre hacia una mujer— con los pies descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola.

El mapa, el baile y el título de la acción permiten pensar en una superposición entre la *colonización del territorio* y la *colonización del cuerpo*, en tanto la cueca como baile de “conquista” podría ser una alegoría del mestizaje. La acción alude de forma ambivalente al continente asediado/seducido por una sexualidad marica y, al mismo tiempo, a la subyugación histórica del cuerpo homosexual a lo largo de la región.

Por otra parte, en años de dictadura la cueca se convierte en un signo nacional en disputa. El régimen militar la declara baile nacional, al tiempo que las mujeres de detenidos y desaparecidos alteran la coreografía para bailar solas, como una forma de denunciar los cuerpos sustraídos de sus hombres. Citando la cueca bailada por mujeres, Las Yeguas escenifican un cortejo homosexual, añadiendo un pliegue más al desvío sobre las sanciones sexogenéricas contenidas en el baile criollo. Al mismo tiempo, la cueca bailada por Casas y Lemebel sobre vidrios que cortan sus pies descalzos, provocando la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel, aparece custodiada por el contagio del sida, que hace aparecer junto a las víctimas de la dictadura otras pérdidas: las de aquéllos devastados por el VIH.

Los desplazamientos al baile criollo que realizan Lemebel y Casas terminan por resignificar, a su vez, la cueca sola bailada por mujeres de detenidos y desaparecidos. En la medida en que Las Yeguas resaltan en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquel

baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente, no sólo dolidamente añorado, sino también deseado. Al poner de relieve el lazo entre duelo y deseo, Las Yeguas permiten amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no sólo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras deserotizadas, abnegadas, acordes al sustrato de la moral militante y católico-cristiana arraigadas al movimiento chileno de derechos humanos. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico, sedimentado en la coreografía de la cueca, para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo.

Cuatro años más tarde, con su última acción conjunta, *Tu dolor dice: Minado*, Las Yeguas del Apocalipsis vuelven a intervenir en el campo de representaciones de la violencia política, pero ahora en el escenario posdictatorial gestionado a partir de la desmemoria y el relato teleológico de la modernización neoliberal.

Frente a los crímenes ejecutados durante la dictadura de Augusto Pinochet, la política de derechos humanos del nuevo gobierno democrático de Patricio Aylwin dice comprometerse con la búsqueda de la verdad, justificando así la postergación de la justicia: se ciñe a publicar el Informe Rettig —con los resultados de la Comisión de Verdad y Reconciliación sobre las Víctimas de la Dictadura—, sin emprender juicios contra los responsables. De ahí que, tras su publicación en 1991, los familiares iniciaran las Marchas del Informe Rettig que ocuparon las calles de Santiago marcando un nuevo capítulo en el perseverante camino de exigir justicia. En un escenario donde el borramiento y la impunidad eran necesarios para mantener los pactos que sostenían el consenso posdictatorial, Las Yeguas del Apocalipsis se suman a las voces que remarcan un conflicto no zanjado: no hay verdad sin justicia y es necesario politizar la vigencia de un duelo inacabado.

En este contexto, Casas y Lemebel realizan *Tu dolor dice: Minado*. Se trata de una acción que apunta a la cuestión de lo sonoro desde su invitación: una postal que envía la imagen de una oreja. Podría ser, no lo sabemos aún, la oreja de un cadáver, una oreja que ha dejado de escuchar. A la vez, la oreja, en primer plano, podría ya anticipar una invitación a la escucha, a prestar oído. De modo que, aunque habrá cuerpos, habrá imagen, un lugar del crimen, habrá, antes que nada —la invitación así lo subraya—, un *secreto* que se da

E

a escuchar; una puesta en resonancia antes que una puesta en evidencia.

La acción tiene lugar en septiembre de 1993, en un antiguo centro de tortura ubicado en la calle Belgrado, a pasos de Plaza Italia, en pleno centro de Santiago¹³ y abre dos escenas diferentes.

En la primera escena vemos el patio de la casa de la calle Belgrado. A la intemperie se proyecta un video que muestra imágenes de una intervención anterior de Las Yeguas del Apocalipsis, realizada en la Universidad de Concepción en 1992: *Homenaje a Sebastián Acevedo*, el trabajador minero que, en 1983, en la plaza de Armas de Concepción, prendió fuego a su propio cuerpo en protesta por la desaparición de dos de sus hijos.

La proyección, con el registro de la acción, muestra a Lemebel y Casas acostados en el suelo, formando una franja vertical en símil del territorio de Chile y exponiendo sus cuerpos como superficie de contacto con los minerales explotados en la zona: la cal y el carbón. Su cuerpo está cubierto con cal viva —como suele hacerse en el tratamiento de cadáveres—, la que, en contacto con la humedad de la piel, les produce leves quemaduras. A los pies de Lemebel, una bolsa de cal tiene la letra S indicando el sur. En el otro extremo, Francisco Casas sujeta con sus brazos un televisor con la letra N trazada con billetes de dólares, señalando el norte. Al fondo hay televisores en los que se proyecta el video *Hospital del trabajador*,

de Pedro Lemebel [▶ ACCIÓN RELÁMPAGO]. Un ayudante derrama carbón formando una hilera que los atraviesa de modo perpendicular y, a continuación, prende fuego al mineral. Los dos cuerpos quedan así atravesados como por una grieta, como signo del territorio herido.

Durante toda la acción, se escucha la reproducción de un audio con el recitado de nombres de ciudades y series de números de documentos de identidad. Ciudades, una señal que nos remite al dato decisivo de la desaparición forzada, el lugar y la fecha donde se produce el secuestro, como punto donde se separan cuerpo e identidad. Y los números, aquello que durante la dictadura chilena solicitan las fuerzas policiales como recurso de identificación al transeúnte, instalando la sospecha y el control sobre cualquier ciudadano en el espacio público. Las Yeguas citan uno de aquellos procedimientos de identificación del Estado que forman parte de las políticas de control de la vida y que, a la vez, están disponibles como técnica policial de identificación de aquellos sujetos que son sancionados como amenaza al orden y los subvierten en una particular forma de enunciar la ausencia. Esos números son los números de documento de Lemebel y Casas, que se reiteran una y otra vez junto a los nombres de ciudades, ubicando a Las Yeguas en el lugar de esos cuerpos ya despojados de nombre y de identidad, devenidos cifra, vacío. Lemebel y Casas se colocan en el lugar de los cuerpos desaparecidos, dando lugar así a una escena que parece ser aquella de los cuerpos sin nombre: Chile como una gran fosa común.

La segunda escena, que podría ser descrita como aquella de los nombres sin cuerpo (o del nombre como ceniza, como lo único que queda cuando el cuerpo desaparece o se extingue), transcurre en el subterráneo de la casa utilizada durante la dictadura como centro clandestino de detención. Lemebel y Casas instalan ahí un mar de copas de agua y, a continuación, se sientan de espaldas al público para realizar, en una suerte de letanía profana, la lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura consignadas en el Informe Rettig. Entre ellos, sentados de espaldas, y el mar de copas, hay un monitor de televisión que transmite en vivo lo que los asistentes no pueden ver directamente: sus rostros mientras leen.

Desde cierta perspectiva, ésta parece la escena de un interrogatorio. Los signos de la tortura están ahí, la mesa, los cuerpos con el torso descu-



fig. 8. Inmolación de Sebastián Acevedo en Concepción. Portada de la revista *Hoy*, Santiago de Chile, n° 330, 16-22 de noviembre de 1983.

9



10



figs. 9, 10. Las Yeguas del Apocalipsis, *Tu dolor dice: Minado*, Santiago de Chile, 1993. Fotografía: Paz Errázuriz (fig.9).

bierto, las copas con agua intactas, anunciando la sed y al mismo tiempo el impedimento de ingerir el líquido como secuela de la aplicación de electricidad sobre el cuerpo. Los cuerpos homosexuales, en el centro de la escena, parecieran comparecer frente a la lente de una cámara (que podría ser una cámara de vigilancia, la de la televisión neoliberal, o simplemente una cámara). Sin embargo, a pesar de todos los signos en juego, no se trata de una escena de confesión o delación. Al recitar el nombre de cada una de las víctimas, con las cuales no tienen un vínculo previo, Lemebel y Casas establecen, en el acto de decir los nombres, un pacto o una alianza clandestina (contra el olvido, por la justicia) con los proscritos de ayer.

Por otra parte, el gesto de Lemebel y Casas de enumerar en voz alta nombres ordenados según el alfabeto, conlleva el acto de *pasar lista*, es decir, de *llamar en alta voz* para que respondan las personas cuyos nombres figuran en una nómina. En efecto, pareciera que en el nombre hubiera una promesa de volver y, así, una voz precisa, justa,

invoca. Permanece y hace resonar una llamada sin contestación. Es decir, hace resonar la muerte como lo sin-respuesta. En el arrebató de la forma ejecutado por lo sonoro, no es una forma de la desaparición lo que ahí comparece, sino una cierta experiencia para el sobreviviente de la “sin-respuesta”¹⁴. Es preciso saber acoger el silencio de los muertos. Ése es el secreto robado que la voz da a escuchar, la resistencia al olvido que rasga la continuidad operativa del relato apaciguador del pacto democrático neoliberal.

Quizás por ello, en esta acción no sólo se pone en juego un testimonio político¹⁵, sino también una forma de *enunciar la ausencia*, pues junto con una política de la voz (una voz que certifica cada uno de esos nombres mientras los pronuncia, evidenciando la ausencia de sus cuerpos), resulta necesario pensar aquí, al mismo tiempo, una política del silencio (el silencio de la sin-respuesta, la imposibilidad de escuchar la voz de un muerto como una forma de hacerlo presente). Mientras las políticas oficiales de punto final buscan negar una herida abierta, Las Yeguas contraponen aquí la exigencia de hacer imposible el olvido: dar nombre y presencia a quien ha desaparecido, para reclamar justicia.

A través de diferentes estrategias, Las Yeguas del Apocalipsis intervienen en las políticas de la memoria, desbordando el signo “desaparecido” como término homogéneo que sintetizaría, de una vez y sin fisuras, a las víctimas de la dictadura. En *La conquista de América*, Lemebel y Casas contaminan y descalzan la imagen monolítica del “desaparecido” erotizándolo, haciendo mítica sus contornos hacia una semblanza más compleja que no queda ya exclusivamente reducida a la lógica sacrificial. En *Tu dolor dice: Minado*, se trata de una particular forma de enunciar la ausencia, trabajando sobre los quiebres de la identidad que ocurren en las discontinuidades entre nombre y cuerpo. El filósofo Sergio Rojas señala que

con el tiempo [la expresión “detenidos desaparecidos”] llega a ocupar, en cierto sentido, el “lugar” de la ausencia que ella misma nombra. Así, los desaparecidos desaparecen en “los desaparecidos”. Nicanor Parra trabaja desde esta paradoja cuando escribe: “de aparecer apareció/pero en una lista de desaparecidos”¹⁶.

Es justamente en esa aporía en la que interviene la acción de Las Yeguas, que hace que aquellas

listas dejen de ser letra muerta, pues son activadas por la performatividad de la voz. Y es como si esa voz le otorgase una fuerza particular a un vocablo que no pronuncia: “desaparecido”. Por un lado, pareciera que ensanchara la palabra “desaparecido” en el espacio de su resonancia, un espacio saturado, *atacado* por el ir y venir de nombres, números y lugares que, a su vez, subvierten los procedimientos que el Estado dictatorial utiliza para gestionar la vida y la muerte de las personas. Por otro, se trata de voces que, al mismo tiempo, producen la escucha del silencio del que ya no está. Si las políticas oficiales buscan a toda costa ahuyentar a los muertos, dejarlos a un lado, la escucha del silencio es una forma de incorporar al que ha desaparecido (al que nunca estará *bien muerto*) como un otro que nos constituye, que constituye a la comunidad política, por más que se quiere exorcizarlos. Así, frente a la pretensión oficial de un dolor calculable, acotado, finiquitable, *Tu dolor dice: Minado* hace resonar un dolor *diseminado*, derramado, incontenible.

FC, FN

NOTAS

- ¹ El *Siluetazo*, siendo un dispositivo inscrito en el régimen de lo visual, sin duda parece estar más cercano al registro de la evocación.
- ² Jean Luc Nancy, *A la escucha*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 44.
- ³ *Ibid.*, p. 34.
- ⁴ Jacques Derrida, *Nietzsche: políticas del nombre propio*, en *La filosofía como institución*, Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1984. Edición digital de Derrida en castellano, en http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/nietzsche_nombre_propio.htm (consultado el 4 de junio de 2012).
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Paul Zumpthor, *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 86 y 63.
- ⁷ El trazado de la silueta humana, práctica común a la labor policial, aparece también de forma completamente subvertido en el *Siluetazo*.
- ⁸ Ley N° 15.848 del 22/12/86, en <http://www0.parlamento.gub.uy/leyes/ AccesoTextoLey.asp?Ley=15848&Anchor=> (consultado el 21 de mayo de 2011).
- ⁹ En ese momento Padín retoma el contacto con la red de arte correo a través de una convocatoria en la que participan 86 artistas latinoamericanos. La exposición organizada en la DAAD Galerie fue donada posteriormente al Museo de la Solidaridad con los Pueblos de Managua, Nicaragua.
- ¹⁰ Justamente en este momento deja de valer la disposición de “Libertad Vigilada” que pesa sobre las espaldas de Clemente Padín. Su pena duró más de siete años, entre la cárcel y el domicilio, pero a los dos años y tres meses, el 17 de noviembre de 1979, a través de una potente e incansable campaña de solidaridad que se diseminó rápida y ampliamente, involucrando a toda la comunidad internacional a través de la red de arte correo, las embajadas de Uruguay en sus respectivos países, autoridades locales y Amnistía Internacional, se logró su salida de prisión. Ver Fernanda Nogueira, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en Mauricio Marcín (ed.), *Arte Correo*, Ciudad de México: Museo de la Ciudad de México; RM Verlag, 2011, pp. 77-92.
- ¹¹ Padín retrata los más crueles mecanismos de tortura usados en las últimas décadas en varios países que enfrentaron dictaduras en Latinoamérica: la picana (transferencia de electricidad por zonas sensibles del cuerpo: orejas, genitales, encías, ano, etc.), el pau-de-arara (posición en la que el cuerpo se cuelga de los brazos y piernas cruzados encajados en un palo que se apoya entre dos soportes), el pentotal (inyección intravenosa), el lavaje/clyster (introducción de un chorro de agua por el ano), el platón (estar parado en la misma posición durante días), el teléfono (pegar una bofetada en ambos oídos a la vez), el submarino (meter la cabeza del interrogado en una pila de agua para provocar ahogamiento), etc.
- ¹² El poema/proceso fue un movimiento activista de creación poética cuya actuación se extendió entre 1967 y 1972, cuando sus integrantes decidieron colectivamente realizar una “parada táctica” frente a la violencia y persecución impuestas por el régimen dictatorial en el Brasil de aquellos años.
- ¹³ Se trata de la casa donde actualmente está ubicado el Centro de Investigación Avanzada en Educación (CIAE), que se encuentra en un terreno vecino al recinto que funcionó como cuartel general de la DINA y luego de la DINE (Dirección Nacional de Inteligencia del Ejército), actualmente emplazada en la calle Periodista José Carrasco Tapia, n° 75, en Santiago de Chile.
- ¹⁴ Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 22.
- ¹⁵ Juan Pablo Sutherland, *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago de Chile: Los Mecanismos de la Medusa, 2009, p.131.
- ¹⁶ Sergio Rojas, “Cuerpo, lenguaje, representación”, en *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard (ed.), Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2ª edición, 2006, p. 179.

ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA

BAILAR HASTA PERDER LA FORMA HUMANA

“Normalmente la formas humanas están rigidizadas, acorazadas. Al calor de las emociones se pueden poner nuevamente plásticas y son posibles de remodelar. Los encuentros de rock tienden a producir ese calor, pero esto es azaroso”, escribían Los Redonditos de Ricota en septiembre de 1983.

Provocar el azar que logre esa mutación fue, acaso, la apuesta del grupo desde sus comienzos, durante los años de la última dictadura militar en Argentina. En sus primeros recitales —encuentros experimentales donde se mezclaban números circenses, monologuistas, bailarinas de *striptease*, poetas, artistas plásticos y más de diez instrumentos en escena— se trataba de que la conmoción recorriera los cuerpos.

Bailar hasta perder la forma humana: ésa era la invitación y la promesa de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota hacia sus seguidores.

Éramos tan pocos —recuerda el Indio Solari, líder del grupo— que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras¹.

Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. Movimientos y energías que, al decir de Gurdjieff, convocan informaciones provechosas para el ser. El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo. Los músicos como los encargados de proyectar esos descubrimientos. Mientras el afuera aparecía signado por el terror y la vida cotidiana se plagaba de temores y ausencias, el mundo subterráneo de los recitales se convertía en el espacio de la vida desbordante, de la cercanía intensa, de la fusión

colectiva en acontecimientos plagados de delirio y libertad.

“Innumerables son las herramientas del cambio como múltiples son los planos de la realidad”, proclamaba en 1973 el manifiesto “Las pieles del fracaso”, del escritor y periodista Miguel Grinberg. Perder la forma humana podría pensarse como una de esas múltiples herramientas de transformación propiciadas por la exploración de otras latitudes de la consciencia. Perder la forma humana como una invitación a la mutación, como un salirse de



fig. 1. Invitación para un concierto en el Parakultural, Buenos Aires, ca. 1986.

fig. 2. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en La esquina del Sol, Buenos Aires, julio de 1984. Fotografía: Aspix.

3



4



fig. 3. Los Peinados Yoli, Buenos Aires, 1986. Fotografía: Aspix.

fig. 4. Miguel Abuelo y Pipo Cipolatti, Buenos Aires, ca. 1984. Fotografía: Aspix.

fig. 5. Gambas al Ajillo, Buenos Aires, 1986-1991.

fig. 6. Gambas al Ajillo. "Debacle", show en el Parakultural, Buenos Aires, 1986. Fotografía: Alejandro Leroux.

fig. 7. Gambas al Ajillo. Invitación para el Teatro de la Cortada-Parakultural, Buenos Aires, 1986.

5



6





sí mismo hacia nuevos parámetros de lo sensible. Perder la forma humana como una elección del camino de la autocreación permanente, del espíritu libre que se emancipa de la razón y de los dogmas modernos occidentales en busca de una sensibilidad diferente. Un modo de fuga del sujeto sujetado a sentidos comunes rutinizados que definen cómo y qué deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, las conductas, las voluntades.

Una política del éxtasis donde se fusionan retribalización, primitivismo, chamanismo, vagabundeos beats y filosofías malditas. Una política de la dislocación que rehúye los valores absolutos y no adhiere a mapas ideológicos preestablecidos. Un llamado al movimiento que es también una apelación a la diferencia y al extrañamiento con las propias verdades. Una invitación a la diversidad, a la búsqueda incesante, a lo inclasificable. Porque, tal como afirma Solari, “sólo lo que no tiene identidad sobrevive”².

**PROTEGER EL ESTADO DE ÁNIMO:
EL CUERPO COMO ALEGRÍA**

La política del éxtasis fue también una política de la protección del estado de ánimo, donde el placer rige como el principio ordenador de las acciones y elecciones. Desconfiar de lo que daña

y seguir las huellas de aquello que gratifica fue la máxima que guió a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota cuando, en plena dictadura, el grupo se ocupó de la creación de espacios de alivio y bienestar donde pudiera generarse el estallido expresivo de las sensaciones:

Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: ¡NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente³.

Lo dionisiaco, ese sentimiento descrito por Nietzsche bajo la metáfora de una embriaguez que conduce a la disolución del individuo, operaba como una guía en la construcción de esas pequeñas y difusas cápsulas de vida grupal.

Con la llegada de la democracia las guaridas dionisiacas destinadas a proteger el estado de ánimo se multiplicaron, impulsadas por artistas, músicos e intelectuales que promovieron una serie de novedosas prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el cuerpo, el placer, el baile, las emociones, la distancia irónica y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado.

El artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby utilizó el término “estrategia de la alegría”⁴ (2000) para referirse a estas disruptivas acciones culturales que procuraron la defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos, frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado⁵.

Durante los años ochenta, la “estrategia de la alegría” se desplegó como una forma molecular de resistencia, conformando un entramado de formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, estaciones ferroviarias, clubes, parques o sótanos en ruinas. Espacios no convencionales del circuito artístico a veces intermitentes o efímeros, otros creados por sus propios protagonistas como centro de reunión y creación artística colaborativa. Una apuesta/respuesta política de resistencia, pero también de confrontación que, valiéndose de la afectividad de los sujetos, apuntó a reconstruir el lazo social quebrado



fig. 8. Performance de Emeterio Cerro y Alicia Mouxaut en La Zona, Buenos Aires, 1984. Fotografía: Rafael Bueno.

por el poder desaparecedor a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad.

Así, a través de una estética-política relacional y festiva, que apuntaba a la generación de espacios de experimentación, disfrute e interrelación, la defensa del estado de ánimo se convirtió también en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y a descomponer nuestras relaciones, la alegría podía ser, tal como señala Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción.



fig. 9. Trío Loxon en el Café Einstein, Buenos Aires, 1983. Fotografía: Rafael Bueno.



fig. 10. Sergio Aisenstein y Katja Alemann en el Café Einstein, Buenos Aires, 1982. Fotografía: Rafael Bueno.

La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto micropolítica cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas. En un país de cuerpos atemorizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos expuestos en su goce resultaban perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras o acciones de protesta emprendidas por varios de los artistas “comprometidos” más prestigiosos de la época.

FIESTA Y POLÍTICA

“Era una fiesta”, coinciden en señalar quienes formaron parte de esos espacios donde se desplegó con todo su desenfado la “estrategia de la alegría”, y no es extraño que sea ésa la palabra elegida para describir lo que allí sucedía. Por su agitación desordenada, sus arrebatos colectivos, sus excesos y exuberancias, el tiempo vivaz de la fiesta contrasta fuertemente con el de la vida cotidiana que transcurre en el marco de un sistema de prohibiciones que aseguran la reproducción ordenada del mundo. La fiesta interrumpe la rutinaria normalidad y con su jubiloso caos suspende temporalmente las responsabilidades de la vida diaria, proponiendo el escenario justo para el movimiento, el desborde y el disfrute de los sentidos.

Así lo entendió Roger Caillois, quien, en su teoría de la fiesta señaló que los encuentros festivos oponen “una explosión intermitente a una gris continuidad, un frenesí exaltante a la repetición cotidiana de las mismas preocupaciones materiales,

el hálito potente de la efervescencia común a los serenos trabajos donde cada uno se absorbe a solas, la concentración de la sociedad a su dispersión, la fiebre de esos momentos culminantes a la tranquila labor de las fases atónicas de su existencia”⁶. En los años de la dictadura y posdictadura, la fiesta ofrecía la posibilidad de otro mundo, desestructurado y placentero, donde sus participantes se sentían sostenidos y transformados.

Las fiestas saben más que quienes las generan, decía una crónica periodística de la época, aludiendo tal vez a la dimensión (re)creativa de los encuentros festivos. De allí su potencia política como generadora de espacios de reunión capaces de intensificar los flujos de energía vital y suscitar estados de efervescencia colectiva que resignifiquen los sentidos cristalizados. La fiesta como un escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar nuevas concepciones ideales que impriman otros significados a la vida colectiva.

Así, puede pensarse que a la concepción atomista de la ciudadanía y de la vida social planteada por la dictadura, las fiestas under de los ochenta contrapusieron los valores de la producción colectiva y la creación en colaboración. Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el encuentro grupal, la visibilidad y el regocijo del contacto con los otros. Propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Criticaron el modo de organización estructurado y jerárquico de las organizaciones militares —y guerrilleras— a partir del trabajo autogestivo, sin directores, y de la fusión de disciplinas y lenguajes artísticos. Inventaron nuevas estéticas vestimentarias, extravagantes y andróginas que desacomodaron las asignaciones tradicionales de género frente a las imposiciones anodinas y homogeneizantes del poder en materia de moda. Desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar con una estrategia política que apuntó a la mutación, a la protección del estado de ánimo y a la dispersión de afectos alegres. Propusieron, en este sentido, la militancia del humor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como nuevas formas de práctica política. Promovieron, en suma, una serie de nuevas e irreverentes concepciones ideales

que irrumpieron como valores alternativos a los que intentó instalar la dictadura militar. Ideales que se sobreañadieron a lo real con un alto poder revitalizador, contribuyendo en la restitución del tejido social desarticulado por el terror. Nuevos modos del ser y del hacer que no fueron meras abstracciones, sino que se imbricaron en la sociedad con todo su potencial liberador y constituyeron un punto de partida referencial para las generaciones posteriores.

DL

Mi afectuoso agradecimiento a Gisela Laboureau, Darío Sztajnszrajber y Nicolás Viotti por los materiales y las charlas compartidas, que aportaron estimulantes ideas y preguntas a mi trabajo sobre los años ochenta en Argentina.

NOTAS

- ¹ Entrevista a Carlos Solari realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, 2011.
- ² Entrevista a Carlos Solari realizada por Marcelo Figueras, en *La Razón*, Buenos Aires, 1986.
- ³ Carlos Solari, *idem*, 2011.
- ⁴ Roberto Jacoby, “La alegría como estrategia”, en Ana Longoni (ed.), *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, Barcelona, Madrid, Buenos Aires: Ediciones de La Central, MNCARS, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp. 410-412.
- ⁵ La “estrategia de la alegría” puede pensarse como el lado B de aquella otra estrategia desplegada en la misma época por las Madres de Plaza de Mayo y el movimiento de derechos humanos, que tuvo como objetivo la denuncia y visibilización de los cuerpos ausentes de los desaparecidos por el gobierno militar y cuyo punto central fue la acción artístico-política del *Siluetazo*. En ambas, son los cuerpos los que se hacen presentes para reclamar aquello que les fue negado: cuerpos ausentes que se vuelven visibles a través de un cuerpo-imagen-siluetta que les restituye su historicidad; cuerpos gozosos que escapan de la culpa y el miedo para recuperar su conexión con otros cuerpos a través de una nueva estética, en el sentido de una sensibilidad exterior perceptiva.
- ⁶ Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 111.

E

FOSA COMÚN

Diez, veinte, treinta mil torturados, muertos, desaparecidos...

En estos rangos las cifras dejan de tener una significación humana¹.

Genocidio, fosa común, exhumación, NN, campos de concentración, vertederos de cadáveres. Parece imposible poner de manifiesto en su entera magnitud los macabros hallazgos de decenas de miles de cuerpos torturados y enterrados clandestinamente a lo largo del continente durante el último medio siglo. Pocas palabras parecen poder dar cuenta de esa geografía del terror modelada por una multitud de fosas exhumadas y un número aún inconcluso de restos ocultos que, cada cierto tiempo, brotan violentamente de la tierra para comprobar crímenes silenciados o ignorados. Esta operación sistemática de desapariciones forzadas —hoy ya verificada y en varios casos judicializada— fue en su momento negada por los gobiernos represores que la impusieron por varias décadas como ilegal política de Estado, rechazando durante largo tiempo su responsabilidad frente a los detenidos-desaparecidos y construyendo además en la opinión pública un sentido común dominante que convertía a estos cuerpos en *subversivos*, en una utilización generalista del término que suponía el despojo de su condición humana, cuando no una negativa a nombrarlos. En la condena de estos cuerpos a carecer de nombre, de entierro y de sepultura, es donde reside el mayor horror de las violaciones de los derechos humanos y el exterminio, encubiertas por los poderes fácticos. Esos muertos que no descansan, esos muertos que mueren para resucitar y volver a morir en un acto inacabable, son un legado que todavía pone en crisis y fractura el entendimiento de la memoria colectiva. Lo es más aún porque en muchos casos nos encontramos con el deseo de la sociedad de permanecer indiferente (aún hoy) ante su propia responsabilidad en la historia, tal como queda plasmado en ese brutal “Nosotros no sabíamos”. Esta expresión sintetiza las justificaciones de parte de la sociedad civil argentina para explicar su permisividad ante un gobierno que ejerció el terrorismo de Estado. Esta situación puede ser extendida a varios otros países

de América Latina. Precisamente, esta frase fue elegida por el artista argentino León Ferrari para dar título al conjunto de 41 hojas sobre las que pegó, en ambos lados, un collage con recortes de los diarios de circulación nacional que compiló entre el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y el mes de noviembre de ese mismo año, en el que el artista y su familia debieron dejar el país rumbo al exilio en Brasil —a excepción de su hijo Ariel, que desaparecería en Buenos Aires unos meses más tarde—.

Las noticias reunidas en esta pieza dan cuenta de la presentación de hábeas corpus y la aparición incesante de cadáveres. Así, mientras la dictadura argentina negaba la existencia de los desaparecidos y la sociedad civil se excusaba en el argumento “nosotros no sabíamos”, el procedimiento de Ferrari evidencia muy temprano (desde 1977) no sólo la existencia de esos cuerpos exterminados y de los familiares que los buscaban, sino también el síntoma colectivo de mirar hacia otro lado y hacer como si nada pasara². El (auto)silenciamiento es el síntoma de una violencia extrema enmascarada en lo cotidiano, que consiente los crímenes a través de su indiferencia, ya sea por medio de un velado apoyo y complicidad por parte de un grupo de la sociedad, o a través de la resistencia a enfrentar aquello tan conflictivo e inmanejable que terminaba por ser negado, reproduciendo ese “no querer saber” del propio poder represor.

Si bien estas políticas de exterminio pueden rastrearse desde los tempranos años de la Guerra Fría a través de las respuestas que diversos gobiernos autoritarios impulsan frente a las insurgencias populares y el avance de movimientos socialistas y comunistas, en América del Sur es con la creación de una organización internacional como fue la Operación Cóndor, en 1975, cuando la violencia política toma claramente la forma de terrorismo de Estado, en estrecha alianza con el servicio de inteligencia de los Estados Unidos³. Su origen se encuentra en la reacción violenta de las clases dominantes (rezagos de las oligarquías nacionales apoyadas por el Ejército) ante la posibilidad de perder el poder económico y político que detentaban, frente a la amenaza que significaban los grupos guerrilleros y los discursos socialistas que proponían una revolución a gran escala y la transformación de la sociedad en todos sus niveles. En ese marco, América Latina se vio invadida de dictaduras militares o gobiernos autoritarios que llegaban al poder a través

Una situación expuesta al Presidente

La señora Inés de Zeff, madre del joven Ricardo Zeff, de 18 años, secuestrado de su domicilio el 23 de julio último, dirigió una nueva carta al Presidente de la Nación, cuya copia hizo llegar a los diarios, en la cual preguntó por el paradero de su hijo ante el resultado negativo arrojado por el recibo de **habeas corpus** presentado ante un juez federal hace catorce días.

En su nota revela que **junto al joven** -estudiante de Química-, el grupo de personas armadas, vestidas de civil, que no se identificaron, llevó también a tres menores, entre ellos una niña de 16 años, de los que tampoco se sabe su destino.

La señora de Zeff dice que tanto ella como su esposo nunca observaron nada irregular en la vida de su hijo, "pero sí existe algún cargo contra él afirma, lo acataremos con dolor pero estrictamente, porque somos enemigos acérrimos de la violencia. Lo que consideramos que no puede ser, que es inhumano, que destruye a las familias -siempre es no saber dónde se encuentran sus hijos, quiénes son los responsables de su desaparición, a qué repartición pertenecen y cuáles son las imputaciones". Señala asimismo que personalidades militares y políticas los ayudaron en la búsqueda, que ha sido hasta ahora infructuosa.

"¿Este tipo de cosas puede ayudar a la reorganización del país?, pregunta finalmente

Y concluye: "Hemos contribuido siempre con fe y entusiasmo con nuestro país y creímos sinceramente en este proceso. Es tiempo de hacer correcciones, que funcione la justicia, que los padres no sigan viviendo en la incertidumbre, el temor y la impotencia, que cesen las arbitrariedades, que haya seguridad para las personas y los bienes".

8/8/76

Cartas 3 (40)

Familiares de detenidos procuran lograr informes

La tranquila fisonomía habitual de la Casa Rosada se vio quebrada ayer, cuando una larga cola -formada en su mayoría por mujeres- desfilaron por las dependencias policiales que allí funcionan, para requerir información acerca de familiares detenidos a disposición del Poder Ejecutivo.

Una gran cantidad de personas se presentó por la mañana en el acceso al Ministerio del Interior -en la planta baja del palacio gubernamental- haciendo eco de una advertencia que formulara el martes último esa cartera de Estado, donde se aclaró a familiares de detenidos a disposición del PEN que sus inquietudes debían ser formuladas en la Dirección General de Asuntos Policiales. En el mismo comunicado se denunció la existencia de

presuntos gestores que ofrecen solucionar la situación de los detenidos, restando validez a esas maniobras.

De tal manera, por primera vez se ofreció públicamente a los familiares de estos presos una directiva precisa y concreta sobre el lugar donde deben acudir para recabar informes al respecto.

Un vocero oficial del Ministerio del Interior destacó ayer que las consultas no son evacuadas por empiecos administrativos de la dependencia sino por personal de las fuerzas de seguridad, agregando que en la atención se tiene en cuenta el especial estado anímico de los consultantes.

También pudo saberse que diariamente serán atendidas, desde las 7 hasta las 13, un máximo de veinte consultas.

8 agosto 76

Una empleada estatal y su esposo

Denuncia oficial de un secuestro

La Secretaría de Hacienda emitió ayer un comunicado **denunciando** el secuestro de una empleada de la Superintendencia del Tesoro, que depende de ese organismo oficial, y del marido de la misma. A la vez, pide "a quienes puedan proporcionar información sobre el matrimonio", que lo hagan a esa Secretaría.

En un comunicado oficial, que trasunta la inquietud producida por el

episodio, se detalla que "el día 26 de agosto de 1976, a las 24, fue secuestrada junto con su marido, Juan Alberto Galizzi, de su domicilio de la calle Lavalleja 201, cuarto piso, departamento 14, la señora Aída Pucinos de Galizzi, "empleada de la mencionada Superintendencia".

25/9/76

Hay reacciones que expresan lealtad a los principios básicos del proceso

La Secretaría de Hacienda emitió ayer un comunicado **denunciando** el secuestro, el 26 de agosto, de una empleada de un organismo de su dependencia. La señora Aída Fucinos de Galizzi, que se desempeña en la Superintendencia del Tesoro, fue secuestrada de su domicilio junto con su esposo, el señor Juan Alberto Galizzi. (Ver página 7)

Que un organismo del Estado formule semejante denuncia de manera pública y que reconozca que "No ha sido posible obtener información alguna sobre este secuestro" pone en evidencia, oficialmente, el deterioro de los márgenes de seguridad personal. Si casi un mes después de producido el hecho el secretario de Hacienda acude a aquel trámite para exteriorizar su compromiso personal con la situación, es porque en las semanas transcurridas el doctor Juan Alemann ha hecho discretamente todo lo posible por obtener un esclarecimiento sin obtener resultados.

Escribe José Ignacio López

La actitud del doctor Alemann es la de un hombre preocupado por la suerte corrida por dos semejantes, ante uno de los cuales se siente responsable porque es una empleada de su dependencia.

Si desde el punto de vista humano el secretario de Hacienda está ejercitando un deber, desde un punto de vista político -porque es obvio que el doctor Alemann debe haber advertido la significación política de su gesto- parece estar marcando un límite, más allá del cual su compromiso con el proceso comienza a resquebrajarse. ¿No sería apropiado vincular el paso dado por el doctor Alemann con el que acaba de dar el doctor Arnaldo Musich al alejarse de la embajada en Washington? En un reportaje efectuado en los Estados Unidos el diplomático termina de decir que las

razones de su renuncia son personales pero de índole moral.

Ambos funcionarios aparecen, al mismo tiempo, como hombres consustanciados con los principios enunciados por las Fuerzas Armadas y con el objetivo prioritario de terminar con el flagelo de la subversión.

El Presidente dijo anoche en Tucumán que se ha empezado a construir la paz y que la seguridad servirá para fundar "un orden justo para todos".

La reacción del doctor Alemann y la renuncia presentada por el doctor Musich, como la que hace pocos días impulsara el alejamiento del doctor Alberto Costantini de la rectoría de la Universidad de Buenos Aires, coinciden aparentemente, en pretender que esa fundación sea legítima y duradera, conforme a los principios esenciales que confieren validez y fuerza moral a la lucha contra todos los extremismos.

Copyright La Opinión, 1976.

25/9/76

6/8/76

Religiosos detenidos

Un sacerdote y cinco seminaristas fueron detenidos en Córdoba, según revelaron fuentes eclesásticas de esa provincia. El procedimiento, que culminó con estas detenciones, se había producido el martes último e informes de prensa procedentes de los Estados Unidos señalan que el sacerdote aprehendido sería el padre James Weeks, de la orden de Misioneros de Nuestra Señora de Tashette, a la que también pertenecen los seminaristas.

A propósito de estas detenciones en la Antevíspera el Obispo auxiliar de Córdoba, monseñor Cándido Robledo, visitó al Ministro de Gobierno de esa provincia, coronel Miguel Ángel Marmón, quien se encuentra internamente a cargo del Poder Ejecutivo.

El caso del padre Weeks

El lunes próximo le sería levantada la incoincidencia al sacerdote norteamericano James Weeks, detenido en Córdoba junto con otros seminaristas, en averiguación de presuntas actividades subversivas, trascendiendo de fuente informada.

Al cesar la incoincidencia, el padre Weeks podrá ser entrevistado, por el representante consular de su país, como lo había pedido oficialmente al Departamento de Estado.

Como se sabe, el Comando del III Cuerpo de Ejército había informado oficialmente sobre la detención de Weeks, quien pertenece a la orden de Nuestra Señora de Lasalette, de Hartford, Connecticut, en EE.UU., pero el cónsul norteamericano no había podido entrevistarlo, debido a la incoincidencia que pasaba sobre el religioso.

C 15/8/76

Se fue Weeks

Anoche a las 20 en un avión de Braniff partió desde Ezeiza hacia los Estados Unidos el sacerdote norteamericano James Weeks, quien se hallaba detenido en Córdoba por presuntas actividades subversivas. Luego de intensas gestiones diplomáticas el clérigo abandonó el país no suministrándose aún información oficial al respecto.

Pese a ello un funcionario del Ministerio del Interior manifestó que el sacerdote había sido "expulsado de La Argentina", pero que desconocía los fundamentos de la medida.

C 19/8/76

BA# 7/8/76

U.S. priest suspected

THE CORDOBA army command yesterday announced that a North American priest and five "alleged seminarians" were captured on Tuesday at a house in which "abundant Marxist-Leninist bibliography and a record with subversive songs" were found.

The priest is James Martin Week, of the Lasalette Novitiate of Hartford, Connecticut, and four Argentine seminarians were identified as Alfredo Daniel Velardes, Daniel Andrés García Carranza, José Luis Destefani and Alejandro Ramón Dausa. A fifth seminarian was identified as Chilean Humberto Hugo Pantaja Tapia, who was said to have entered the country three months ago without documents.

The army statement said the house in Los Boulevares was raided because of neighbours' reports that activities in the house were suspicious. The army said a former nun who lived at the house was being sought.

41
Weeks 1
9/12/8/76

Preocupación de los EE.UU. por un clérigo detenido en Argentina

Washington, 11 (UP) — El Departamento de Estado expresó su preocupación al gobierno argentino por "la falta de acceso al reverendo James Weeks", un religioso norteamericano detenido en ese país hace una semana.

Funcionarios del Departamento de Estado dijeron que la nota fue entregada a la cancillería argentina el lunes último. La nota expresa que los gobiernos de los Estados Unidos y Argentina, por ser firmantes de la Convención de Viena, están obligados a cumplir las disposiciones de ese instrumento internacional. La convención dispone el libre acceso a los detenidos.

Los mencionados funcionarios declararon que hasta esta mañana no se había recibido contestación a la queja presentada por los Estados Unidos.

Por su parte, un portavoz de la embajada argentina en esta capital dijo que hasta ahora no había confirmación oficial de la presentación de la nota norteamericana en Buenos Aires.

Weeks fue detenido hace una semana por agentes de seguridad argentinos acusado de presuntas actividades subversivas en el país. Oficialmente se supo que funcionarios diplomáticos norteamericanos en la Argentina habían tratado infructuosamente de hacer contacto con Weeks a quien tampoco se le ha permitido entrevistarse con un abogado.

Información de la cancillería argentina

Un vocero de la Cancillería, informó que el gobierno de los Estados Unidos "desea obtener información acerca de la detención del religioso, de esa nacionalidad James M. Weeks, ocurrido la semana pasada en Córdoba."

Se expresó que el gobierno norteamericano está preocupado porque el cónsul de ese país no haya podido ver al detenido, que el referido religioso está incommunicado.

Renunció ayer embajador ante EE.UU.

El embajador argentino en Estados Unidos, doctor Arnaldo Musich, renunció ayer al cargo y la dimisión fue aceptada por el presidente de la Nación, teniente general Jorge Rafael Videla, según informó oficialmente anoche la Cancillería.

El desplazamiento del diplomático se produce 12 días antes del viaje del ministro de Relaciones Exteriores, contraalmirante César Augusto Guzzetti, a Estados Unidos para asistir a la XXXI Asamblea General de las Naciones Unidas. Guzzetti —según se adelantó— hablará en el plenario del organismo.

Sin embargo, Musich permanecerá en funciones, no obstante el carácter de dimiteinte, hasta que se haya realizado ese viaje de canciller.

Aun cuando la renuncia de Musich está fundada en "razones particulares", ayer circularon diversas versiones sobre la actitud del embajador en Estados Unidos. Pudo establecerse, al respecto, que se habrían producido discrepancias entre el diplomático y el contraalmirante Guzzetti.

Una de las fricciones estaría motivada por el hecho de que Musich recibió en la sede diplomática de Washington, al sacerdote norteamericano James Weeks, que fue detenido en Córdoba, hace unos 40 días. Luego, como se sabe, ese religioso fue puesto en libertad y expulsado del país por el gobierno argentino.

La designación de Musich obtuvo el placet del gobierno norteamericano el 9 de junio pasado. El 19 de julio presentó las cartas credenciales al presidente Gerald Ford, oportunidad en la que declaró que las actuales autoridades argentinas "pueden ser capaces de vol-

ver a encaminar el país por una senda de justicia, orden, estabilidad y desarrollo, de la que jamás debió ser arrojado como lo fue".

En esa misma oportunidad, el diplomático expresó el compromiso del gobierno argentino para "terminar con el terrorismo en un contexto de respeto por las leyes y los derechos humanos".

Musich había acompañado al ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz, en la gira financiera que realizó por Estados Unidos, oportunidad en la que departó con las figuras más influyentes del gobierno norteamericano.

El embajador arribó de Estados Unidos a fines de la semana pasada. El martes se entrevistó con el canciller Guzzetti y luego declaró que "las relaciones entre nuestro país y Estados Unidos se están desarrollando con toda normalidad, dentro del mayor espíritu de colaboración".

Musich, nacido en 1926, es abogado. En 1968 fue designado asesor del ministro de Relaciones Exteriores y, más tarde con la jerarquía de embajador, se desempeñó como asesor económico del presidente Arturo Frondizi. En esa época, como delegado argentino al Comité de los 21, trazó las bases que sirvieron para concretar después la Alianza para el Progreso. Trabajó en la constitución de la ALALC y presidió la delegación de nuestro país ante las conferencias del GATT en Tokio (1963) y en Ginebra (1960). Es autor de numerosas publicaciones sobre temas económicos e internacionales.

C 18/9/76

de derrocamientos y violentos golpes de Estado en países como Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Perú (1968-1980), Bolivia (1971-1978), Chile (1973-1988), Uruguay (1973-1988) y Argentina (1966-1976; y 1976-1983)⁴. Varios de estos gobiernos aplicaron la estrategia, apoyada por Estados Unidos, de “guerra de baja intensidad”: programas de ejecuciones y acciones clandestinas que intentaban acabar con líderes y cuadros de la militancia con el fin de debilitar sus futuras acciones. La Operación Cóndor se encargó así, en un primer momento, de recolectar información sobre los dirigentes políticos opositores y, en un segundo momento, de secuestrar y conducir a los exiliados políticos a sus países con la intención de hacerlos desaparecer. A lo largo de sus más de diez años de funcionamiento, esta operación criminal instrumentó el asesinato y la desaparición de decenas de miles de opositores a las dictaduras, la mayoría de ellos pertenecientes a movimientos de la izquierda política.

EXHUMAR—INHUMAR

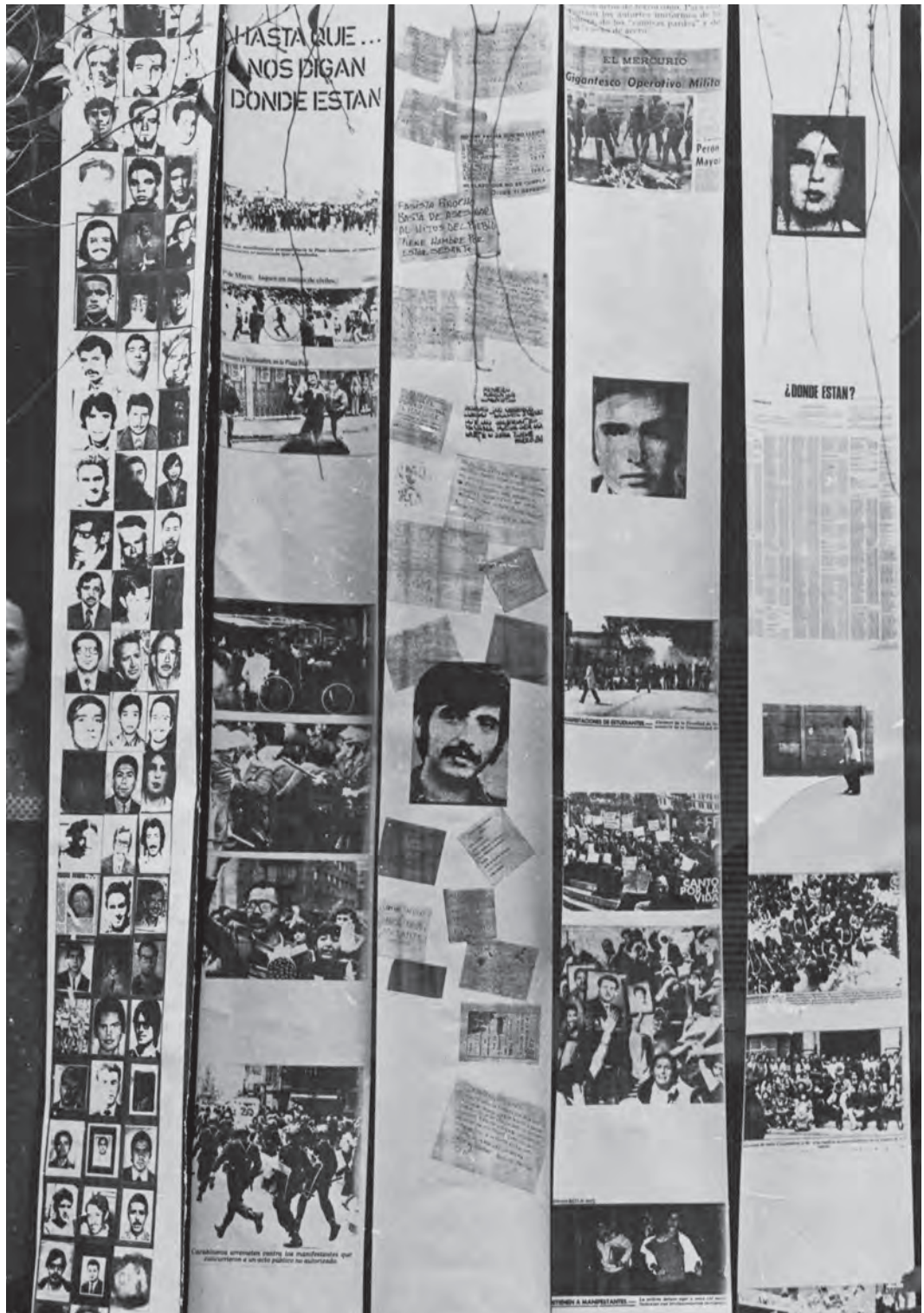
Aunque en sus inicios las protestas de los movimientos de derechos humanos en distintos países exigían la “aparición con vida” de los detenidos-desaparecidos, el descubrimiento paulatino de fosas comunes empezó a diluir las esperanzas del retorno de los secuestrados. En Argentina, el hallazgo de 88 fosas comunes con alrededor de 400 cadáveres no identificados, entre 1976 y 1979, y el surgimiento de los primeros testimonios de algunos pocos sobrevivientes confirmó drásticamente la existencia de centros clandestinos de detención y de métodos ilegales de exterminio masivo. Sin embargo, para un sector importante de estos movimientos de derechos humanos (como el grupo de las Madres de Plaza de Mayo liderado por Hebe de Bonafini) la posibilidad de aceptar las labores de los equipos de antropología forense, dedicados a la exhumación de las fosas y a la identificación de los NN, o incluso de recibir reparaciones económicas por parte del Estado resultaría contrario a la demanda del retorno de los detenidos-desaparecidos: “Con vida los llevaron, con vida los queremos” era la principal consigna coreada por las Madres durante los años ochenta, que se acompaña de acciones, principalmente con siluetas y fotos, que intensifican el impacto simbólico de esa demanda de “aparición con vida”. La negativa tajante de esa fracción de las



fig. 3. Domingo Ocaranza, *Siluetas negras de Dalmiro Flores*, acción de C.A.Pa.Ta.Co durante el *Siluetazo*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

Madres de admitir la posible muerte de esos cuerpos, de rechazar incluso su identificación por los equipos forenses es, al decir de la escritora y sobreviviente argentina Pilar Calveiro, una evidencia del “drama del genocidio en su verdadera dimensión”⁵. Esta situación es tanto más compleja cuanto esa digna negativa a aceptar el deceso y la identificación parece replicar el proceso de invisibilización de las víctimas operada por las propias fuerzas militares.

Es posible encontrar un contrapunto en la intervención que realiza el grupo GAS-TAR en el contexto del primer *Siluetazo*, el 21 de septiembre de 1983. A la consigna “Aparición con vida”, enarbolada por las Madres de Plaza de Mayo, el Movimiento al Socialismo (MAS) oponía en ese entonces la exigencia “Toda la verdad”. A la sostenida interrogación sobre el destino de los desaparecidos o, incluso, a la secreta esperanza de su retorno, confrontaba la demanda de investigación y la denuncia a los responsables de esos asesinatos. En medio de las miles de siluetas blancas pegadas sobre las paredes en aquella histórica jornada en Plaza de Mayo, los integrantes de GAS-TAR trazaron una silueta negra y caída sobre el pavimento, a metros del Cabildo, estampada en el lugar preciso donde se produjo el hallazgo de un cadáver: el de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por parapoliciales durante una masiva marcha contra la dictadura, el 16 de diciembre de 1982.



HASTA QUE...
NOS DIGAN
DONDE ESTAN

EL MERCURIO
Gigantesco Operativo Militar

¿DONDE ESTAN?

Combatientes armados durante las manifestaciones que conmemoraron el primer aniversario del golpe de estado.

MEMORIA A MANIFESTANTES... La policía detiene a un grupo de manifestantes que se oponen al golpe de estado.



figs. 4, 5. Luz Donoso, *Huincha sin fin*, Santiago de Chile, 1980.

GAS-TAR elige entonces aludir a una víctima concreta de la represión, de cuyo destino se tiene triste certeza. La silueta sobre el piso remite claramente al procedimiento policial con el que se deja señalado el sitio donde cayó un abatido, antes de retirar su cuerpo. Según Roberto Amigo, esta silueta inducía en su contraste con las otras erguidas de pie a “una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores”⁶.

La decisión de hacer desaparecer no sólo a las personas sino también a los cadáveres, formó parte de las políticas de exterminio implantadas por los regímenes militares. No entregar los cadáveres era determinar para estos cuerpos la condición de lo doblemente muerto: la vida quitada era además borrada en sus marcas y grafías, desposeída de la capacidad de ser nombrada y de la posibilidad social de generar espacios para el duelo. Resulta elocuente que muchos asesinados con nombre y apellido hayan sido programáticamente enterrados como NN, forzando una ausencia que se cristaliza en una multitud de tumbas anónimas. Uno de los modos en que se respondió a esa doble supresión fue la reinscripción de nombres a través de “recordatorios” que familiares y deudos de los desaparecidos aún publican a diario en el periódico argentino *Página/12* desde 1987⁷. Como una sucesión de epitafios, como huellas de los miles de cadáveres que aún restan por inhumar, estos textos que aparecen junto a la fotografía

del detenido-desaparecido reponen sobre la figura del nicho vacío una identidad que se resiste a desaparecer.

El potencial estético y político de esta reiteración de imágenes es similar a otros ejercicios visuales que, en distintos momentos de violencia, intentan extraer de las fotografías una clave para hacer saber la impunidad. Así ocurre en la acumulación de un numeroso grupo de fotografías anónimas que realiza el artista chileno Eugenio Dittborn en 1977 titulado *Fosa común*. Se trata de una matriz de imágenes que, en su repetición de rostros sin nombre conocido, alude a una doble represión: por un lado, la captura disciplinaria de las identidades por parte de los procesos de clasificación ciudadana desde el Estado y, por otro, la maquinaria criminal de borramiento social que pone en marcha la dictadura con el fin de desvanecer todo rastro físico de los cuerpos. En *Fosa común* parece asomar una equivalencia entre esos “retratos abandonados” que Dittborn recoge para su obra y “los cuerpos tirados por la máquina de desidentidad (tortura + anonimato) en los cementerios clandestinos”⁸. Esta serialidad de imágenes se hace también presente en otras obras como las varias *Huincha sin fin*, de la artista chilena Luz Donoso, que consiste en largas y anchas cintas de papel sobre las que se pega una acumulación de retratos de los ausentes, así como materiales de prensa e imágenes de la represión, construyendo una nueva temporalidad para los desaparecidos. Este “archivo-vivo” de casos irresueltos recupera los cuerpos para insistir en la demanda: “hasta que nos digan donde están”, en los momentos en que los primeros enterramientos clandestinos, como el caso Lonquén (1978), salían a la luz pública en Chile⁹.



fig. 6. Luis Navarro Vega, *Hornos de Lonquén*, Santiago de Chile, 1979.



fig. 7. Las Yeguas del Apocalipsis, *La Conquista de América*, Santiago de Chile, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz.

El hallazgo de restos óseos en los hornos de una mina de cal en la localidad de Lonquén, cinco años después de iniciada la dictadura militar de Augusto Pinochet, mostró con claridad la existencia de detenidos-desaparecidos por el régimen militar. Los restos pertenecían a 15 campesinos asociados a un sindicato agrario, de edades comprendidas entre los 17 y 51 años, que fueron fusilados y quemados para luego ser clandestinamente enterrados en el interior de aquellos hornos poco después del golpe de 1973. Aun cuando las investigaciones pudieron verificar que aquellos restos pertenecían a los campesinos y que era evidente que se había querido eliminar por completo sus identidades y cuerpos, el caso fue sobreesido en virtud de un Decreto Ley de Amnistía dictado en 1978. Más aún, ante la exigencia de los familiares de que se les entregaran los restos de sus parientes, y pese a haberse emitido la orden del Fiscal Militar de devolverlos, los restos fueron nuevamente secuestrados y enterrados clandestinamente en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo. Lo infame de ese caso —que sólo pudo volver a la discusión pública con la caída de la dictadura, diez años después—, fue representado en instalaciones como *Lonquén 10 años* (1989), de Gonzalo Díaz, que trabajó sobre la impunidad ante esos 15 cuerpos ausentes y su condición insepulta¹⁰.

El retorno de la democracia no solucionó, sino que complejizó el problema de la memoria, el cual, como sostiene la teórica Nelly Richard, se ancló en muchos casos en una falsa disputa entre la

posibilidad de “olvidar (sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa —vela— ese pasado: *descubrir*)”¹¹. Fue en ese espacio de imprecisiones donde muchas prácticas artísticas y culturales operaron, reactivando fracturas y ambivalencias que desbordaron las retóricas dicotómicas que parecían dibujar el terreno de los derechos humanos como una disputa reducida a la polaridad: “víctima/victimario, daño/reparación, ofensa/perdón”. Es decir, imágenes o acciones que operaron como espacio desmitificador y reavivaron de otros modos el cuerpo ausente a través de una relativización del testimonio y una reafirmación de identidades en crisis ubicadas en las periferias de la verdad social. Ello tiene una fuerza importante en experiencias que desquician el género y la “normalidad” sexual de los cuerpos arrasados, como en la intervención *La conquista de América*, realizada por el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos de Chile. A través de un baile que emula la “cueca sola” —las madres y esposas chilenas vestidas de negro danzando con el “ausente”—, Francisco Casas y Pedro Lemebel realizan la danza, con un pañuelo blanco y con equipos de sonido personales (con la música de la cueca que sólo ellos escuchan), sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos. Se trata de un desplazamiento de la reclamación tradicional de los detenidos-desaparecidos hacia esos otros cuerpos

invisibles, arrancados de todo nombre y recuerdo por su condición sexual: homosexuales perseguidos y asesinados impunemente a lo largo del continente y que prácticamente no existen en los recuentos oficiales. Una situación que Las Yeguas simbolizan a través del baile y de los gritos: “Compañero Mario, alias La Rucia, caído en San Camilo ¡Presente!”¹².

CADÁVERES

El trabajo a partir de los residuos de la violencia ha sido una de las formas más poderosas de análisis del estado de terror socialmente implantado. Si bien es cierto que México, a diferencia de otros países de América Latina, no vivió una dictadura en el estricto sentido de la palabra, es habitual la referencia a los 70 años de gobierno del PRI (antes PNR y PRM) como una “dictadura blanda”¹³ en la cual la represión se dejaba sentir algunas veces de modo sutil y otras veces con hostilidad extrema. Sin embargo, además de ser un índice de las distintas maneras de coerción social, aquel



fig. 9. Alejandro Montoya, *Cadáver*, sección gavetas (SEMEFO), Ciudad de México, 1985.

inventario moderno de imágenes de muerte es también un síntoma de las maneras en que han cambiado las formas de inscribir y representar la violencia después del imaginario del genocidio y de los campos de concentración (los campos nazis, pero que son extensibles a los episodios de exterminio en América del Sur), los cuales fracturaron para siempre la imagen del cuerpo violentado (y el carácter de la violencia misma) en la cultura contemporánea pos-Segunda Guerra Mundial. Esa nueva iconografía de la violencia aparece en nuestras sociedades anclada en los medios masivos de comunicación, conviviendo con los signos de la sociedad de consumo que equiparan los muertos con elementos descartables de la vida urbana. Si en las dictaduras del Cono Sur fue la figura del detenido-desaparecido el estremecedor símbolo de las maquinarias de aniquilamiento de las fuerzas militares, en otros escenarios de aparente democracia, como México o Colombia, fue la figura de lo desmembrado y lo mutilado la que dio legibilidad a una lógica de muerte enclavada en la vida cotidiana. Esta fue incluso elevada a condición de espectáculo público, convirtiendo las ejecuciones en rituales de exterminio que servirían como amedrentamiento o escarmiento social —las cuales son hoy las estrategias preferidas en las guerras del narcotráfico—. Los dibujos del artista mexicano Alejandro Montoya durante los años ochenta y, más tarde, los de Martha Pacheco hacia los años noventa detonan la pregunta por el significado cultural y político de los muertos a través de representaciones de las morgues y las salas de urgencia de hospitales de la Ciudad



fig. 8. Diario *La República*, Lima, portada del 31 de enero de 1983.

de México. Ese interés por retratar los cuerpos no reclamados en el Servicio Médico Forense (SEMEFO) sería llevado a sus últimas consecuencias con el surgimiento de un colectivo que, en 1989, asume ese mismo nombre para una serie de performances e instalaciones donde el cadáver ya no aparece como representación, sino como soporte de sus propias obras. Se propone así una gramática de los excesos donde son los propios excedentes corporales (los fluidos, la grasa humana o cabellos humanos recogidos de las morgues) los que señalan las formas brutales que asume el conflicto social.

En otro contexto de democracia como es el Perú de los años ochenta, la violencia asesina detonaría en una manera nunca antes vista. El inicio del conflicto armado entre las guerrillas comunistas y el Estado peruano desata la desaparición forzada y el asesinato sistemático de personas como estrategia central del Estado en la lucha contrasubversiva, un derivado de las tácticas de exterminio impulsadas algunos años antes por las dictaduras militares del Cono Sur. La entrega del control de nueve provincias del Perú a las fuerzas militares, el 30 de diciembre de 1982, por parte del gobierno de Fernando Belaunde Terry, inaugura el periodo de crímenes masivos, indiscriminados e intensos en departamentos de la sierra sur del país como Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, entonces declarados en "estado de emergencia"¹⁴. Entre ellos, la matanza de Uchuraccay, con ocho periodistas asesinados por una comunidad andina que los confundió con integrantes de Sendero Luminoso; la matanza de Lucanamarca en la que 69 campesinos fueron asesinados en Ayacucho por Sendero Luminoso; la matanza de Soccus en la que 32 campesinos fueron muertos por la Guardia Civil, entre otras. Uno de los varios episodios que más crudamente ilustró aquel infierno fue el hallazgo de siete fosas comunes en la comunidad de Pucayacu: cuerpos desnudos con las manos amarradas en la espalda, torturados, acribillados a balazos, con los rostros cubiertos de trapos, los dedos cortados y los cráneos destrozados. Las fotografías de ese incidente plasmaron uno de los más impactantes documentos que puso en evidencia las políticas de arrasamiento de las fuerzas militares. El editorial del diario *La República* que publicó aquellas imágenes es elocuente:

La idea misma de humanidad vacila ante las fotografías que, con real pesadumbre y furia, publicamos



fig. 10. Herbert Rodríguez, *Cadáveres*, Lima, 1986.

en esta edición. Las comparaciones con los hitos más siniestros de la historia del genocidio vienen rápidamente a la memoria¹⁵.

El surgimiento de una movida marginal, contracultural y anarquista en torno a la música, la poesía y las artes visuales puede interpretarse como una poderosa reacción desde el campo cultural ante el conflicto: decenas de carátulas de discos, letras de canciones, fanzines y agresiva poesía se niegan a callar frente a las noticias de torturas y desapariciones, identificando sus propios cuerpos con los miles de cuerpos masacrados en las miles de imágenes de muerte que configuran el sentido común de un país en guerra¹⁶. Una de las respuestas artísticas más enérgicas la tenemos en la producción de collages y fotocopias que Herbert Rodríguez (exintegrante del Taller E.P.S. Huayco) realiza a partir de imágenes de las distintas manifestaciones de la violencia desde 1982. Desde fotografías de prensa de cuerpos desfigurados hasta los iconos de la sociedad de consumo, los fotomontajes de Rodríguez señalan la indiferencia social de las clases medias urbanas ante la continua aparición de fosas comunes de

campesinos muertos en el interior del país. Un aspecto decisivo fue su posicionamiento crítico frente a la lucha armada como opción política, denunciando las acciones subversivas de Sendero Luminoso y disputando abiertamente las paredes y murales de la Universidad de San Marcos donde Sendero Luminoso solía colocar su propaganda. Rodríguez montaba allí grandes murales-collage con fotocopias y estenciles que exhibían la obsenidad de una revolución sangrienta, reiterando una y otra vez, como una letanía interminable, la palabra “cadáveres” [▶VIOLENCIA ESTRUCTURAL]. Aquella invocación, que daba cuenta crudamente de una retahíla de cuerpos sin vida, sería uno de los clamores más explícitos para una violencia sin nombre. Es esa misma letanía la que enuncia el extenso poema del escritor y activista argentino Néstor Perlongher titulado precisamente “Cadáveres”, escrito en 1981 en un viaje terrestre desde Argentina a Brasil, donde el poeta se había refugiado en lo que denominó un exilio sexual. “Hay cadáveres en los pajonales, en los campos, en las olitas, en las vías del tren, en los rincones más sórdidos de la ciudad. Hay cadáveres en cada rincón de nuestros cuerpos arrasados por el terror” [▶LOCA/DEVENIR LOCA].

Desde un lugar político distinto, el Taller NN (1988-1991) se dedicó a trabajar sobre la violencia implantada como política desde el Estado, colaborando desde sus inicios con grupos de poesía radical y con la movida anarquista vinculada a la música “subterránea”. El nombre del grupo aludía a la multitud de cuerpos no identificados aparecidos en fosas comunes a diario. Para un concierto organizado por NN y la banda hardcore-metal “Kaos” en 1989, Alfredo Márquez (NN-a-c-falo) confecciona un volante en serigrafía en base a una fotografía del diario *La República* (25 de agosto de 1984) que muestra los cuerpos hallados en la fosa común de Pucayacu después de su desentierro, colocados en fila en el hospital de Huanta para el reconocimiento por sus familiares. Así, en varias otras piezas gráficas, la inefabilidad y el horror era convocado por el grupo. La última parte de su pieza *NN-PERÚ* (la “Carpeta Negra”), de 1988, registra imágenes de las varias matanzas y violencias extremas de aquellos años: el desalojo de pobladores de asentamientos humanos en Garagay (ocho muertos, 104 heridos), el motín y la represión policial en el penal El Sexto (22 muertos), los cuerpos de campesinos asesinados y clandestinamente enterrados en Pucayacu (50 cadáveres),



fig. 11. Taller NN, Perú 1984-1989. Cartel del concierto organizado por la banda Kaos y NN, Lima, 1989.

entre otros. El coloreado de estos cuerpos asesinados alegorizó la negación y el exterminio del antagonismo en todas sus formas, confrontando la propia invisibilidad derivada de la sobreexposición de imágenes. Aquellos testimonios expusieron uno de los efectos más abominables de esa guerra totalitaria: la naturalización de la muerte, la deshumanización del sujeto, la conversión de los cadáveres en la nueva escenografía del espectáculo.



fig. 12. Diario *La República*, Lima, portada del 25 de agosto de 1984.

CODA

Resulta imposible narrar la vastedad y complejidad de las experiencias estético-políticas generadas como respuesta a las condiciones de violencia generalizada, secuestro, tortura y asesinato masivo que ocurren en cada uno de los países de América Latina. En estos episodios, sin embargo, despunta una característica común: la voluntad de intervenir la “normalidad” social que pretendía hacer admisible la desaparición, la tortura y el entierro clandestino. En aquellos momentos, estas imágenes y acciones asumen el difícil rol de pensar eso que excede todo nombre y racionalidad, que sobrepasa la humanidad misma. Un horror tal sólo puede existir, como nos recuerda Pilar Calveiro, “en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos”¹⁷. Volver a esas historias inconclusas a partir de las estéticas marginales que lograron, pese a todo, dejar vestigios de la masacre nos da la oportunidad de contrarrestar a la voluntad totalizadora de los discursos conservadores que aún hoy intentan arrojar esos cuerpos al olvido.

ML

Agradezco a Ana Longoni y a Sol Henaro sus aportes y comentarios durante la escritura de este texto.

NOTAS

- ¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1998.
- ² Ferrari se autoenvió esos collages a Brasil por correo, con un nombre de destinatario falso, y cuando se volvió a encontrar con ellos los fotocopió y los difundió, cada vez que tuvo oportunidad, como un documento anillado en pequeñas tiradas.
- ³ La Operación Cóndor es impulsada por la CIA norteamericana, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) de Chile, bajo el mando del general Augusto Pinochet, y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). El 25 de noviembre de 1975 se aprueba su creación en un encuentro en Santiago de Chile que reúne a los jefes de inteligencia militar de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, convocado por el jefe de la DINA, Manuel Contreras Sepúlveda. Ver J. Patrice McSherry, *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009.
- ⁴ La dictadura en Perú es probablemente la única de todas ellas que carga un signo distinto: impulsada por el gobierno reformista y nacionalista del general Velasco, este régimen militar intentó cancelar el periodo oligárquico en el Perú a través de una intervención sin precedentes en las relaciones de producción del país. No obstante, la segunda etapa del gobierno militar, liderada por el general Francisco Morales

Bermúdez, colaboró con los feroces regímenes dictatoriales de los países vecinos proporcionando información de inteligencia sobre personas exiliadas y deportando y extraditando a intelectuales vinculados con la izquierda. Ver Edmundo Cruz, “El Perú sí estaba vinculado al Plan Cóndor, según documentos desclasificados de la CIA”, en *La República*, Lima, 29 de diciembre de 2007.

- ⁵ Ver Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 50. Ver también Pilar Calveiro, óp. cit.
- ⁶ Roberto Amigo “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en *El Siluetazo*, óp. cit.
- ⁷ Ver Laura Vales, “Registros de la ausencia”, *Página 12*, Buenos Aires, 24 de agosto de 2008.
- ⁸ Nelly Richard, *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 21.
- ⁹ Paulina Varas, “Una obra termina al volverse una acción”, en *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes, 2011, pp. 2-5 [cat. exp.].
- ¹⁰ Ver Justo Pastor Mellado, “Sueños privados, ritos públicos”, en *Lonquén 10 años*, Santiago de Chile: Ediciones La Cortina de Humo, 1989 [cat. exp.]; y Gustavo Buntinx, “Identidades póstumas. El momento chamánico en Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz”, en Reynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher (eds.), *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima: IEP, IFEA, 2004, pp. 301-321.
- ¹¹ Nelly Richard, óp. cit., p. 32.
- ¹² Ver Fernanda Carvajal, “La convulsión coliza. Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis”, en *ramón*, n° 99, abril de 2010, pp. 19-23.
- ¹³ En 1990 el escritor peruano Mario Vargas Llosa sostuvo que el sistema político de México era una “dictadura perfecta” y Enrique Krauze, entonces subdirector de la revista *Vuelta*, acotó que más bien se trataba de una “dictablanda”. Ver Mario Vargas Llosa, “La dictadura perfecta”, en *El País*, Madrid, 1 de junio de 1992.
- ¹⁴ Ver Comisión de la Verdad y Reconciliación, “Los Peruanos que Faltan: Lista preliminar de personas desaparecidas por la violencia (1980-2000)”, en *Informe Final*, tomos II y VI, Lima: CVR, 2003. La estimación precisa que ofrece el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de víctimas fatales en los años del conflicto (1980-2000) es de 69.280 personas, con un intervalo de confianza al 95%. El CVR también indica que 1983 y 1984 fueron los años más feroces de todo el conflicto, llegando a perder la vida un tercio de las víctimas de todo el periodo de violencia.
- ¹⁵ “Editorial”, *La República*, Lima, 25 de agosto de 1984.
- ¹⁶ “En este país los muertos no descansan” suele decir desde fines de los años ochenta el artista Juan Javier Salazar (exmiembro del Taller E.P.S. Huayco) en alusión directa al sensacionalismo y la exposición constante de las imágenes de muerte en la prensa peruana. La frase pertenece a una de sus piezas nunca realizadas, titulada *Trampa para arqueólogos* (1987), que consistía en semienterrar una serie de láminas de madera, todas serigrafiadas con la imagen de una momia, en huacas prehispánicas y en espacios donde fueron halladas fosas comunes.
- ¹⁷ Pilar Calveiro, óp. cit.



CUERPOS IMPRESOS

Y como si ese pellejo hubiera quedado embebido de una íntima verdad de la carne separada; verdad a medias, que está tanto en la mancha como en el cuerpo y no se encuentra completa en ningún lado [...]. Las imágenes impresas son vestigios de un cuerpo retirado¹.

A mediados de los años setenta, el artista paraguayo Osvaldo Salerno, después de trabajar en grabado imprimiendo una serie de objetos reales, como llaves y candados, empieza a usar su propio cuerpo como matriz para dejar huellas en el papel.

El cuerpo del artista o, mejor, sus fragmentos o retazos, dejan marcas que atestiguan pelos, piel, cicatrices. Se imprimen en el papel para luego retirarse. En algún punto se podría decir que la obra de Salerno de allí en más se ocupará —en su materialidad, en el dispositivo técnico, en los sentidos que despliega— del conflicto de la relación presencia-ausencia.

En ese punto se podría vincular el recurso de Salerno con el dispositivo de producción de siluetas utilizado durante el *Siluetazo*. En la Plaza de Mayo los manifestantes producen siluetas delineando los bordes de su cuerpo apoyado sobre el papel, deviniendo en una doble huella: la propia y la del desaparecido al que le prestan el cuerpo. En el recurso que utiliza Salerno, es el cuerpo entintado y solitario del artista el que trabaja a manera de sello. Si bien ambos procedimientos son muy diferentes (uno realizado colectivamente en la plaza y el otro realizado en la intimidad del taller del artista), los dos se fundan en el acto de que alguien ponga el cuerpo para “hacer aparecer la ausencia” de otros. El cuerpo presente convertido en huella de la desaparición.

1



2



figs. 1, 2. Osvaldo Salerno, *Sin título*, Asunción, 1976-1981.

La obra de Salerno, además, trae consigo otra información. Los pies entintados e impresos en el papel están atados. Son señal de los métodos de tortura infligida sobre los prisioneros de la dictadura. Pero además, la constatación de que el artista solo no pudo aproximar y retirar su propio cuerpo atado del papel. En el papel permanece inscrita la violencia ejercida sobre el cuerpo (el presente y el ausente).

Como señala Roberto Amigo,

las impresiones corporales de fragmentos de cuerpos quebrados, anudados, colgantes no son la representación del sacrificio militante, de la heroicidad, sino una pregunta sobre el cuerpo historiado por el arte y la política. No es la denuncia de la tortura en el contexto preciso de un régimen político; las impresiones no refieren a la liberación, al dolor, a la fortaleza ante la tortura, sino al hombre solo ante la historia [...]. Las impresiones sobre papeles trabajan el cuerpo fragmentado: torsos, piernas, pies; a la vez se suma la impresión de elementos como cuerdas y perchas. Atado, colgado, el artista no transita el camino cristiano del martirio, sino el de “documento”, es decir, prueba, testimonio².

En el lugar/nombre de los ausentes, el artista se constituye en testigo y, a la vez, en soporte de la huella.

LC, AL

NOTAS

¹ Ticio Escobar (ed.), *La cicatriz*, Madrid: Casa de América, 1999, [cat. exp. sobre Osvaldo Salerno].

² Roberto Amigo, *Los derechos humanos en el arte*, Asunción: Palacio de Justicia, noviembre de 2011, [cat. exp.].

INSEPUTO

El teatro se erigió como un territorio desde donde señalar lo insepulto, incluso como su sustituto ritual. Desde fines de los años ochenta, el Periférico de Objetos, un grupo argentino de teatro formado principalmente en la manipulación de títeres, realiza diversas propuestas escénicas que operan reflotando a la superficie la memoria y el terror de hechos que se habían querido ocultar¹. Dos de ellas, *El hombre de arena* (1992), una versión libre del cuento de E. T. A. Hoffmann, y *Máquina Hamlet* (1995), basado en la obra del dramaturgo alemán Heiner Müller, son potentes metáforas de esa carencia en medio del silencio y la impunidad que terminó por consolidar el gobierno de Menem en los años noventa, al conceder indultos presidenciales a los pocos responsables del genocidio acaecido durante la dictadura que habían sido condenados en el Juicio a las Juntas (1985). El escenario de *El hombre de arena* es una caja llena de tierra seca, en la que se observan muñecos semienterrados. Los desenterradores de estas criaturas son también los que vuelven a enterrarlas, una y otra vez. No se trata de títeres sino de muñecos antiguos con las cuencas de los ojos vaciadas, los miembros descoyuntados, despojados de su cabellera o con el pelo seco y áspero, a veces mutilados o con el cráneo trepanado. Los muñecos parecen tener autonomía, mirada, voluntad, incluso rebeldía. ¿Son autómatas o personas? Se ocultan, reaparecen, buscan la superficie, se estreñecen. “El terror sórdido de sucesos que teniendo que quedar ocultos se han manifestado (en) una especie

de ritual animista”². El juego (porque tiene mucho de macabro juego infantil) está en diluir la frontera entre vivos y muertos. Un mundo a lo Pedro Páramo en el que no se puede distinguir qué condición tiene cada quien. Los muertos nunca lo están del todo ni en paz, resucitan para volver a morir en un acto circular inacabable. Los actores-manipuladores de objetos también están en peligro, se transmutan en sus muñecos o interactúan con ellos como pares, sin aceptar del todo el poder del otro.

Juguetes, otrora amorosos, se convierten en ánimas terroríficas. “Lo cotidiano, lo familiar, lo conocido aparece afectado por circunstancias fantásticas que no permiten diferenciar el terreno preciso de lo viviente, lo racional y lo irracional, el de los objetos inanimados, la materia muerta”, define el grupo (formado en 1989 e integrado por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Daniel Veronese, Román Lamas y, más tarde, Alejandro Tantanian) en explícita referencia al concepto freudiano de lo siniestro: “Nos basamos más en el trabajo que hace Freud sobre Hoffmann que en el cuento mismo”. Y en medio de la oscuridad, apenas munidos de velas y frágiles lamparitas, los manipuladores son a la vez deudos que visten de luto y jueces-verdugo que condenan y ejecutan a sus víctimas. *El hombre de arena* perturba al evidenciar lo insepulto ante una sociedad arrasada por el “terror concentracionario”³ a la que le negaron la posibilidad de hacer rituales de duelo. Las propuestas del Periférico de Objetos desentieran aquello socialmente oculto, lo no procesado, que insiste en emerger a pesar de la amnesia colectiva porque continúa sin estar resuelto. Los miles de desaparecidos,



2



3



figs. 2-4. Periférico de Objetos, *El hombre de arena*, Buenos Aires, 1992. Fotografías: Magdalena Viggiani.

4



5



fig. 1. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), *Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción*, Lima, 1986.

fig. 5. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), escena de performance en una prisión, Lima, 1986.

torturados y asesinados sin justicia ni tumba se cuelan como presencias insistentes, interpeladoras. Espectros.

Desde una performatividad que bordea lo teatral, el Grupo Chaclacayo (Helmut Psotta, Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos) produce a partir de 1983 una serie de acciones donde violencia y placer funden deliberadamente sus roles y significados. A través de fotografías y acciones el grupo escenifica los excesos de violencia no reconocidos por el Estado peruano en medio del conflicto armado. En sus distintas apariciones, el Grupo Chaclacayo emplea ropas y objetos que aluden, de manera ominosa, al fanatismo religioso y a las ideologías políticas, superponiéndolos con elementos que simbolizan la tortura, el secuestro y la muerte, como esqueletos humanos recogidos de la morgue o una serie de "bultos" hechos con basura (bolsas o empaques negros que encarnaban la habitual manera de [des]aparecer esos cuerpos amordazados, maniatados, despedazados). En *La agonía de un mito maligno* (1984), dirigida por Helmut Psotta, una serie de cuerpos semienterrados rodeados de velas y una escolta de personas con capirote sirven de escenografía a un rito fúnebre en las orillas del océano Pacífico. Un momento después, en la misma escena, hace su aparición la figura travestida de Santa Rosa, que cae derribada y agoniza. La figura de Santa Rosa, primera Santa de América y patrona de la ciudad de Lima, se muestra como un símbolo ambiguo que cataliza la sordidez de las políticas de exterminio encubiertas bajo la devoción religiosa. Ello permite a los asesinos aparecer ante el poder "con la cara limpia" después de cometer los más atroces crímenes⁴. Así se refleja en las fotografías de Sergio Zevallos, *Ensayos sobre la Inmaculada Concepción* (1986), en las que una momia, hecha con desechos, vendas y un cráneo humano, aparece retratada en un intercambio erótico y tanático con un cuerpo masculino desnudo. Ello se radicaliza aún más en su serie *Rosa Cordis* (1986), en la que un personaje travestido con una túnica negra y una corona de rosas se maquilla, para luego masturbarse al lado de un cuerpo muerto ubicado en un cubículo cubierto de pintura roja e imágenes de pornografía y publicidad. Un instante después, Santa Rosa se convierte en un torturador encapuchado que penetra sexualmente al cadáver. Los estímulos creativos del grupo son las exploraciones en sus memorias personales marcadas por el racismo y la discriminación, pero también la búsqueda de una iconografía sexual profana, capaz de dar cuenta de que las maneras en que el legado colonial y cierta ideología religiosa

fueron en realidad los mejores garantes de los crímenes y torturas perpetrados por el Estado durante el conflicto.

AL, ML

NOTAS

- ¹ La manipulación de muñecos es una de las constantes dinámicas del grupo. Hacen lo que podría definirse como un teatro de manipulación que procura "crear una magia más cruda a la del teatro de títeres que no funciona ocultando la relación entre el títere y el manipulador, sino exhibiendo ese *entre*. Algo que es él y a la vez no lo es: son sus movimientos pero no su materia". Daniel Link, "Casa de Muñecas", en suplemento *Radar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1989.
- ² Periférico de Objetos, "El hombre de Arena", en el programa del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 1993.
- ³ Pilar Calveiro, *op. cit.*
- ⁴ Así lo señala Sergio Zevallos, ver Dorothee Hackenberg, "Dieser Brutalität der Sanftheit. Interview mit Helmut J. Psotta, Raul Avellaneda, Sergio Zevallos von der Grupo Chaclacayo über 'Todesbilder'", en *TAZ*, Berlín, 26 de enero de 1990, p. 23.

GUERRILLAS

La herramienta fundamental empleada por Jaime Guzmán para iniciar la creación de una nueva institucionalidad [del régimen dictatorial chileno] es la noción de Poder Constituyente tal como aparece en la obra de Carl Schmitt [...], el Kronjurist de Hitler. En 1933, Schmitt emplea esta noción para declarar muerta la Constitución de Weimar y luego legitimar a Hitler en el poder. En España, Luis Sánchez Agesta y otros discípulos de Schmitt, emplean la misma noción para explicar cómo el golpe de Estado de Franco destruye la Constitución de 1931. En Chile en 1980, Guzmán [hace] uso de esta noción para destruir la Constitución de 1925 [...]. La Constitución de 1980 carece de legitimidad democrática en su origen¹.

Irregularidad, movilidad incrementada, intensidad del compromiso político y carácter telúrico. Éstas son las características con las que Carl Schmitt define al guerrillero en su *Teoría del partisano*. Agrega, además, que en el siglo XX, bajo el contexto de la Guerra Fría, el guerrillero, atraído por una progresiva tecnificación, industrialización y desagravación, se convierte en el territorio urbano en “un técnico del combate invisible, en saboteador y en espía”, una descripción que, si bien puede aplicarse a algunos de los grupos guerrilleros que surgen en América Latina durante la centuria, no abarca la totalidad de los mismos² [■ GUERRA POPULAR, GUERRA SIMBÓLICA].

Para Schmitt, la política presupone la distinción entre guerra (*polemos*) y discordia (*stasis*). En la medida en que toda guerra presupone la declaración de un enemigo, posibilita la distinción entre un afuera y un adentro de la comunidad política. La *discordia*, en cambio, constituiría la posibilidad de articular dentro de esa comunidad la disputa entre adversarios dentro de un marco de saludable pluralidad. Sin embargo, la figura del guerrillero (o el partisano), aquél que, al interior del sistema está dispuesto a quedar fuera de la ley, adquiere la específica figura del *enemigo interno*. Se trataría de una figura más compleja en la que, señala Schmitt, podrían superponerse la guerra de los ejércitos regulares, la guerra colonial, la guerra civil y la guerra de guerrillas. Es preciso subrayar que el discurso de Schmitt porta consigo una ma-

triz sacrificial según la cual es la construcción de un enemigo común lo que hace posible la unión de lo diverso al interior de la comunidad política. El partisano, al introducir la figura del enemigo dentro de la comunidad política, complica la distinción entre guerra y discordia.

Schmitt señala, a su vez, que el guerrillero como combatiente irregular siempre depende de la ayuda de un regular poderoso. Ese “tercero”, además de apoyo material puede brindarle reconocimiento, legitimidad política. Los insurgentes de los países latinoamericanos de los setenta y ochenta no sólo reciben entrenamiento (de Cuba), también combaten en otros suelos (en Nicaragua) y reciben el reconocimiento de la Unión Soviética, del bloque socialista y de la socialdemocracia europea que, en algunos casos, llega a financiarlos indirectamente.

Por contra, en el contexto del mundo bipolar y de la consecuente demonización del comunismo internacional, los regímenes dictatoriales aún vigentes en los años ochenta sancionan la figura del insurgente político bajo la noción de *terrorista*. Esa calificación era paradójicamente asignada por Estados terroristas, apoyados también por un “tercero” (Estados Unidos), que ejercieron su violencia contra el cuerpo social (no sólo contra los grupos armados, sino contra la sociedad en su conjunto) amparándose en el estado de excepción. La guerra contra el comunismo internacional camuflaba así el terrorismo de Estado en una retórica bélica.

Más tarde, en el contexto de las democracias neoliberales, la razón posdictatorial estableció un juicio histórico perverso al equilibrar en la balanza de las culpas a dos contrincantes de carácter sustancialmente distinto en un discurso, el de la “guerra entre dos demonios”, que presentaba al Estado y a los grupos armados como enemigos equivalentes. La falacia de esta interpretación de la historia reciente partía de una delimitación de dos bandos, el Estado represivo por un lado y las organizaciones armadas por otro, que obviaba que el accionar del primero de ellos contaba con la complicidad de actores no estatales (empresarios, medios de comunicación) y que el alcance de sus víctimas iba mucho más allá de las organizaciones armadas, extendiéndose a toda la sociedad civil.

Aun así, la sanción de “terrorista” sobre el extremista político marca, bajo la consolidación de la hegemonía neoliberal, el tránsito de la lucha de las dictaduras contra el comunismo internacio-

G

nal y contra la insurrección hacia la lucha contra el narcotráfico, la delincuencia y el terrorismo internacional por parte de las democracias tuteladas, en una perfecta reproducción de la lógica sacrificial de la política.

Frente a esa lógica, el reciente colapso de las políticas neoliberales y la impugnación de los relatos transicionales en países como Chile y España plantea una coyuntura histórica en la que la presencia de las fuerzas del cambio social en el espacio urbano ha reabierto el debate público sobre la violencia. En esa tesitura, cabe arriesgar una lectura del papel que la violencia jugó en los procesos políticos que, bajo circunstancias históricas diversas, se desarrollaron en esos y otros países en el periodo de implantación global del neocapitalismo. La emergencia de la violencia guerrillera o terrorista permitió con frecuencia, por seguir los términos de Schmitt, la identificación de un enemigo interno cuyo modo de ejercer el antagonismo se sustraía tanto a la discordia del juego político al interior de las estructuras del Estado (mínima durante los regímenes dictatoriales y un tanto más acusada con la introducción del parlamentarismo) como a las formas del disenso escenificadas en la esfera pública por la política movimentista (que, paradójicamente, en algunos casos se vio desarticulada con la llegada de las democracias formales a esos países).

En ese contexto, cabría pensar el papel que jugaron tanto la violencia guerrillera como el terrorismo (el cual, como decíamos más arriba, se asimiló progresivamente a aquélla) a la hora de reducir el abanico de posiciones políticas posibles al interior del arco parlamentario (condicionado por la fuerza centrípeta de la cohesión necesaria frente al enemigo interno), fomentando la ideología consensual que supuestamente trataba de combatir. Pero también parece urgente evaluar críticamente hasta qué punto los movimientos sociales post-socialistas de las últimas décadas no han podido encarar la necesidad de pensar el pasaje de las formas de resistencia y oposición encarnadas por la potencia micropolítica de los agenciamientos colectivos a la proposición de proyectos de aliento macropolítico, debido a la intuición de que ese tránsito implica de por sí un cambio estructural del estado de cosas actual que, en última instancia, no pueda prescindir de la violencia. Es decir, se trataría de determinar hasta qué punto la demonización mediática y social de la violencia ejercida por la guerrilla y el terrorismo (cuyo accionar durante las últimas décadas ha caído con suma

frecuencia en la lógica sacrificial derivada de su fijación macropolítica que despreciaba o supeditaba de antemano toda atención a lo micropolítico) ha clausurado el debate en el seno de la izquierda acerca de si es posible imaginar en la encrucijada histórica actual una violencia revolucionaria que desbanque las relaciones de poder mediante las cuales el capitalismo global ejerce una violencia objetiva, diaria y cotidiana sobre el cuerpo social.

Para combatir esta violencia sistémica, Slavoj Žižek retomó en su libro, sucintamente titulado *Violence* (2008)², la distinción establecida por Walter Benjamin entre violencia mítica y violencia divina. El interés de la distinción benjaminiana es que sustraía esta última forma de violencia a la lógica del sacrificio que ha caracterizado la dicotomía amigo/enemigo, la cual ha presidido las luchas políticas entre las dictaduras/gobiernos neoliberales y las acciones guerrilleras y terroristas durante las últimas décadas. La violencia divina se situaría al margen del finalismo característico de la violencia mítica, sujeta en el esquema de Benjamin a la fundación o la preservación del Estado de derecho. Para Žižek, esa violencia divina, que se habría expresado históricamente en el terror revolucionario francés (1792-1794) y en el Terror Rojo de 1919, no se identificaría en la actualidad ni con la violencia ejercida por el fundamentalismo religioso en su afán por materializar la supuesta voluntad de Dios, ni con aquellas formas de violencia anárquica que únicamente se presentan como síntomas del malestar social sin inscribirse en el seno de un proceso revolucionario. A diferencia de estos fenómenos de violencia, si la violencia divina se manifiesta como un medio sin fin lo hace, según el filósofo esloveno, en aquellos “acontecimientos” que expresan un exceso de vida que permite a la voluntad soberana rebelarse contra la asimilación ideológica/biopolítica de la vida a la mera existencia.

Ante esta serie de problemas, el aparente anacronismo que supone la inclusión en la muestra *Perder la forma humana* de imágenes que dan cuenta de prácticas guerrilleras, generalmente asociadas con las décadas anteriores (sesenta y setenta), responde a dos ambiciones: en primer lugar, pensar la década de los ochenta como un periodo de temporalidades y modos de hacer política superpuestos (del *Siluetazo* a los atentados del Frente Patriótico Manuel Rodríguez [FPMR]) que, a diferencia de los habituales enfoques estancos, deben ser entendidos en su mutua interpelación. En segundo lugar, reconsiderar en el presente, ante

las consecuencias de la crisis sistémica del capitalismo financiero padecida por un amplio espectro de la población mundial, las relaciones entre la política y la violencia.

Por lo tanto, la inclusión de registros o materiales de las acciones emprendidas por diversos grupos guerrilleros desde la segunda mitad de la década de los setenta no pretendía estetizarlos a través de su asimilación a la impronta visual de determinadas obras artísticas o mediante el señalamiento enfático del carácter simbólico de algunas de esas incursiones en la esfera pública (pensemos, por ejemplo, en las acciones del M-19). Somos conscientes de que la equiparación general entre la actividad de los grupos guerrilleros y la de ciertos colectivos artísticos sería un completo dislate, pero también nos preocupa una tendencia observable en la producción teórica contemporánea sobre el arte político, en la que el establecimiento de analogías parciales y aparentes entre ciertas acciones del arte activista y las emprendidas por la guerrilla deriva en una estetización de la violencia que, desde una posición moralizante, bloquea la posibilidad tanto de detectar la violencia simbólica inscrita en las retóricas de la vanguardia artística como de realizar una valoración crítica y contextual de la violencia subjetiva de las acciones guerrilleras³.

I

Aunque, al llegar a la década de los ochenta buena parte de los movimientos guerrilleros de los años sesenta y setenta han sido derrotados, el proceso revolucionario del marxismo latinoamericano iniciado con la Revolución cubana no se extingue del todo, sino que continúa con otro semblante tras el triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua. A su vez, esta década ve surgir otra vertiente guerrillera de raigambre maoísta, conducida por Sendero Luminoso en Perú y analizada en el siguiente apartado [► GUERRA POPULAR].

El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua se funda en 1961 inspirado en la Revolución cubana, el guevarismo y en la figura de Sandino y su lucha contra la intervención norteamericana a comienzos de siglo. Aun así, su llegada al poder en 1979 trae consigo nuevos elementos que se expanden y tienen eco (ya sea provocando oposición o adhesión) a lo largo de América Latina y que hacen posible establecer distinciones respecto a experiencias previas⁴. Quizás uno de los cambios

más importantes viene dado por la crisis de la autoproclamación vanguardista que, aunque no se abandona, muta desde la idea del partido-vanguardia hacia un devenir *frentista*. A diferencia de las experiencias de primera generación, la Revolución cubana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), la llegada al poder del FSLN en Nicaragua muestra una apertura ideológica en la que marxismo y teología pasan de ser opuestos filosóficos a constituirse como complementos políticos. A la vez, ponen en cuestión la idea de un sujeto de cambio monolítico o centrado en la cuestión de "clase", pasando a expresar una noción redefinida y amplificada de "pueblo". A diferencia del socialismo de Estado cubano, los sandinistas se adjudican un concepto de democracia política que considera el tema del *pluralismo* y una concepción de la economía política de la revolución que sustituye la idea del centralismo estatal por la economía mixta⁵. Sin duda, las repercusiones de la Revolución nicaragüense tuvieron fuerte alcance en América Central, especialmente en El Salvador⁶ y Guatemala⁷. En estos tres países, los procesos revolucionarios estuvieron marcados por la fusión del marxismo con tradiciones populares de lucha social de fuerte impronta antiimperialista, que permanecieron en la memoria colectiva de los oprimidos: la lucha de Sandino en Nicaragua, el levantamiento campesino de 1932 en El Salvador y la lucha centenaria de los indígenas contra la colonización en Guatemala⁸. Corrientes de varios orígenes se reunieron en los tres frentes de liberación incluyendo la Teología de la Liberación y los partidos comunistas históricos, que participaron en el caso de El Salvador y Guatemala (en cambio, en Nicaragua, el Partido Comunista se mantuvo al margen del proceso revolucionario tildando al FSLN de ultraizquierdista). En menor medida, el radio de influencia de estas experiencias también llegará a prácticas como el FPMR (1983), en Chile, y, probablemente, a la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (1987)⁹, en Colombia. En los siguientes párrafos vamos a centrarnos brevemente en el primero de estos casos.

G

II

El 14 de diciembre de 1983 Chile quedó a oscuras: la primera acción del FPMR se concretó provocando un apagón que dejó a gran parte del territorio en penumbras.

Tres años antes, en 1980, los días previos al plebiscito ilegítimo con que la dictadura aprueba

la Constitución de 1980, el Partido Comunista chileno (PCCH) anuncia su Política de Rebelión Popular de Masas —inspirada en la Revolución de los Claveles de Portugal (1974) y en la caída del Sha en Irán (1979)—, que levanta la consigna de validación de “todas las formas de lucha”, incluso de “la violencia aguda”. En ese marco, el FPMR nace como una estructura militar dentro de la orgánica del Partido Comunista de Chile. Es preciso señalar que la incorporación por primera vez de formas militaristas insurgentes por parte del PCCH no implicó un abandono de la política partidista tradicional (negociación y alianzas políticas amplias), y que el principal objetivo de la Política de Rebelión Popular de Masas fue la lucha por la democracia; sin embargo, no había en ella una estrategia de “asalto al poder” que alentara la destrucción del estado burgués para proponer un modelo de Estado basado en la dictadura del proletariado¹⁰. En efecto, su política parecía atravesada por una discontinuidad entre la lucha por la recuperación democrática y un proyecto socialista, que mostraba la ausencia de una estrategia revolucionaria integral y, quizás debido a ello, el partido mantuvo también una política ambigua respecto al FPMR.

Lo cierto es que en sus orígenes el FPMR no fue concebido como una guerrilla organizada para enfrentarse al ejército chileno. Si bien los movimientos de liberación latinoamericana fueron sus referentes, y parte de sus miembros recibieron entrenamiento militar en la República Popular de Bulgaria y en Cuba, mientras que algunos lucharon en Nicaragua, el grupo insurgente chileno adquirió características propias. En los primeros años, sus acciones político-militares tendían a la autodefensa, a la desestabilización, a las “recuperaciones” (de armamentos, recursos financieros y bienes de consumo básico como alimentos) y, en menor medida, a los secuestros. Buscaron articularse con la *lucha de masas*, para formar “un gran Frente Político y Militar del conjunto del pueblo... único protagonista de su liberación”¹¹.

Sin embargo, en el año 1986 la historia del Frente da un giro decisivo. El descubrimiento de arsenales de armas en el norte del país y el fallido atentado a Pinochet llevan al PCCH a retroceder en su política de apoyo a “todas las formas de lucha”. Ante un nuevo escenario que podría dejarlo marginado del proceso democratizador y hacer peligrar su posibilidad de alianzas con el resto del mundo opositor, el PCCH se repliega por temor

a quedar sometido a un virtual aislamiento político. Se desata entonces el quiebre con el FPMR, que desde entonces, como FPMR-Autónomo, adquiere una deriva foquista radicalizando sus estrategias. En 1988, tras el triunfo del “no” en el plebiscito que derrotó a Pinochet, en un acto a destiempo, impulsa la denominada Guerra Patriótica Nacional (inspirada en las experiencias nicaragüense y salvadoreña) que consistía en la creación de focos guerrilleros rurales que irían extendiéndose a lo largo del territorio. Como la experiencia desarrollada por el MIR a comienzos de los ochenta, el intento del FPMR fracasó rotundamente, dejando como saldo la muerte de sus dos principales líderes. Tras divisiones y conflictos internos, la deriva del FPMR en los años noventa forma parte de otra historia.

Pero, antes de que se avistara la división entre el PCCH y el FPMR, el año 1986 fue decretado decisivo. El 7 de septiembre de aquel año, en el Cajón del Maipo, una localidad a 40 km de Santiago, un comando del FPMR tendió una emboscada a la caravana que trasladaba a Augusto Pinochet hacia Santiago. Sucedió entonces algo imprevisible, fuera de todo cálculo: un grupo de jóvenes sin preparación militar regular y con armamento de mala calidad ponía en jaque a un grupo de élite de las Fuerzas Armadas chilenas. Entre ellos había un escolar, un gasfiter, un bombero, un culturista, un cantante, un exseminarista, un exestudiante de cine, otro de filosofía y una estudiante universitaria. Utilizaron, entre otras, el travestismo como estrategia militar: en la casa rodante que cortó el paso a la comitiva del dictador, dos fusileros simulaban ser una pareja que estudiaba un mapa en el camino, estando uno de ellos vestido de mujer. La operación fracasó, pero todos los fusileros salieron con vida del operativo¹². En cambio, cinco de los escoltas de Pinochet resultaron muertos. El dictador se salvó gracias a su chofer, que pudo maniobrar marcha atrás, escabulléndose entre la montaña que cercaba el camino y el grupo de retaguardia del FPMR. En ese momento, el auto de Pinochet recibió la mayor cantidad de impactos:

Probablemente ahí, en medio de esa balacera, se formó la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro que los adeptos al régimen vieron aparecer en el vidrio posterior izquierdo del auto blindado del general, exhibido posteriormente en los patios de La Moneda¹³.



La escena del atentado del FPMR, una escena frágil, de una épica precaria, que pretende encarnar una voluntad popular latente, nos remite casi inevitablemente a una escena transcurrida 13 años antes: la de la muerte de Allende y el despliegue de fuerzas del Estado en el bombardeo a La Moneda, ejecutado por militares golpistas en representación de las fuerzas conservadoras chilenas.

Frente a la espectacular imagen de La Moneda en llamas, la del atentado, estampada en la imagen del automóvil destrozado de Pinochet. El mismo que fue instalado en la casa de gobierno como una suerte de talismán que buscaba poner de manifiesto la protección divina que aseguraba la invencibilidad del dictador, pero que, al mismo tiempo, no podía sino poner en evidencia que era posible lo que hasta ese momento parecía imposible: franquear el invulnerable cerco de seguridad del dictador.

Lo cierto es que el atentado a Augusto Pinochet se transforma en un parte-aguas de la década de los ochenta en Chile. Cierra, de algún modo, un ciclo de luchas, y con ello termina de extremarse la dicotomía entre las estrategias de oposición al régimen. El descarte de la lucha del movimiento social da lugar a la mesa de negociaciones. Se inicia un proceso de transición pactada encabezada por la clase política socialdemócrata, que oblitera otras alternativas políticas. Terminan así por abrirse paso los complejos pactos transicionales que están en la base de la conformación sociopolítica de Chile hasta el día de hoy.

Imágenes como las que muestran los resultados del atentado perpetrado por el FPMR

fig. 1. Marco Ugarte, *Imagen de auto destrozado tras el atentado a Augusto Pinochet a manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, Santiago de Chile, 1986.

contra Augusto Pinochet son un testimonio de la violencia de resistencia contra la dictadura, que difícilmente puede ser interpretado en una clave esteticista. Sin embargo, otras acciones del FPMR sí que permiten detectar ciertas analogías materiales (en ningún caso filológicas) entre formas de conexión con la comunidad practicadas por la guerrilla y algunas experiencias impulsadas por grupos artístico-políticos. Así, por ejemplo, el CADA integró en su acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979) una cita de la política del gobierno de Salvador Allende consistente en el reparto de una bolsa de leche entre los habitantes con mayores carencias alimenticias de las poblaciones de Santiago de Chile. Esta iniciativa del gobierno de la Unidad Popular convertía en política social de Estado un gesto populista anclado en el imaginario comunitario de la izquierda. Así, mucho antes de la llegada al gobierno de Allende, las “recuperaciones ilegales” practicadas por distintos grupos de guerrilla eran una táctica reiterada de conexión afectiva con el medio popular. Tales recuperaciones se siguieron practicando bajo el régimen de Pinochet, como demuestra la acción del FPMR registrada por Pablo Salas en otra de esas poblaciones de Santiago, cuando el 19 de julio de 1986, con motivo del séptimo aniversario de la Revolución sandinista, realizó un reparto de pollos entre las personas que acudieron a recibirlos [►TELEANÁLISIS].

FC, JV

G

NOTAS

- ¹ Renato Cristi, *El pensamiento político de Jaime Guzmán: Autoridad y libertad*, Santiago de Chile: Lom Ediciones 2000, p. 16.
- ² Edición en castellano, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ³ Ésta es la tendencia que apreciamos, por ejemplo, en el libro de Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia: Cendeac, 2008. Camnitzer centra su reflexión en la lectura en paralelo de Tucumán Arde, experiencia culminante de la vanguardia argentina de los años sesenta, y algunas de las acciones de la guerrilla uruguaya Tupamaros.
- ⁴ Aun así, Raúl Burgos señala que si bien "difundía elementos originales, la Revolución sandinista se colocaba como continuidad del ideario revolucionario que inauguró e inspiró la Revolución cubana", Raúl Burgos, "La interferencia gramsciana en la producción teórica y política de la izquierda latinoamericana", documento preparado para la discusión en el encuentro de 1997 de la Latin American Studies Association en el Continental Plaza Hotel de Guadalajara, México, del 17 al 19 de abril de 1997. Disponible en: lasa.international.pitt.edu/LASA97/burgos.pdf, p.7.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ El Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional y Social (1980), en El Salvador, sostiene una guerra civil por más de diez años. En 1992, tras un acuerdo de paz y casi coincidiendo con la disolución de la Unión Soviética, pasa a conformarse como partido.
- ⁷ La guerrilla guatemalteca, iniciada en los años sesenta tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno electo de Jacobo Arbenz con el apoyo de Estados Unidos, alcanza una nueva fase con la creación de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), que sella la unidad de cuatro organizaciones armadas en 1982. La UNRG continuará la guerra civil hasta 1996, cuando deponen las armas tras 36 años de conflicto armado y, como el FMNL, se convierte en un partido político.
- ⁸ Michael Löwy (ed.), *El Marxismo en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007, p. 58.
- ⁹ La Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar nuclea a las FARC, al Ejército de Liberación Nacional Camilo Torres ELN, al M-19, al Comando Ricardo Franco Frente-Sur, al Movimiento Armado Quintín Lame y al ERP.
- ¹⁰ Samaniego citado por Luis Fernando Martínez, *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez, 1980-1987*, tesis de grado, Universidad de Santiago de Chile, USACH, Facultad de Humanidades, Historia, Santiago de Chile, 2004, p.14.
- ¹¹ Frente Patriótico Manuel Rodríguez, *Manuel cabalga de nuevo*, Santiago de Chile: Ediciones El Rodriguista, 1986, p.16.
- ¹² Aunque el episodio desataría una sangrienta persecución por parte de los organismos de seguridad, que en los días inmediatamente posteriores al atentado asesinaron a cinco militantes comunistas que nada tuvieron que ver con el atentado (el mismo número de bajas de la comitiva de Pinochet) y posteriormente ejecutaron la llamada Operación Albania.
- ¹³ Cristóbal Peña, *Los fusileros. Crónica secreta de una guerrilla en Chile*, Santiago de Chile: Debate, 2007, p. 126.

2



3



4



5



6



figs. 2-6. Pablo Salas, fotogramas de *Acción del Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, Santiago de Chile, 19 de julio de 1986.

Entrevista a Pablo Salas

Pablo Salas fue, junto con su hermano Francisco, colaborador desde su formación de la productora Ictus Tv (en un principio focalizada a la producción de ficciones) y gestor, junto a su madre, Babi Salas, de la Red de video popular Ictus, la más amplia red de distribución del país en esos años. Con los equipos de filmación y edición de Ictus a su disposición, Salas fue el primero en registrar las protestas nacionales que se desataron tras la fuerte crisis económica que atravesó Chile durante los primeros años ochenta, registrando las así llamadas "Marchas del Hambre" y convirtiéndose en uno de los más importantes camarógrafos chilenos que captó imágenes durante la dictadura. Por otra parte, en contacto con camarógrafos y periodistas extranjeros, que le permitían duplicar o le regalaban las cintas de lo que habían filmado, fue conformando uno de los más vastos archivos de prensa del periodo. Con un considerable material a su disposición, comenzó a producir una serie de videos de forma autodidacta: *Protestas 1983* (1983), *Hasta Vencer* (1983), *Septiembre de 1984* (1984), o *1º de Mayo* (1986), entre muchos otros que circularon pródicamente por la Red de video popular de Ictus. A su vez, realiza junto a Pedro Chaskel, los videos *Somos+* (1985) y "Por la vida" (1987), sobre Mujeres por la Vida y El Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, respectivamente. El primero de ellos fue premiado en festivales internacionales.

FC: ¿Cómo fue la filmación del video que registra la acción del Frente Patriótico Manuel Rodríguez?

PS: Vi una vez un video del FPMR que era muy malo, un video que duraba como 50 minutos. Se veían sólo pies, un par de disparos, balas, unos fusiles y un tipo hablando. Era tremendamente aburrido. Entonces recuerdo que yo dije que era un video malo, que no se podía ver. Duraba 50 minutos y hasta el día de hoy, sentarte a ver un video de 50 minutos es tedioso. Obviamente depende de lo que quieras hacer, si tú quieres participar en un festival de largometrajes tienes que hacer un video de hora y media y tienes que rellenar. Pero cuando tú quieres hacer una pieza informativa, diez, 15, 20 minutos, media hora, es suficiente, tienes que mostrar lo justo y necesario. Entonces como yo alegué que el video era malo, unos tipos llegaron a mi oficina y me dijeron que ellos sabían que yo estaba dispuesto a ayudarlos. Eran del Frente.

FC: Y ése, el primer video, ¿dónde lo viste?

PS: Nosotros teníamos la red de distribución con el Ictus, entonces nos llegaba todo. Todos los videos, hasta los más malos, nos llegaban ahí, porque era la manera de distribuirlos, de mostrarlos y que circularan. Era una forma de oponerse a los milicos. Por eso me llegó el video y lo vi. Y los tipos del Frente llegaron a mi oficina, y me dijeron "nosotros estamos encargados de comunicaciones del Frente, nos dijeron que tú nos podías ayudar. No podemos mostrar esto, mostremos una cosa más entretenida y más ágil". Y entonces yo dije "sí, puede ser". Y entonces yo fui como a cuatro, cinco conferencias de prensa. A filmárselas enteras y a filmar para mí también. Obviamente era algo arriesgado, entonces cuando íbamos a las conferencias de prensa me encapuchaba, encapuchaba la cámara, encapuchaba todo.

FC: Para las conferencias, ellos te trasladan sin que tú sepas adónde vas.

PS: Sí. Dos veces fui a conferencias de prensa como periodista, fui con unos italianos. Entonces era complicado. Recuerdo que una vez los tipos nos dieron una guía, teníamos que salir con la bolsa y sólo llevar los equipos pero que no se notara que eran equipos, tomar una micro, bajarnos, tomar un metro, bajarnos, volver a tomar una micro, bajarnos, caminar, caminar y de repente nos encontramos con un tipo. Ese tipo que nos encontró nos hizo caminar otro poco, nos metimos en la parte de atrás de un auto, nos tiraron una frazada y anduvimos una media hora en el auto. Nos bajaron en una casa, nos metieron en un lugar y esperamos. Empezaron a llegar otros periodistas, hasta que llegaron unos tipos que dieron la conferencia de prensa, terminó la conferencia de prensa, se fueron ellos, después nos empezaron a sacar a nosotros de la misma manera y nos soltaron. Duró el día entero...

FC: ¿Y cómo fue en el caso del video de la recuperación de pollos?

PS: Cuando hice el video de la recuperación de los pollos era lo mismo pero en vez de salir a las dos, tres de la tarde, para terminar a las nueve de la noche, salí a las diez de la mañana y volví a las diez de la noche. Yo no sabía lo que iba a filmar, pero sabía que era una acción armada. Porque esa era la idea del Frente. Llegamos muy temprano a la población La Victoria y nos escondimos en una casa. Yo estaba asustado y urgido, porque no sabía dónde estaba. O sea, era La Victoria, y yo a

La Victoria había ido muchas veces, conocía La Victoria, había hecho documentales de La Victoria, conocía a la gente, todo. Pero estaba metido en una casa que obviamente era de alguien del Frente, o de ayudistas del Frente, entonces si llegaban los pacos y me tomaban preso ahí, yo no podía negar mi vínculo con ellos. En cambio, si me pillaban en la calle yo podía decir, he hecho muchas cosas aquí en La Victoria y estoy filmando, soy uno más, entonces así era más fácil sacármelo. Entonces le digo al tipo del Frente, "sabes qué más, yo no aguanto más aquí, vámonos para afuera, yo conozco a la gente". Y entonces nos fuimos a la olla común. Y nos quedamos en la olla común, porque yo había estado muchas veces en la olla común y me quedé con ellos conversando. Hasta que nos fuimos de la olla común, y de repente llegó el camión de pollos a una cuadra cortita. Porque en La Victoria hay unas cuadras largas y unas cuadras cortas. Y justo llega el camión ahí, salimos corriendo y llegamos hasta ahí y filmamos. Yo andaba con un tipo del Frente, el que me andaba acompañando. O sea, andábamos con el U-matic, con una cámara, un grabador y el grabador sujetado al micrófono y todo. Entonces estábamos ahí, filmando, estaba el camión y toda la historia. Y de repente, después de un buen rato, de repente yo siento unos balazos, miro, corto y veo a dos pacos que venían corriendo hacia el camión. Corto la cámara y salgo corriendo. Corrí por la calle larga, tremendo error. Pero corrimos, corrimos, corrimos. Tanto que yo iba corriendo y solté el cable cámara para separar el grabador y el micrófono, y corrí, corrí a perderme. Bueno, corríamos y de repente miro para el lado y veo unos tipos corriendo con pistola al lado de nosotros. Llegamos a la esquina, y le digo al tipo del Frente que me estaba ayudando, "oye y qué hacen estos tipos con pistola" y él me contesta, "no, si nos vienen defendiendo", "defendiendo de qué", le dije yo, o sea justamente lo peor que podía pasar era que nos pillaran con armas. Estábamos discutiendo y de repente llega una señora con un micrófono y dice, "oye se les cayó esto". Nos devuelve el micrófono, nos subimos al auto y nos vamos. Y ahí estaba la filmación de los pollos. Ahora, filmamos la recuperación de los pollos y todo, pero resulta que uno de los tipos, que es el que grita y habla, se le cayó la capucha. Entonces aparece en cámara sin capucha. Por eso ese video lo tuvimos que guardar mucho rato, tuvimos que editarlo y sacar al tipo de la capucha y todo porque esa parte no podía salir. Después le pasé ese video a varias personas. Agarré ese video, lo puse en la máquina para hacer una copia y empecé a perder generaciones, cosa de que quedara de muy mala calidad. De esa manera, si el video llegaba a los agentes de la dictadura,

GUERRA POPULAR

y por alguna razón llegaban a mí después, yo podía decir que a mí me había llegado una copia. Entonces no teníamos el original, el original lo guardamos. Yo siempre tuve copia de copias, sobre todo en video en ese tiempo. Hacer que el video pierda calidad era una forma de cuidarse, había que cuidarse.

FC: ¿Cómo crees tú que funcionaba este video en la política de comunicación del Frente?

PS: Me imagino que se trataba de hacer y mostrar cosas. Porque llegar a una población repartiendo un camión de pollos, era llegar donde estaban todos muertos de hambre, porque en ese tiempo había un 30% de cesantía y más de la mitad del país pasaba hambre. Entonces llegar con un camión repartiendo pollos era como llegar a una fiesta de borrachos repartiendo garrafas. Era un regalo caído del cielo. Entonces era, por un lado, hacer una acción que mostrara simpatía con el pueblo, y por otro lado una acción de propaganda. Mientras más se viera, mejor.

FC: Entonces ellos te lo pidieron también a ti, para que tú mismo lo distribuyeras.

PS: Lógico, yo tenía una red de distribución buena. El video de los pollos salió a las dos para afuera, lo vieron en un montón de partes al tiro. Entonces, imagínate, muchas de las cosas que filmábamos, todo salía.

Por Fernanda Carvajal,

Santiago de Chile, 27 de marzo de 2012.

El origen de la mayoría de los partidos prochinos en América Latina es principalmente consecuencia de la escisión chino-soviética en 1964. Aquella ruptura se originó luego de la condena pública que hizo Nikita Jruschev en 1956 de los crímenes de Stalin, llamando a una transición pacífica al socialismo (la “coexistencia pacífica”) y al abandono de la promoción de la lucha armada en los países del llamado tercer mundo por parte de la Unión Soviética. Una decisión duramente criticada por el Partido Comunista Chino, que lo interpretó como una traición al marxismo y a la revolución, lo que devino en una serie de continuos enfrentamientos que determinaron la ruptura entre ambos hacia 1963. El primer partido prochino continental se fundó en Brasil en 1962 —antes de la escisión—, y en los años siguientes se crearon partidos en Ecuador (1963), en Chile (1964), en Perú (1964), en Bolivia (1965) y en Colombia (1965), los cuales se posicionaron contra sus gobiernos a través del impulso a la lucha armada¹. Desde esta perspectiva ideológica, los países latinoamericanos eran vistos como escenarios semif feudales y semicoloniales cuyas condiciones económicas estaban enteramente sometidas bajo el yugo del imperialismo. A diferencia de los planteamientos guevaristas o prosoviéticos, la demanda maoísta señalaba que la revolución tenía que realizarse en el campo a través de la obtención del apoyo de las masas. Por ello, para los dirigentes comunistas prochinos, la educación en la ideología revolucionaria era una de las principales y primeras tareas. Recién luego de preparar las fuerzas revolucionarias en el campo era posible rodear y tomar las ciudades a través de la estrategia de guerra prolongada de liberación: la guerra popular.

La aplicación de las ideas de Mao en estos contextos latinoamericanos se intentó llevar a cabo en sus inicios al pie de la letra, desdeñando otras posiciones políticas de izquierda que los discursos prochinos tildaban, en muchos casos, de “revisionistas”. Otra diferencia con respecto a los grupos prosoviéticos era la importancia otorgada al partido dentro de la lucha armada, señalando que el Comité Central era el único que podía dirigir y garantizar el triunfo de la revolución. Así, a diferencia de las impulsos “foquistas” (como lo entiende la teoría de Régis Debray estimulada por las acciones del Che Guevara), que procuraban el surgimiento de pequeños focos guerrilleros capaces de expandirse con rapidez y despertar a las masas, los líderes

prochinos buscaban, antes que todo, elevar el nivel de conciencia del pueblo y de los campesinos, a fin de que la guerra de guerrillas se realizaría siempre en estrecha colaboración con las masas.

Si bien los años sesenta son el periodo internacional de mayor agitación ideológica maoísta, hacia la mitad de la década siguiente estos mismos grupos empezaron a enfrentar en América Latina fracturas y divergencias que debilitan su accionar, tanto por la acción represiva de los gobiernos como por su incapacidad para transformar e integrar las ideas maoístas a las condiciones específicas de sus propios contextos (ejerciendo poca o nula influencia sobre las masas campesinas)². Y es solamente en Perú donde esta corriente ideológica se cristaliza en una violenta guerrilla (Sendero Luminoso) que da inicio a una larga lucha armada. Una guerra que sus propios militantes perciben como una instancia decisiva en la refundación y nuevo liderazgo de la revolución comunista internacional, y que se desencadena y sostiene en el país producto de la insatisfacción y el profundo enojo de una multitud de comunidades totalmente segregadas de un proyecto nacional caracterizado desde sus inicios por sus dinámicas coloniales.

Sendero Luminoso nace de una serie de rupturas del Partido Comunista Peruano hacia mediados de los años sesenta. El grupo se distinguió por su voluntad de retornar ideológicamente a las ideas del fundador del Partido Socialista en el Perú, José Carlos Mariátegui, pero alineándolo con el pensamiento guía de Mao Zedong. La reconstitución del partido para la guerra popular desde las ideas de Mariátegui enfatizaba la necesidad de establecer una alianza del proletariado con el campesinado y la pequeña burguesía, desde donde impulsar la lucha revolucionaria³. Aunque los supuestos aportes del discurso de Mariátegui a Sendero Luminoso fueron siempre limitados y generales, su recuperación implicaba un gesto estratégico de posicionamiento del discurso senderista como heredero directo y legítimo del Partido Comunista Peruano fundado en los años veinte. Desde esa posición, Sendero Luminoso respondió a los distintos gobiernos locales, que tildó de fascistas, declarando la guerra al Estado peruano de forma abierta en 1980, durante los momentos de transición democrática tras 12 años de régimen militar (1968-1980). Aquella participación “formal” de la izquierda en las elecciones de ese año fue así interpretada por los sectores ortodoxos prochinos como una resignación burguesa o un oportunismo electorero. Sin embargo, la obtención de un porcentaje importante de votos obligó a esas izquierdas electas a transfor-

mar y moderar sus agendas políticas, las cuales, hasta la década anterior, habían defendido la posibilidad de una vía armada para alcanzar el socialismo⁴.

A diferencia de otras guerrillas latinoamericanas, Sendero Luminoso se caracterizó por su naturaleza letal, impulsando formas extremadamente violentas de operar en un terrible conflicto armado donde la represión ilegal provino siempre de ambos bandos (subversión guerrillera y terrorismo de Estado), dejando un saldo de víctimas fatales de casi 70.000 personas⁵. Desde el pensamiento militar del grupo maoísta peruano, la violencia revolucionaria era precisamente “la médula del marxismo”⁶. Resulta elocuente que el primer gesto público con que Sendero Luminoso dio inicio a la lucha armada, en mayo de 1980, fuera la quema de 11 ánforas electorales en el pueblo de Chuschi, en la provincia de Ayacucho. Y que poco después, el 26 de diciembre de 1980, Sendero Luminoso volviera a hacer su aparición a través de un montaje impactante, colgando más de una decena de perros muertos en los postes de luz del centro de Lima, con carteles que decían: “Teng Hsiao Ping, hijo de perra”⁷. El alto nivel escenográfico sugerido



fig. 1. Perro muerto por Sendero Luminoso con el cartel “Teng Hsiao Ping, hijo de perra”, en la portada de la revista *Caretas*, Lima, diciembre de 1980. Fotografía: Carlos Bendezú.



fig. 2. Jaime Rázuri, *Perro colgado por Sendero Luminoso, elecciones municipales, Lima, 1989.*

por las acciones del grupo, al igual que cierta dimensión ritual reiterada, ingresaba en la vida cotidiana como una comunicación nueva que se quería cautivadora e intimidante al mismo tiempo. Una gramática del horror que algunos críticos culturales no dudaron en denominar como “aterradoras performances visuales”⁸.

En tales circunstancias la producción y el despliegue de signos fue una de las esferas más dinámicas de la guerra. Y así como las representaciones “revolucionarias” de los grupos maoístas intentaron producir una identidad política seductora, otras experiencias culturales de la época lograron penetrar también en ese ámbito público de lucha por lo simbólico, cuestionando sus construcciones misticadoras, sus esquemas retóricos, e interviniendo allí donde la ideología pretendía controlar los significados y los cuerpos. Es revelador que algunas de las prácticas artísticas de la época, dirigidas a representar las violencias más extremas o a parodiar la seducción del discurso revolucionario, hayan sido irresponsablemente vinculadas durante los años ochenta, desde el periodismo o la crítica, con Sendero Luminoso, en momentos donde una acusación de ese tipo significaba la detención inmediata, cuando no el secuestro y la muerte. Testimonios que, a su manera, nos permiten repensar los límites de una guerra revolucionaria cuyo discurso pretendidamente emancipador colisiona de forma violenta con sus prácticas dogmáticas, mesiánicas y totalitarias de imposición política a través del amedrentamiento o el asesinato. Allí donde el autoritarismo vela toda utopía, muchas de las imágenes y signos producidos en aquel momento ofrecen y registran esa subjetividad dislocada y alterada que emerge del conflicto.

ML

NOTAS

- ¹ Para ver los lineamientos y estrategias políticas de algunos de estos grupos maoístas en América Latina, ver Partido Comunista de Brasil, “La guerra popular” [título original: “Guerra Popular: Caminho da luta armada no Brasil”, 1969]; y Partido Comunista (ML) de Colombia, “La Guerra del Pueblo” [título original: “Conclusiones del II Pleno del Comité Central del PCML de Colombia”, 1965], en Michael Löwy (ed.), *El Marxismo en América Latina*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2007.
- ² Sobre ello ver Marisela Connolly, “Influencia del pensamiento de Mao en América Latina”, en *Estudios de Asia y África*, n° 2 (56), vol. 18, abril-junio de 1983, pp. 215-231.
- ³ Ver Partido Comunista del Perú, “Retomemos a Mariátegui y Reconstituamos el Partido”, 1975.
- ⁴ Para algunos grupos de izquierda radicales su participación formal implicaba aplicar la “sentencia leninista de utilizar las elecciones y los parlamentos como tribunas de agitación y propaganda” que no excluían la posibilidad de la lucha armada. Naturalmente estas aspiraciones terminaron atrapadas en el sistema que intentaban transformar. Ver Iván Hinojosa, “Sobre parientes pobres y nuevos ricos: la relaciones entre Sendero Luminoso y la izquierda radical peruana”, en Steve J. Stern (ed.), *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad, 1980-1995*, Lima: IEP-UNSCHE, 1999, p. 86.
- ⁵ Ver “Fosa común”, nota 14.
- ⁶ PCP-Comité Central, *iDesarrollemos la creciente protesta popular!*, Lima: Ediciones Bandera Roja, 1979.
- ⁷ Los perros hacían una referencia a Teng Hsiao Ping, iniciador de las reformas en China poco después de la muerte de Mao (1976), a quien los integrantes de Sendero Luminoso tildaban de “revisionista”.
- ⁸ Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich, “Juicio Sumario de Ángel Valdez”, en J. C. Ubilluz, Alexandra Hibbett y V. Vich, *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*, Lima: IEP, 2009, p. 263.

GUERRA SIMBÓLICA

Tranquilo viejito que nosotros no somos hampones, somos guerrilleros.

El 17 de enero de 1974, seis muchachos “bien presentados y que demostraban cierta cultura en su conversación” *rescataron* la espada de Bolívar del immaculado recinto de la Casa Museo Quinta de Bolívar, en Bogotá. Este hecho fue la consumación de una campaña publicitaria que, días atrás, se había desplegado en uno de los principales diarios del país y que rezaba:

Falta de energía... inactividad? Espere M-19
Parásitos... gusanos? Espere M-19
Decaimiento... falta de memoria? Espere M-19

Estos dos sucesos (la publicación de la campaña de expectativa y la recuperación de la espada de Bolívar) marcaron la aparición en público del Movimiento 19 de Abril (M-19). El M-19 lo conformó un grupo de jóvenes disidentes (desertores) de las guerrillas tradicionales del país y universitarios de la clase media urbana. Desde sus inicios se caracterizó por la evidente distancia que lo separaba, en términos ideológicos y militares, de guerrillas como las FARC y el ELN. La revolución, en el caso del M-19, se proclamaba como una “revolución democrática” de carácter nacionalista y, por consiguiente, antiimperialista, en las voces de sus líderes Jaime Bateman, Álvaro Fayad, Iván Marino Ospina, Carlos Pizarro, Carlos Toledo Plata y Vera Grabe. En este sentido, la cúpula del M-19 coincidía sólo parcial y fragmentariamente con los horizontes ideológicos del marxismo, del maoísmo, del marxismo-leninismo, del trotskismo y de otras vertientes revolucionarias setentistas, y demandaba una “militancia blanda” que contrastaba fuertemente con las guerrillas “clásicas” activas. Esta posición les valió la antipatía de los sectores más ortodoxos de la izquierda en Colombia y una relación conflictiva con las demás agrupaciones guerrilleras.

La historia del M-19 estuvo signada por una doble tendencia táctica, cuyos componentes se combinaron generando un alto grado de popularidad: la político-militar y la encaminada a desarrollar una política revolucionaria del símbolo. Aunque sus acciones militares fueron pocas, el carácter sensacional de las mismas y el hecho de ser planteadas en franca simbiosis con las instituciones políticas existentes (forzándolas a funcionar como propias de un régimen

plenamente democrático), les valió una popularidad inesperada por parte de la opinión pública colombiana.

Tres de sus acciones más recordadas, que marcaron su lugar en la historia contemporánea del país, fueron: la Operación Ballena Azul (1979, consistente en la recuperación de armas del Cantón Norte), la Operación Libertad y Democracia (1980, que tuvo como objetivo la toma de la Embajada de República Dominicana, uno de los primeros pasos para la negociación del reconocimiento del estatus de presos políticos para los guerrilleros en cautiverio y su liberación) y la Operación Antonio Nariño (1985, que concluyó con la toma del Palacio de Justicia). Esta última, sin duda la más polémica, dejó una huella profunda en la memoria del conflicto armado en Colombia: el 6 de noviembre de 1985 un grupo de 35 guerrilleros del M-19 tomó el Palacio de Justicia con el propósito de hacer un juicio público al entonces presidente Belisario Betancur, por el incumplimiento del acuerdo de paz de Corinto, en el que se pactó un cese al fuego bilateral y que terminó por convertirse en una tregua armada con consecuencias fallidas para el movimiento guerrillero. La controvertida acción fue repelida por las Fuerzas Militares en la denominada Operación Rastrillo, una contratoma que aprovechó el vacío de poder dejado por el ejecutivo. La contratoma concluyó con el incendio y la destrucción total del Palacio de Justicia, el asesinato



fig. 1. Luisa Fernanda Ordóñez, Sylvia Suárez y Andrés Arizmendy, *Palacio de Justicia en llamas*, Bogotá, 6 y 7 de noviembre de 1985/2012.

de la mayor parte de los civiles que se hallaban en el Palacio durante la toma —entre ellos 11 magistrados de la Corte Suprema de Justicia— y la desaparición forzosa de varios sobrevivientes. Las consecuencias nefastas de la toma y la contratoma del Palacio tuvieron, paradójicamente, un efecto transformador del



régimen político a largo plazo, que se materializó, por una parte, en la desmovilización, entrega de armas y transformación en partido político alternativo del grupo guerrillero (Alianza Democrática M-19) y, por otra, en su participación clave en la Asamblea Nacional Constituyente de 1990¹, signada, sin embargo, por el exterminio de sus líderes, incluyendo al entonces candidato presidencial Carlos Pizarro.

“El eme” fue el primer grupo guerrillero en Colombia que trabajó conscientemente sobre el carácter simbólico de su praxis política. Además de sus operaciones militares, que tuvieron un impacto considerable en las áreas urbanas del país², el M-19 recurrió a tácticas alternativas de acción política contrahegemónica. Además del histórico suceso de la espada, inspirado abiertamente en los “atentados simbólicos” de los Tupamaros, el M-19 realizó a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta prácticas propias del activismo de la época, como la “recuperación” de camiones repartidores de leche para ser distribuida entre los sectores marginales de las ciudades, o la recuperación de los restos de Agustín Agualongo, héroe regional de Pasto (Nariño, Colombia). Aunque estas acciones le dieron legitimidad y popularidad, cuando se trata de reconstruir

figs. 2, 3. Campaña de expectativa del M-19 publicada en el periódico *El Tiempo*, Bogotá, 13 y 17 de enero de 1974.

la memoria de esta guerrilla apenas son consideradas como cuestiones anecdóticas o se interpretan como un “síndrome de Robin Hood criollo”, síntoma de su ligereza política y revolucionaria. Lo mismo ocurre con los estudios desarrollados desde perspectivas sociológicas e históricas. Entonces, ¿desde dónde mirarlas? La noción de “activismos artísticos” puede arrojar luz sobre su riqueza táctica y sobre sus posibles interpretaciones. Estas acciones no procedieron ni estaban dirigidas al mundo del arte, pero su análisis permite identificar al menos tres núcleos de reflexión sobre el activismo artístico: su relación con los relatos históricos, el uso de la *función monumento* como un recurso crítico y la construcción de una retórica irónica alrededor de la idiosincrasia nacional, regional y revolucionaria. Desde este punto de vista, el caso del M-19 abre la posibilidad de explorar las tensiones entre lo legal y lo legítimo bajo democracias restringidas y represivas.

Así, la campaña de expectativa del M-19 es un ejemplo del ejercicio de la política del símbolo que, a través de la subversión del discurso hegemónico en

G

los medios de comunicación masiva (en este caso en el periódico *El Tiempo*, el diario de mayor circulación en Colombia), se sirve de la ironía de un hipotético antiparasitario para aparecer en escena. El robo de la espada de Bolívar como punto culminante de la campaña le permite al M-19 reclamar su lugar como legítimo sucesor de la herencia del Libertador y, en este sentido, del monopolio de las armas para defender al pueblo de sus agresores. El efecto sorpresa de la infiltración del M-19 se ajustaba a las teorías de comunicación contemporáneas, en las que cada vez se hacía más evidente la inminente relación entre medios de comunicación y medios de dominación. Esta toma de conciencia podría relacionarse en gran medida con el concepto de “guerrilla semiológica” propuesta por Umberto Eco en 1967, cuando afirmaba que “en los países pobres incluso la publicidad (televisiva) puede funcionar como mensaje revolucionario”.

Por su parte, la Agenda Colombia 83, coordinada por el No-Grupo con la asesoría del Grupo Mira y del Grupo Proceso Pentágono, es un caso revelador de las formas de compromiso que los intelectuales y artistas establecieron con los procesos revolucionarios. En este caso, la propuesta tuvo por objetivo colaborar con las causas del M-19 mediante una táctica a la vez artística, crítica, propagandística y de (fallida) financiación que denominaron “agenda artístico-política”. Concebida como “instrumento de solidaridad y como homenaje al pueblo colombiano y a una de sus organizaciones, el M-19”, la Agenda Colombia 83 es el punto de cruce de varios referentes culturales relacionados con la acción estético-política: el auge de la gráfica, el desarrollo de las teorías de la comunicación en América Latina, la crítica materialista del arte (presente en la agenda a través de Juan Acha, quien redactó el texto introductorio denominado “La producción artística antes de la revolución”), la acción coordinada entre el trabajo cultural y los movimientos de guerrilla para la concepción de una política revolucionaria y la labor artística colectiva como forma de autoría colectiva y de asociación estratégica. Además, la concepción de la agenda implicó una crítica de la Historia como discurso de dominación: los artistas involucrados en su ejecución se propusieron refundar el calendario como espacio simbólico donde se expresan las relaciones de poder, proponiendo fechas patrias y festividades diferentes, vinculadas a una discursividad alternativa, revolucionaria, sobre la historia de Colombia y mundial. Por otra parte, en el conjunto heterogéneo de obras que conformaban la agenda

es factible reconocer un pequeño gabinete de las propuestas estéticas desarrolladas en el ámbito de la gráfica, a través de la participación de 40 autores cuya estética oscilaba entre lo conceptual y la caricatura, pasando por la neofiguración testimonial.

LO, SS

NOTAS

- ¹ En este sentido, es importante recordar que una de las condiciones planteadas por el M-19 para su desmovilización fue la realización de una consulta popular para la conformación de una Asamblea Nacional Constituyente, abocada a la redacción de una nueva Constitución Política para Colombia, que finalmente se firmó en 1991.
- ² En el caso colombiano la mayor parte del conflicto armado se desarrolla a nivel rural. Las acciones en las áreas urbanas son casos excepcionales.

HACER POLÍTICA CON NADA

1. La primera marca del arte político de los años ochenta es que su existencia se debe a la derrota. Este punto, rara vez señalado, es central: lo diferencia de toda acción artística o imagen política producida en las décadas anteriores, que aspiraban a actuar en el proceso revolucionario y de liberación; el arte de los ochenta —salvo en el Perú— carece de todo valor profético y teleológico, actúa sobre los saldos de la derrota. Es arte desarmado. A mediados de los sesenta Pablo Suárez podía afirmar su deseo de usar el arte como un arma; a fin de cuentas la práctica artística debía ser abandonada para pasar a la clandestinidad y a la lucha armada o a la proletarianización fabril. El arte, entonces, debía emular las estrategias de la acción política de tornarse en una acción rápida, táctica de guerrilla, de interrupción del sistema. En los ochenta la acción política, por el contrario, debe sostenerse en tácticas artísticas. Actuar con nada. Los hijos de Sartre dejaron su lugar a los hijos de Foucault, era necesario entender el castigo.

2. Aceptar el asincronismo de Latinoamérica, históricamente tiempos cortos, la imposibilidad de un discurso común, unificado, que produzca la misma validez de imágenes, de registros. Por ello, en el Perú es arte armado de perros colgados, retratos de maos, exhibición de cadáveres. En el Perú se asume la violencia en el propio acto artístico, mejor aún, lo constituye, se acepta sólo como violencia armada, carente de sublimación o metáfora.

3. La violencia armada obligó al abandono del arte, a asumir la condición militante. Si se producían imágenes eran sin densidad, ya que el proceso represivo las convertía inmediatamente en anecdóticas; por ello, el arte de los setenta retorna al realismo como parodia: la estética que autorizaba la interpretación social relataba la imposibilidad de hacer política y, así, liquidaba las herramientas visuales. El realismo sólo podía pervivir como residuo estético por artistas militantes, convencidos de la efectividad muralista o de la literalidad de las imágenes de caballete.

Tal vez, por este motivo, las acciones estéticas de los ochenta, básicamente, surgen como su plantación del realismo como discurso estético-político; para ello inventan una nueva genealogía donde ocupa un lugar preeminente Tucumán Arde (que ofrece, además, la nota revolucionaria de que el fracaso de la acción puede ser revertido con su triunfo en el tiempo, en la larga recepción). Revisitar el conceptualismo político de los sesenta es también la posibilidad de inventarse como vanguardia, pero si aquél fue secundario a la lucha revolucionaria, ahora es estructural, la política se define por la acción estética. El activismo artístico de los ochenta no discute la autonomía de la institución artística porque actúa en otro espacio de legitimación, en otra institucionalidad que es la de los movimientos sociales. No se “apoya” en el movimiento de derechos humanos, no produce “imágenes” en el contexto de las movilizaciones, sino que lo constituyen. La acción estética es la forma que asume la praxis política. Nota marginal: en la aversión al realismo se encuentra la alianza con la pintura de los ochenta, la transvanguardia argentina y, tal vez, con la Escena de Avanzada chilena.

4. Las acciones estéticas apelan a lo intemporal, a aquello que está o no está, que no tiene lugar, que es desaparición. Aunque puede ser efectiva conformándose como campaña —por el no, por la libertad de los presos políticos, juicio y castigo, etc.—. Su fuera es cuando actúa desde consignas que retóricamente proponen la imposibilidad: aparición con vida. Desaparición no sólo porque traza los cuerpos ausentes, sino también por aceptar la fragilidad con que lo hace.

5. Las acciones se realizan en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital. Así, su afirmación visual es resultado de una materialidad marginal, sostenida en la serigrafía, la fotocopia y el cuerpo. Una materialidad proletaria de cuerpos desnudos a caballo.

6. El cuerpo mártir, mesiánico, debe dejar lugar al cuerpo desnudo y danzante. Del cuerpo torturado al cuerpo festivo, haciéndose cargo de la mutación producida por la violencia de los setenta. Los cuerpos sobrevivientes declaran el goce como una demanda política, y esto se contraponen radicalmente con la moralidad de los organismos de derechos humanos, en los que pervive la lógica

H



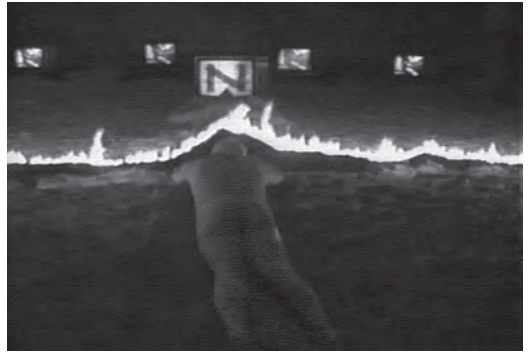
fig. 1. Madres de Plaza de Mayo, *No pasarán*, Buenos Aires, ca. 1987.

fig. 2. VV. AA., *NO al indulto, obediencia debida y punto final*, cubierta del libro colectivo de artistas, Buenos Aires, 1989.

figs. 3, 4. Edward Shaw, campaña "Dele una mano a los desaparecidos" convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 1985.

fig. 5. Héctor Carballo, *Décimo aniversario de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, 30 de abril de 1987.

8



9



10



H

6



7



figs. 6, 7. Patricia Alfaro, acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, Santiago de Chile, 1986.

figs. 8-10. Las Yeguas del Apocalipsis, fotograma del vídeo de la instalación *Homenaje a Sebastián Acevedo*, Concepción, 1992.



fig. 11. Juan Carlos Romero, *Informe Salvaje*, Buenos Aires, 1985.

de la militancia revolucionaria, el modelo de los hijos caídos. Se han interpretado las siluetas como mesianismo, como resurrección; sin embargo, no contienen la idea de muerte ni de retorno, sólo la desaparición.

7. La contraposición del activismo estético de los ochenta no es la residual retórica visual estalinista —cuyo canto de cisne es el muralismo de Managua con la Revolución sandinista— ni el conceptualismo de bienales. Su enfrentamiento real es el dominio de la publicidad sobre la política, efecto de la imposición de la organización en partidos de las transiciones democráticas. Una de las acciones más constantes es la subversión de la publicidad: la intervención sobre los afiches políticos burgueses y el desarrollo de una gráfica política que intenta interpretar una “estética popular”. La mínima intervención para el máximo efecto.

8. Un rasgo de los ochenta es la convivencia con un conceptualismo político residual, de herencia

estalinista, cuya máxima expresión es el arte correo, y su base política la idea de “solidaridad”. Esta opción por el arte que actúe en la conciencia, que elabore mecanismos de protección y ayuda mutua, no tiene otra efectividad que la propia “campana”. Su envejecimiento radica en la idea de la distancia física que lo constituye (y le da sentido), su juego retórico entre el frente y la clandestinidad. Por el contrario, los ochenta son fundamentalmente el contacto de los cuerpos, que pasan de su roce privado, clandestino, a su festejo público. El avance tecnológico convirtió el arte correo en una política de la nostalgia, en un testimonio de la certeza del Partido a largo plazo. Son, ahora, postales de la derrota.

9. La mayoría de las acciones estéticas fracasaron en su objetivo, por ello toda discusión se afirma desde las siluetas de detenidos-desaparecidos, que logró separarse de la situación concreta de su producción, anular a sus creadores y constituirse como resultado colectivo, la disolución de la acción en símbolo. A la vez se han borrado las huellas de la profunda discusión política que implicó la acción del *Siluetazo* entre las Madres de Plaza de Mayo, el peronismo y los grupos de artistas trotskistas. La breve coyuntura política desde la situación terminal de la dictadura argentina y la elección del gobierno democrático en la Argentina de 1983 es lo que determina su excepcionalidad. Es la acción estética del vacío de gobierno, no hay ya fuerza en el poder burgués. Por eso adopta la forma de la toma del espacio público y se confunde con la fiesta y la efímera victoria. Después, todas las acciones volvieron a su enclaustramiento de grupos, a su condición de minoría, a apelar a su condición “artística”, a la afirmación individual de sus “artistas”; en el mejor de los casos se tornaron en contrainformación. Perdida toda efectividad política aceptaron su inserción institucional, entre la academia y el museo. Se convirtieron en arte democrático.

RA

HAZLO TÚ MISMO

Expresión empleada en las escenas independiente/underground/subte. Punk en su forma productiva. Este modo de hacer fue sintetizado en enunciados simples, a través de un manifiesto fundamental: un diagrama publicado por primera vez en 1976 en el fanzine inglés *Sideburns*, donde se ve el dibujo del brazo de una guitarra con la descripción “Éste es un acorde. Éste es otro. Éste es un tercero. Ahora forma un grupo”.

La ética del hazlo tú mismo (*Do-It-Yourself*, abreviado **DIY**) apuesta por estimular esferas alternativas de producción y distribución incitando a diferentes personas a llevar la iniciativa y a ser protagonistas en los procesos de creación artística. Esta ética se posiciona contra el patrocinio de actividades artísticas que busquen el lucro y la submisión a las reglas del mercado mediante la delegación de la práctica y la gestión del arte en expertos y profesionales de la cultura, empresas, marcas, gobiernos e instituciones. En el hazlo tú mismo la autonomía es una palabra clave. Su alma es la autoconsciencia política, lo que lo distingue de las estrategias lanzadas por las agencias de publicidad (con sus acciones de *astroturfing*¹ y campañas de marketing viral) y de las de los creadores de tendencias cool al cooptar el lenguaje vernáculo de las situaciones informales. En otras palabras, la política del hazlo tú mismo quiere decir “haz tu propia cultura y para de consumir lo que hacen para tí”².

Podría encontrarse una política del hazlo tú mismo en diversos modos de participación colectiva y democracia directa prefigurados por el anarquismo y llevados a la práctica por la acción directa: “la acción sin intermediarios por la cual un individuo o un grupo usa su propio poder y recursos para transformar la realidad en una dirección deseada”³. Una política que desconfía de los rituales y procedimientos sobre los que se sostiene la democracia representativa y, en cambio, opta por tomar la acción social en sus manos en un giro hacia el autonomismo.

Si hubiera que pensar en un procedimiento simbólico propio del hazlo tú mismo, el más exacto sería el bricolaje. La idea de bricolaje presupone que los materiales, objetos y elementos básicos se pueden utilizar en una variedad

de combinaciones improvisadas que generen nuevos significados e identidades⁴. Así, no sería exagerado decir que la chaqueta negra de un punk —decorada manualmente con tachuelas, nombres de bandas pintados a mano, parches anarquistas y pins, el dibujo de una esvástica tachada con una banda roja (para hacer explícita su postura antifascista) y otros códigos cualesquiera leídos muchas veces y conocidos apenas por los que pertenecen a alguna escena o movimiento— es una forma de bricolaje.

En el terreno de la arquitectura, colectivos como **Los Bestias** en los años ochenta en Perú, utilizaban materiales industriales de desecho o reciclables para construir las estructuras improvisadas con las que intervenían los espacios de la Universidad Ricardo Palma de Lima, imaginando nuevas formas precarias y autogestionadas de habitabilidad a contrapelo de los modelos modernizadores de urbanización. En el ámbito de la comunicación, diversas prácticas de “guerrilla semiológica” y de contrainformación [▶CONTRAINFORMACIÓN, TELEANÁLISIS] también actúan muchas veces con este sentido del *bricoleur* al apropiarse de un conjunto de imágenes, de los símbolos oficiales y de los discursos dominantes para anular, robar, manipular o subvertir sus significados.

Diversas formas de “interferencia cultural” (*culture jamming*) se llevaron a cabo en Latinoamérica coincidiendo con el periodo en que artistas y colectivos estadounidenses y canadienses ejecutaban sus acciones de activismo semiótico sobre la publicidad de ropa, tabaco y bebidas alcohólicas en las calles. El artista argentino **Ral Veroni**, en las intervenciones de su proyecto *Bienvenidos al circo* (1989), se sirve de estas tácticas situacionistas/hazlo tú mismo de desvío de mensajes y símbolos espectaculares colocándolos en una perspectiva crítica. Durante la campaña electoral, Veroni produjo una serie de serigrafías en adhesivo, “prótesis anatómicas gráficas” con narices de Pinocho, bocas de payaso, huesos y ojos en espiral que después compartía con centenares de personas anónimas que alteraban estas propagandas con los rostros de los candidatos políticos. A partir de esta operación se les daba un aspecto más “ajustado” a sus promesas y se realizaban comentarios ácidos sobre la corrupción política argentina.

Para muchos artistas y activistas, la apropiación subversiva de las herramientas existentes o el uso de cualquier recurso que esté en sus manos

H



figs. 1-4. Ral Veroni, *Bienvenidos al circo*, carteles de la campaña electoral de Menem intervenidos, Buenos Aires, 1989.

para producir sus intervenciones críticas son actitudes valoradas. En una economía de ayuda mutua y de cooperación, los repertorios de creación y de lucha son extensos y múltiples: fanzines, grupos musicales, espacios alternativos, radios pirata, collages, serigrafías, intervenciones urbanas, protestas, ocupaciones y teatro de guerrilla. La no especialización y el amateurismo son características apreciadas en estas acciones hazlo tú mismo, realizadas generalmente por individuos que se juntan para compartir una cultura no alienada y autoorganizada. Cultura entendida como *subcultura* —es decir, como una forma de oposición a la cultura dominante— y de elaboración de *instituciones*

alternativas: imprentas underground, comunas, cooperativas, escenas musicales, etc.⁵

Múltiples instituciones alternativas que unieron a artistas, grupos o colectivos brotaron durante los años ochenta en espacios como el Café Einstein (1982-1984) y el Parakultural (1986-1996), en Buenos Aires, que se convirtieron en centros de una escena no convencional de músicos, artistas plásticos, poetas y actores que comenzaban a aparecer tras años de haber estado sofocados por el terrorismo de Estado argentino. Algo parecido ocurrió en Santiago de Chile, con un centro cultural similar

5



6



7



8



fig. 5. Karto Romero, *Enola Gay*, Santiago de Chile, 1985.

fig. 6. Carlos Gatica, *Beso Negro*, nº 4, Santiago de Chile, 1987.

fig. 7. El Marinero Turco, *La Maldita Garcha*, nº 2, Rosario, 1991.

fig. 8. Maqueta de la portada de *Beso Negro*, Santiago de Chile, ca. 1989. Diseño: Felipe Silva.

a los espacios comunitarios europeos, el Trolley (1983-1988) —fundado por Ramón Griffero— y Matucana 19 —iniciativa de Jordi Lloret—, donde se realizaron obras de teatro, performances, desfiles de moda y presentaciones de bandas p(A)nk. En Brasil, cooperativas como el Centro de Livre Expressão (Clé), creado en febrero de 1981 por 3Nós3, Viájou Sem Passaporte, el TIT y otros artistas e investigadores, procuró iniciar un movimiento

H

...TAL VEZ NUNCA HA HABIDO TEATRO. TAN SOLO LITERATURA REPRESENTADA.

Porque nos vimos abandonados en un galpón dominados tan sólo por un gigante ropero, barroco, perverso y soberbio, implantado en medio de nuestros muebles ya destruidos, que fue "Historias de un Galpón Abandonado".

O tal vez parte de un viejo cine ya demolido, antiguo hito de nuestras calles... habiendo sido sus últimos espectadores de una película que vendría pero que no lograríamos entender, que fue "Cinema-Utoppia".

Y porque moriré solo como alguna ballena varada en alguna playa desierta, rodeado de curiosos que temerán acercarse, y yo, varado, esperando que alguna ola gigante venga a envolverme llevándome al fondo del océano; pero siempre con la bruta esperanza que en el último minuto alguien llegue y golpee la puerta, siempre con la bruta esperanza, que fue "Recuerdos del Hombre con su Tortuga".

Y para qué seguir...

Ya que siempre fue así; una imagen para una historia, y la multiplicación y subdivisión de esa imagen para un cuadrilátero.

Pero aunque el rectángulo escénico nos fue legado como el rectángulo de una ventana o de una puerta, incuestionables como el rectángulo de una pantalla de Televisión... que comenzó a molestar.

El tener que escribir para él, entrando por la izquierda saliendo por la derecha apareciendo por el centro o por la sala... que decidí olvidarlo y dramaturgizar para escenas sin paredes, sin bordes ni fondo, sin rectángulos precisos (aunque el fantasma siempre está ahí), sino tan sólo para un lugar, para su límite... (una morgue - un urinario - una sala de cine y

Y buscar los espacios ocultos de ese lugar, como cuando niños jugando en un edificio encontramos las bodegas o la sala de incineración o detrás de las cortinas siempre cerradas de alguna modesta sala de estar aparece luego un comedor de mantel plástico y más allá una ventana sobre un callejón por donde pasa un ciclista y un camión que se detiene y abre sus compuertas donde vendrá talvez un refrigerador y al interior de éste una caja y al abrirla...

Así la escena también debe esconder otros espacios físicos. ¿Y dónde están los escenógrafos...?

Y esta multiplicidad de dimensiones físicas existe más aún en la situación del personaje escénico, y porque no es literario sino escénico es que su mente tiene que reflejarse ahí.

...Porque mientras a ella la tenían arrodillada frente al río con una pistola en el cuello, más allá tomaban un pisco sour y a la vuelta dos hombres se besaban y se sentían los aplausos del último desfile de moda.

Y el Teatro con su magia, sus ritos, sus convenciones infantiles, junta el abanico y lo abre en un solo espacio de una sola vez en un único tiempo... para comover, para ser un destello de lucidez en nuestra urbana, limitada monotonía; dejando un espacio abierto en el pensamiento que ya no podrán cerrar.

Pero la forma o lenguaje oculto es indispensable; qué sacaron con escribir sobre obreros y revoluciones si lo hacían con la técnica del Realismo burgués. "Y si yo le canto al avión como Victor Hugo seré viejo como el Vicente Huidobro".

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.

Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía... y principalmente su actuación.

No nos sirven los actores que ellos generan; para un nuevo teatro una nueva escuela. No nos sirven sus espacios de representación; sí su público.

Y la puesta en escena es el Alfabeto... su plástica, su gráfica, el movimiento del actor en su espacio y en el espacio colectivo.

Y el montaje llamado cinematográfico, nacido en la escena, un continuo asociar de situaciones pasadas y presentes, reales e ilusorias, negando constantemente la asociación pero que van manteniendo la acción... el vivir...

Hay que dibujar en el espacio, una gráfica continua, cientos de cuadros, mil esculturas que van entregando el subtexto oculto pero perceptible, porque fue cuando ella abrió sus brazos erigiéndose como alguna estatua griega —he-roína— estrella grabada en nuestros sueños llenándonos de emociones prehistóricas y tan sólo dijo "por qué a nosotros", que ya actor y espectador fueron uno.

Se les olvidó al teatro "nacional" que es la imagen la que habla, no el verbo. ¿Quién dialoga en un funeral? O en un matrimonio ¿quién cuando llora larga un soliloquio o cuando ama un monólogo? ...nuestro verbo es la IMAGEN. La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas... hace frío... te quiero... cómo está el mundo... no señor...



De nuestro teatro sólo puedo decir lo que no fue... obras de Huidobro, Heiremans, Díaz, nunca escenificadas. En suma. ¿dónde están los Directores escénicos, los arquitectos de los textos? Tenemos sí hartos planos (excepción Jodorowski). No han hecho más que extensos parlamentos como lugar de mensaje, livings y dormitorios con paredes de telas y utilería kitsch (sin saberlo) como lugar de atmósfera.

Tal vez hubo teatro pero no lo conocimos... La generación desconexa destelló con un "nuevo teatro" surgido de imágenes heredadas de los años setenta; un teatro de pies descalzos, coligues y vestuario de indios mexicanos, buscando una raíz indígena, una quena, un bombo; tan distante de nuestra inmediatez pero de un credo sinónimo de lo que era alternativo.

Con el coligüe ya en su estertor aparecen los lenguajes autónomos, el Teatro Autónomo, y en nuestra soledad autonómica se van plasmando las nuevas imágenes para la nueva escena.

Comenzamos a atrevernos; frente a lo indescriptible, la violencia y la fuerza escénica. No más lamentos ni comedias.

Toda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural. Si éste logra hacer vislumbrar en el espectador lo que está en el límite de su pensamiento posible-impuesto... con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible quitándole otro milímetro al poder.

Y por un instante dejamos nuestra eterna pasividad, complacencia, conciliatoria concubina.

Y hay un nombre que es más que el de una sala El Trolley: un grupo Teatro Fin de Siglo. Lugar de conjunción de lo que está en el aire y un esfuerzo de muchos.

Autónomos porque no tenemos nada y nada nos dieron.

Autónomos porque auto-generamos y nos auto-conducimos...

fig. 9. Ramón Griffiero, manifiesto "Por un teatro autónomo", Santiago de Chile, 1985.



fig. 10. Ramón Griffiro, *El Trolley*, Santiago de Chile, ca. 1985.

de investigación y de producción de nuevos lenguajes en São Paulo realizando intervenciones urbanas y publicaciones colaborativas que pretendían distribuir fuera del circuito mainstream del arte [►INTERVENCIÓN]. Alrededor de estos espacios se entramaron subculturas que subsistieron como ruidos e interferencias para las culturas de superficie.

Los circuitos marginales/*samizdat* incluyen también las diversas redes alternativas en las que la distribución de información es horizontal, independiente y no jerárquica, como el arte correo [►INTERNACIONALISMOS] y algunas iniciativas de resistencia política y denuncia que se llevaron a cabo durante los años ochenta. Mucho antes de Internet, los fanzines lograron documentar la diversidad de historias vividas por los propios protagonistas de una escena, comunidad o movimiento, publicar reflexiones críticas sobre una determinada política local y provocar debates y movilizaciones. Pasados de mano en mano o enviados por correo, los fanzines presentan un lenguaje gráfico vernáculo, collages, textos dactilografiados o escritos a mano. Hechos con fotocopias baratas, en ellos se mezclan cómics underground, reseñas de discos, comentarios, manifiestos, entrevistas, traducciones y poesía.

Más allá de un signo de precariedad y amateurismo y del carácter efímero de los procesos, el hazlo tú mismo estimuló a los artistas/activistas latinoamericanos en los años ochenta a realizar en las calles intervenciones rápidas e imprevisibles como una forma de “Arte p(A)nk”⁶ burlando el control de la policía y de otros aparatos represores. Arte al Paso en Perú, Gang y su movimiento de poesía porno en Río de Janeiro, la delincuencia visual promovida por el grupo Ángeles Negros en Santiago de Chile, los murales de los poetas

mateístas en Bahía Blanca, las *interversiones* de 3Nós3 en São Paulo, o las siluetas producidas en un gran taller abierto en una plaza durante la III Marcha de la Resistencia realizada por las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones de derechos humanos en Buenos Aires. Estos episodios son distintos entre sí, pero en la expresión de sus acciones colectivas —ya se hagan a la escala de un grupo o a través de una convocatoria abierta y pública— tienen en común por lo menos cuatro puntos genuinamente característicos del hazlo tú mismo:

- 1) la posibilidad de que los conocimientos adquiridos en una práctica artística subcultural sean socializados por otras personas;
- 2) la opción del uso de materiales simples y baratos;
- 3) la informalidad estética; y
- 4) la producción de otras formas de *hacer política con nada* en lo cotidiano.

AM

H

NOTAS

- ¹ Término creado en la década de 1980 por el senador norteamericano Lloyd Bentsen para designar acciones políticas (generalmente apoyadas por el gobierno) o publicitarias que pretenden ser movimientos espontáneos y populares.
- ² Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington: Microcosm Publishing, 2008, p. 7.
- ³ Uri Gordon, *Anarchy Alive! Anti-authoritarian Politics from Practice to Theory*, Londres: Pluto Press, 2008, p. 17.
- ⁴ Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londres: Methuen, 1979, p. 103.
- ⁵ Dick Hebdige, *op. cit.*, p. 148.
- ⁶ El término “Arte Punk” (*Punk Art*) fue usado por el crítico Richard Goldstein en un artículo para el *Village Voice*, aparecido en junio de 1980, sobre la exposición *Times Square Show*, realizada en Nueva York ese mismo año y organizada por el colectivo Colab (Collaborative Projects). Sobre este tema ver Alan W. Moore, *Art Gangs. Protest & Counterculture in New York City*, Nueva York: Autonomedia, 2011.

INTERNACIONALISMOS

En el ideario de izquierdas, el internacionalismo aparece como un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los explotados y oprimidos de todos los países y continentes. Se trata de una palabra inscrita en los cimientos del imaginario y de las utopías de izquierdas que está cargada de distintas herencias, de modo que parece no ser posible hablar de un solo internacionalismo. Si hubiera que hacer una breve genealogía del concepto, sin duda, el socialismo tendría un lugar fundante. Desde la I Internacional (1864), Bakunin, Marx y Engels concebían el “internacionalismo obrero” no sólo en términos de solidaridad internacional, sino también la acción unitaria como una estrategia efectiva para trastornar la correlación de fuerzas entre capital y trabajo. Si el capital componía un sistema económico mundial, entonces era necesario responderle con una política internacional independiente encarnada por la clase trabajadora. Sucesivos impulsos internacionalistas podrían situarse en la II y la III Internacional, en torno a los debates sobre la oleada revolucionaria que tendrá en la emergencia y la defensa de la Unión Soviética su mayor hito. El estalinismo establece las nuevas bases estratégicas que debían definir las alianzas y la solidaridad entre los países del mundo socialista en oposición al mundo capitalista. Contra esa revisión estalinista del internacionalismo obrero, fundamentada en la teoría del “socialismo en un solo país” y defendida en el XIV Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (diciembre de 1925), la IV Internacional, impulsada por León Trotsky, se posicionaba contra el planteo según el cual la revolución podía ser emprendida y sostenida sin que el sistema imperialista fuera derrotado internacionalmente. Fundada en París en 1938, a las puertas de la Segunda Guerra Mundial, la IV Internacional abogaba por extender la teoría de la revolución permanente más allá del polo socialista que con tanta fuerza emergería durante la Guerra Fría en la Europa del Este, convencida de que sólo la internacionalización de la revolución podía impedir la traición de ésta bajo los axiomas ideológicos del socialismo en un solo país. Una experiencia

internacionalista crucial fueron las brigadas de voluntarios extranjeros que participaron activamente en la Guerra Civil española, no sólo para defender el proyecto de la Segunda República, sino porque sabían que en ese campo de batalla se dirimía en buena medida el destino de la revolución mundial. Más tarde, desde los años cincuenta, la aparición de los discursos tercermundistas introducen el eje norte/sur en los debates internacionalistas, que cobran nuevos bríos durante la siguiente década, cuando surge un “internacionalismo tercermundista”, mayoritariamente encarnado por los movimientos de liberación nacional y anticoloniales en África y América Latina. Aunque no abandonan una lógica de clase, estos movimientos están conformados por un espectro social amplio que incluye a las clases medias y al campesinado. Una de sus primeras y más importantes instancias de visibilidad fue el Movimiento de Países No Alineados.

Este impulso internacionalista pareció agotarse hacia fines de los años setenta, de modo tal que durante los ochenta esas aspiraciones revolucionarias transnacionales tendieron a reducirse a los movimientos de solidaridad internacional con la Revolución sandinista y las guerrillas centroamericanas, y al rechazo del apartheid en Sudáfrica, aproximándose a un discurso “centrado en los derechos humanos y contra el racismo, pero sin adquirir [...] el significado global de los movimientos de solidaridad internacional y de liberación nacional de los sesenta y setenta”¹. Sin embargo, interpelamos aquí una serie de experiencias artístico-políticas que permiten explorar la hipótesis de la persistencia de ímpetus internacionalistas en esa década. Estas experiencias abarcan formatos muy diferentes: desde la profusa labor en componer una pedagogía visual por parte de las brigadas muralistas y gráficas que viajan a Nicaragua luego del triunfo de la Revolución sandinista (1979)², hasta la ampulosa fundación de un Movimiento Surrealista Internacional entre grupos activistas de São Paulo, Buenos Aires y Rosario (1981) [PARTE REVOLUCIONARIO]; desde la dispersión internacional fuera de cualquier control de iniciativas tales como el *NO+*, impulsado por el grupo *CADA* (Chile), hasta las acciones estéticas de praxis política³, organizadas por la asociación *AIDA* en distintas ciudades europeas en solidaridad con las víctimas del terrorismo de Estado en América Latina o las convocatorias a acciones colectivas en solidaridad con el pueblo

chileno y los estudiantes chinos impulsadas desde Buenos Aires.

ENGENDRAR TERRITORIOS PARA “UTOPIAS REALIZABLES”

A inicios de los años setenta, se empieza a gestar en esos países una vasta red de arte correo, un circuito independiente de distribución e intercambio de producciones artísticas libres de cualquier mecanismo de censura, ya sea política o artística. En la escena latinoamericana, la trama de intercambios se inicia con las conexiones entre artistas que se vinculan en torno a las prácticas de la “nueva poesía”. Pero el arte correo no sería solamente un medio de circulación de producciones artísticas experimentales, sino también un canal para la denuncia política en contextos represivos. Quizá por este motivo esta red artística excedió largamente su circuito latinoamericano para articularse con Europa (central y oriental) y otros contextos. Durante los años en que, en un perverso proyecto de internacionalización, el Plan Cóndor¹ intentaba frenar las posibilidades de resistencia de aquellos que se mostraban contrarios y críticos con la dictadura, instalando una red de vigilancia, cancelando el derecho al exilio político, persiguiendo, deteniendo y haciendo desaparecer personas, la red de arte correo funcionó paralelamente generando lógicas alternativas a esta situación. Fue una plataforma de resistencia y embate cuya urgencia principal era la diseminación de la información y la denuncia solidaria. Una herramienta que lograba contrarrestar micropolíticamente la represión y el control extendido sobre el continente. Una fuerza antagonista que se expandió reticularmente, generó un territorio propio, sin fronteras, y desafió a aquellos regímenes autoritarios que pretendían controlar la circulación de información y adiestrar la producción cultural. La red de arte correo era la posibilidad de hacer circular, divulgar y ensayar una producción que era resultado de un ejercicio de democracia-en-el-arte, en tanto negaba los mecanismos de selección, validación y legitimación del campo artístico que respondían a intereses ajenos a las urgencias políticas y sociales de los países del sur. Esa red fue cruzando y conectando proyectos estéticos y políticos comunes a las personas que la integraban, una comunidad artística con nodos y escenarios situados en puntos distantes del globo. Generó relaciones de solidaridad y afecto que fueron la base de una

creciente comunidad activa y que tuvo la fuerza para esparcirse superando las condiciones objetivas de censura. Un complejo programa poético y político que apostaba por la creación de un territorio en el que las aspiraciones utópicas tuvieran cabida y pudieran generar nuevos modos de vida. Este medio de comunicación ayudó a crear una atmósfera de libertad y de disenso que preparó el terreno para los cambios que la movilización artística internacionalista consolidaría en la década de los ochenta.

EL PROYECTO “SUEÑO DE PAZ UNIVERSAL”

Entre los más activos miembros de esta red figuraba Guillermo Deisler. A partir de su experiencia de exilio en Alemania posterior al golpe de Estado de Pinochet en 1973, el proyecto de este artista chileno, autoidentificado a partir de su exilio como “ciudadano del mundo”, se caracteriza por su deslocalización e internacionalismo. Esta idea se problematiza en distintas dimensiones, a través del desarrollo de un lenguaje artístico, del modo de distribución de las obras (que se mueven entre un continente y otro, caracterizadas por sus formatos pequeños y transportables, y la materialidad precaria) y de la participación colectiva en convocatorias internacionales.

Por un lado, en lo que se refiere a la gestión del lenguaje artístico de Deisler, cabe destacar una de sus primeras series de poemas visuales titulada *El mundo*, donde el artista trabaja con la imagen del globo terráqueo en el contexto de la fractura de la Guerra Fría y de la dependencia económica de los países subordinados al imperialismo. Esta serie se imprime en tarjetas postales y también en el cuadernillo *Le monde comme il va* de 1976, editado bajo el sello Ovum, del poeta y artecorredista uruguayo Clemente Padín. Por otra parte, proyectos editoriales como *UNI/vers(,)*, *Peace Dream Project*, una carpeta de poesía experimental que Deisler dirigió desde Halle entre 1987 y 1995, trascienden la coyuntura latinoamericana. Este proyecto, que el artista vuelve a trabajar en otros contextos, surge como un espacio de utopía social donde se convoca a reflexiones globales no apegadas a coyunturas específicas.

El formato de tarjeta postal muestra el énfasis que pone Deisler en la distribución global de contenidos. La propiedad de reproducción de las tarjetas postales, formato en el que el artista realiza

la impresión de sus poemas visuales, permitía distribuir por todo el mundo esos mensajes de denuncia y solidaridad con Chile y Latinoamérica, ejerciendo una presión efectiva en el ámbito de los derechos humanos favorecida por el hecho de que los lenguajes experimentales lograban sorprender con mayor facilidad la censura. La precariedad del formato respondía a las circunstancias del exilio en Plovdiv (Bulgaria):

En general prefiero el tamaño pequeño. El problema es que no tengo dónde [imprimir]. Desde 1979 tengo un tallerito en pleno centro [...], en un 3^{er} piso, una piecicita de 3 x 4 m con una linda ventana, pero sin agua y sin servicio higiénico... Es decir, todo esto, hace que haga "Mail Art" y que los 10 x 15 cm sean, hoy en día, mi superficie de expresión, mi última esperanza en esta situación que no será siempre así⁵.

En cuanto a la dimensión colectiva del trabajo de Deisler, ésta se relaciona con la necesidad urgente de crear nuevas formas de intercambio que perseguían no sólo una expansión del sistema artístico para una comunidad establecida, sino que también se instalaban como una interrelación a los sistemas de circulación en el marco de contextos políticos represivos. Los aparatos disciplinarios de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica y Europa del Este no lograban revisar la gran cantidad de remesas que pasaban por sus espacios de control. De esta manera, se conformaba un intersticio por donde se filtraban las cartas y envíos más allá del control signico y corporal de los sujetos. Por otro lado, en el caso de artistas que, como Deisler, vivían en el exilio político, la red de arte correo adquiría un valor de supervivencia epistolar:

Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores, que voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas nos vemos obligados al exilio, el "arte por correo" se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de "ciudadanos fallecidos", como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano⁶.

El continuo e intenso impulso de proyectos colectivos y la formación de redes de comunicación artística llevan a Guillermo Deisler a realizar con-

vocatorias internacionales, no sólo dirigidas a artistas sino también a aquellos productores culturales interesados en pensar y crear sobre las problemáticas derivadas de la Guerra Fría, y especialmente sobre los abusos y la dependencia económica latinoamericana. En este contexto, *América Latina ahora/Latin America Now/Lateinamerika jetzt* (1979), una acción postal iniciada por Deisler en conjunto con un colectivo de artistas conformado por Joseph W. Huber, Volker Kraft, Darío Quiñones y Karla Sachse, invitaba a fortalecer los contactos creativos y a pensar los problemas de la región a partir de las cifras entregadas en 1979 por la Comisión Económica para América Latina y El Caribe (CEPAL), en donde se daba cuenta de la creciente dependencia y del incremento de la deuda externa de los Estados latinoamericanos en el periodo en que estaban bajo regímenes militares.

DESCENTRALIZAR LA DENUNCIA, DESAFIAR LO LOCAL

Lo cierto es que el intercambio internacional de producciones artísticas e informaciones, alternativo al circuito oficial, permitía conocer las coyunturas políticas y sociales de diversas geografías. De este modo, las prácticas activistas internacionales han horadado los bloqueos y las fronteras políticas y han provocado una suerte de cosmopolitismo que ha dado soporte al concepto político de "solidaridad". Este modo de adhesión a determinadas causas y circunstancias lleva a considerar a los otros como a uno mismo, a ponerse en su lugar, a afectarse con aquello que ocurre en otro territorio. En ese sentido, la "solidaridad" fue un elemento medular para leer diversas estrategias "artísticas" que tuvieron sentido precisamente por la compenetración, por compañerismo o por fraternidad.

De este modo, denunciar en un espacio supuestamente ajeno acaba constituyendo un territorio común que enlaza circunstancias de forma más o menos directa entre distintos espacios. Provocar este tipo de enlace era la intención de aquella ocupación táctica del uruguayo Clemente Padín con la exposición de arte correo *Mailart aus Lateinamerika* (1984) en la DAAD Galerie, en Berlín Occidental [►ENUNCIAR LA AUSENCIA]. Otras propuestas de arte correo en las cuales estuvo involucrado Padín y que funcionaron como estrategias internacionalistas de resistencia fueron

1



2



3



figs. 1-3. Guillermo Deisler, tarjetas postales y collages, Plovdiv (Bulgaria), Halle (Alemania), 1975-1977.

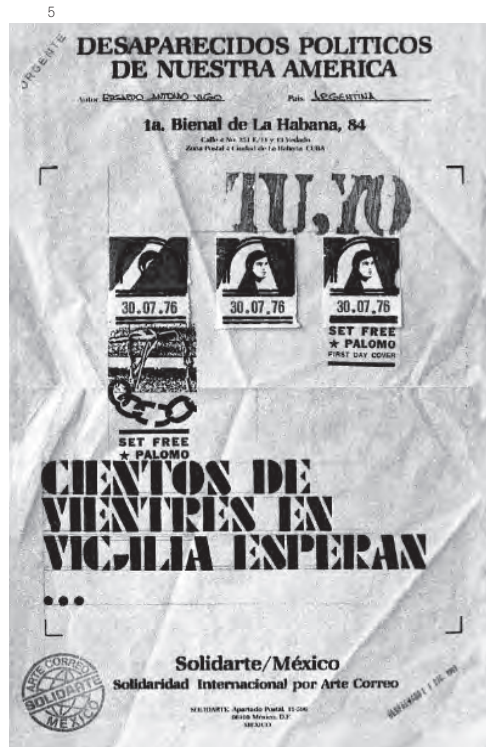


fig. 4. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Paulo Bruscky), 1984.

fig. 5. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Eduardo Antonio Vigo), 1984.

fig. 6. Solidarte/México, *Desaparecidos políticos de Nuestra América* (Manuel Marín), 1984.

Contra el bloqueo a Nicaragua, organizada por la Asociación Uruguaya de Artistas-Correo (1985), y *Rojhaiju Paraguay*⁷, organizada en repudio a la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay (1988).

En América Latina muchas producciones pusieron en marcha ejercicios poético-políticos que apoyaban movimientos populares de resistencia, y denunciaban situaciones de tensión y hostigamiento que se vivían en países como Nicaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras y países bajo gobiernos dictatoriales en el Cono Sur. Es el caso de producciones como *Desaparecidos Políticos de Nuestra América* y la Agenda Colombia 83, en las cuales artistas y activistas/militantes de un país que no vivía (oficialmente) bajo dictadura se sintieron interpelados, atravesados o afectados por la situación del otro, optando por un pronunciamiento colectivo desde sus propias prácticas (en este caso desde las artes visuales) con el fin de ampliar la manifestación pública, el reclamo de justicia ante la indiferencia, y llamar la atención sobre el propio contexto en el cual se manifestaban.

EJERCICIOS DEMOCRÁTICOS INMEDIATOS Y ACTIVACIÓN POLÍTICA DE LA MEMORIA

En enero de 1982 un grupo de artistas mexicanos se reunieron a discutir sobre la función social del arte correo. Las conclusiones de ese encuentro condujeron a la constitución de *Solidarte: Solidaridad Internacional por Arte Correo*. El objetivo principal del colectivo era “apoyar y difundir los casos de artistas víctimas de persecución, encarcelamiento y represión”⁸ a través de la producción de postales de denuncia, edición de boletines informativos, inserciones periodísticas y otras acciones postales como la que emprendieron en apoyo a la Nicaragua sandinista: *Reagan manos fuera de Nicaragua*. En su manifiesto “*Solidarte/México: Solidaridad Internacional*”, el colectivo se pronunció por:

- 1) una producción artística y cultural que se opusiese a toda norma de imposición e intervención cultural, política y militar,
- 2) por la solidaridad y el apoyo a los movimientos de liberación de los pueblos oprimidos y clases trabajadoras, y
- 3) por el respeto a los derechos civiles y humanos y en favor de los movimientos por la paz y el desarme.

En 1984 *Solidarte/México* aplicó a una convocatoria para participar en la 1ª Bial de la Habana con el tema “Desaparecidos políticos de nuestra América” (con la cual obtuvieron una mención honorífica). La “acción postal colectiva” debía realizarse en un formato preestablecido (un “modo de hacer” común en el arte correo en esa época) diseñado para que se enviaran de vuelta los trabajos gráficos relacionados con los casos de víctimas de persecución, encarcelamiento y represión en América Latina. El objetivo expreso era poner de manifiesto los más de 90.000 desaparecidos políticos denunciados en esa época en Guatemala, Argentina, Bolivia, Paraguay, El Salvador, Brasil, Colombia, Chile, Honduras e incluso México. Esta suma de desaparecidos en el continente ponía en clara evidencia la supresión de las libertades democráticas y los delitos contra los derechos humanos en América Latina. A la convocatoria respondieron 49 artistas de diez países latinoamericanos⁹. Este modelo de participación se volvió recurrente en el arte correo, sobre todo en la década de 1980. Un individuo o un grupo invitaba a los miembros de la red a participar en un proyecto con tema específico; de este modo se establecían diálogos de trato directo y sin intermediarios. A su vez, la multiplicidad de diálogos conformaba en conjunto lo que se podría considerar una obra de arte correo. Las convocatorias defendían un principio democrático: por norma se incluían todos los trabajos recibidos sin hacer distinción de su calidad estética, de tal modo que cualquier persona que entrara en contacto con la red de arte correo se volvía parte del entramado que la constituía. Como muchas de las iniciativas artísticas de carácter internacionalista, *Solidarte* fue un proyecto pensado desde lo colectivo para implicar a múltiples voces, una suerte de “legión” compuesta de la suma de singularidades.

Desde el punto de vista de la historia del arte correo en América Latina, *Solidarte* es una muestra de que, si en sus inicios había una tensión con las instituciones oficiales, artísticas y culturales —tensión que de hecho genera y potencia esta práctica—, tras la opresión social sufrida en los años más brutales de las dictaduras en el sur, todos los espacios de visibilidad pasan a ser vistos en el interior de la red como espacios posibles para intervenir, denunciar tales atrocidades y construir la memoria de la represión para reclamar justicia.



figs. 7, 8. No-Grupo, *Agenda Colombia 83*, Ciudad de México, 1982.

ACTIVACIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS: APROPIACIÓN DE DISPOSITIVOS

Muchas de las iniciativas artísticas de carácter internacionalista comparten el haber sido proyectados desde lo colectivo más allá de las fronteras del Estado nación. Cuando el No-Grupo recibió la invitación de participar en la exposición paralela al 1^{er} Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, en Colombia, sus integrantes realizaron una investigación sobre la realidad sociocultural de ese país. Fue de ese modo como creció su interés por el Movimiento 19 de abril, conocido como M-19, movimiento guerrillero colombiano al que recordarían por su intensa lucha política y por haber robado la espada de Simón Bolívar, en 1974, en la Quinta del mismo nombre. El No-Grupo apreciaba este evento como una acción sumamente significativa de aire conceptual [▶ GUERRA SIMBÓLICA].

Previamente al viaje, en 1981, el No-Grupo entró en contacto con miembros del M-19 que vivían en Ciudad de México y posteriormente, ya en Medellín, fueron contactados por otros de sus militantes que los llevaron a la Universidad de Antioquía, donde pudieron percibir el grado de tensión y represión que imperaba en Colombia,

y tomaron posición en la contienda a favor de la opción revolucionaria. De vuelta en Ciudad de México recibieron la invitación del M-19 para realizar un proyecto en colaboración: la agenda artístico-política Colombia 83.

La publicación fue diseñada por el No-Grupo con la asesoría de algunos integrantes de dos colectivos mexicanos, el Grupo Proceso Pentágono y el Grupo Mira¹⁰, con quienes compartían afectos y algunos intereses, y cuya implicación sociopolítica en relación con la producción artística tenía otros matices y, sobre todo, implicación política. Esta agenda, que reúne la contribución gráfica de cerca de 40 artistas¹¹ y textos (como el de Juan Acha titulado “La producción artística antes de la Revolución”), permitió difundir la situación de violencia que atravesaba Colombia, apoyar y contribuir con el M-19 y, sobre todo, interrogar a los mismos productores sobre la relación y posición de su práctica artística en los procesos de transformación social.

El carácter internacionalista de la *Agenda Colombia 83* del No-Grupo no se detectaría tanto en la participación de artistas extranjeros como en la influencia directa en esta producción del grupo guerrillero colombiano M-19, así como en

9



11



la decisión del No-Grupo y de otros artistas de implicarse junto al M-19 en la producción de este dispositivo de comunicación.

Por último, dos campañas fueron impulsadas desde la Argentina posdictatorial por el grupo C.A.Pa.Ta.Co, que desplegó solidaridades internacionales (o internacionalistas), junto al Frente por los Derechos Humanos (integrado por un grupo de jóvenes en apoyo a las Madres) u otros colectivos de artistas y activistas ligados a la escena under [ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. La primera de ellas, *Vela x Chile*, en 1986 y 1987, se basaba en encender velas en apoyo a los opositores a la dictadura chilena de Pinochet, retomando la práctica de los velatones que ocurrían como señal de duelo y de protesta en las barriadas chilenas. En 1986, la acción fue realizada a las 0 horas del 11 de septiembre frente a la Embajada de Chile —protegida por la policía— en colaboración con otros colectivos, como el Frente por los Derechos Humanos,

10



fig. 9. C.A.Pa.Ta.Co, *Vela x Chile*, cartel, Buenos Aires, 1987.

fig. 10. C.A.Pa.Ta.Co, *Vela x Chile*, convocatoria, Buenos Aires, 1987. Diseño: Daniel Sanjurjo y Gustavo Romano.

fig. 11. Patricia Alfaro, *Velatones en Chile*, Santiago de Chile, 1986-1989.

fig. 12. C.A.Pa.Ta.Co, *Vela x Chile*, impreso para enviar por correo postal. Buenos Aires, 10 de septiembre de 1987.

la UMECH (Unión de Mujeres Exiliadas Chilenas), el GAI (Grupo de Acción Independiente) y SACH' AWASI: La Casa del Árbol Instituto de Cultura¹². Se instalaron sobre el asfalto 1.300 velas que, evocando “una expresión marginal en las barriadas de Chile” en memoria de los asesinados por

12





fig. 13. GAS-TAR, *¡Nada con Pinochet!*, Buenos Aires, 1984.
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim.

el régimen¹³, cada hora veían renovada su luz hasta cumplir 13 horas, coincidiendo con el número de años transcurridos desde el golpe militar que en 1973 acabó con el gobierno democrático de Salvador Allende. Al acto acudieron numerosos exiliados chilenos, así como representantes políticos de diversas agrupaciones juveniles argentinas¹⁴. En un documento que da cuenta del sentido de la acción, el chileno Ángel Andrade, impulsor de la iniciativa y, por aquel entonces, miembro del colectivo, insistía en que la importancia del proyecto residía en la "socialización de una idea" que debía ser redefinida por cada uno de los asistentes, evitando de ese modo toda relación representativa con unas pautas políticas dadas¹⁵. *Vela x Chile* se propagó también por arte correo en 1987. La convocatoria incitaba la ocupación del espacio público en diversos países y solicitaba que se remitieran de vuelta los registros de la acción vinculada a la propuesta. El proyecto contó con envíos de distintos artistas de América Latina. Varios participantes de la red impulsaron propuestas creativas de denuncia contra la dictadura pinochetista que

todavía yacía sobre Chile en esos años, entre ellos los artistas brasileños Paulo Bruscky y Daniel Santiago. El dúo trató de ocupar el patio de la Galería Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, en Recife, con una instalación que ironizaba sobre la muerte de Pinochet: construyeron una lápida con el nombre de *Pignochet* y la fecha de su muerte. Luego la rodearon con velas. En ese contexto, las velas dejaron de ser un signo dramático de alusión a la muerte de las víctimas de la dictadura para aludir directamente a la caída de Pinochet (señalado como *Pignochet*). Un modo de performatizar el futuro deseado en el presente.

Otra de las acciones de cuño internacionalista del colectivo es el denominado *readymade* social *Bicicletas a la China*, organizado en Buenos Aires el 14 de julio de 1989 en homenaje a los estudiantes masacrados en la plaza de Tiananmen por el régimen comunista chino. Para ello un vasto número de participantes concibieron una serie de coreografías de protesta y esculturas heroicas, arte postal y performances ciclistas. Todos estos elementos conformaban una estética callejera que, en el proyecto inicial, establecía un recorrido o "rally postal" que partía del obelisco situado en la Avenida 9 de Julio y que tenía como paradas intermedias las sedes de algunos medios de comunicación, a los que se deseaba hacer llegar un envío postal con material informativo. En cada una de esas paradas, artistas invitados realizarían diversas performances y "esculturas heroicas" que, de alguna manera, evocaban las que habían diseñado los estudiantes de Bellas Artes chinos con sus bicicletas en defensa de la democratización del país. Animada por el poeta y director de la revista *Cerdos y Peces*, Fernando Noy, el sentido político de la movilización cuestionaba la conversión burocrático-estatal de las utopías populares y reivindicaba el recurso de la bicicleta como símbolo de un futuro por gestarse, a la vez que construía una tradición que partía de la coincidencia con el bicentenario de la Revolución francesa. Es decir, una práctica inscrita en el complejo entrecruzamiento entre distintas tradiciones (la deriva situacionista, el utopismo socialista, la reivindicación democrático-burguesa de los derechos), en medio del derrumbe del mundo comunista, la predominancia cultural del capitalismo tardío y el auge de la sociedad de información.

En síntesis, éstas y otras muchas prácticas de colaboración y cooperación internacionalista fueron clave para fortalecer la relación entre grupos

14



15



16



17



18



figs. 14-18. C.A.Pa.Ta.Co. *Bicicletas a la China*, Buenos Aires, 1989. Fotografías: Adriana Miranda. A la izquierda, Fernando Noy, Fernando "Coco" Bedoya y Marcia Schwartz.

de artistas, colectivos y activistas y de este modo contradecir políticas individualistas y competitivas instaladas tanto en el campo del arte como entre Estados nacionales (y sujetos dentro del régimen burgués). Las producciones artísticas generadas en ese marco solidario, además de ser un potente instrumento para la activación de prácticas democráticas reales, contribuyeron a superar aquellos ficticios límites geopolíticos impuestos bajo disciplinas que forman nuestros “esquemas perceptivos” del mundo. Las prácticas artísticas internacionalistas trataban de subvertir y trastornar tales esquemas insensibles para movilizar (nuevas) subjetividades políticas.

SH, FN, PV, FG, AL

NOTAS

- ¹ Josep Maria Antentas y Esther Vivas, “Internacionalismo(s) ayer y hoy”, en *VIENTO SUR*, n° 100, enero de 2009, p. 36.
- ² David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- ³ Retomamos esta categoría propuesta por Roberto Amigo en sus análisis del *Siluetazo*.
- ⁴ Durante los años setenta y ochenta se ejecutó el Plan Cóndor, una organización clandestina internacional destinada a la práctica del terrorismo de Estado que actuaba en complicidad con los regímenes dictatoriales de América Latina. La operación fue especialmente eficaz en el Cono Sur, conectando centros de inteligencia y represión entre Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Paraguay y Bolivia, cuyos omnívoros tentáculos se extendieron esporádicamente a Perú, Colombia Venezuela y Ecuador.
- ⁵ Carta del artista a Edgardo A. Vigo fechada el 13 de mayo de 1984.
- ⁶ Guillermo Deisler, texto inédito, “Algunas explicaciones acerca del arte correo”, 2 pp., Plovdiv, 16 de abril de 1982. Archivo Guillermo Dreisler.
- ⁷ *Rojhaiju Paraguay [Te quiero, Paraguay]* se presenta en Montevideo en 1988 y luego en la 3ª Bienal de la Habana, en 1989.
- ⁸ *Solidarte/México. Desaparecidos políticos de nuestra América, 1ª Bienal de La Habana*, Ciudad de México, 1984, p. 3.
- ⁹ Aarón Flores (México); Avelino de Araújo (Brasil); Ana Zárate (México); Antonio Ladra (Uruguay); Armando Williams (Perú); Arnold Belkin (México); Bené Fonteles (Brasil); Blanca Noval (México); Carmen Medina (México); César Espinosa (México); Clemente Padín (Uruguay); Edgardo Antonio Vigo (Argentina); Eduardo Díaz (Chile); Eduardo León (Chile); Eduardo Rubén (Cuba); Eugenio Dittborn (Chile); Fayad Jamis (Cuba); F. Lindoso (Brasil); Gerardo López (México); Graciela Gutiérrez Marx (Argentina); Gregorio Berchenko (Chile); Guillermo Deisler (Chile); Guillermo Medina (México); Guillermo Spencer (México); Herbert Rodríguez (Perú); Hugo Rivera Scott (Chile); Humberto Miguel Jiménez (México); Jesús Romeo Galdámez (El Salvador); Joaquim Branco (Brasil); José Luis Hernández (México); Jorge Best (México); J. C. Jiménez Montaña (México); Juan Carlos Romero (Argentina); Leonhard Frank Duch (Brasil); Leticia Ocharán

(México); Lucio Kume (Brasil); Luis Arteaga (México); Manuel Marín (México); Manuel Montilla (Panamá); Marco Antonio Suástegui (México); Mauricio Guerrero (México); N. N. Argañaz (Uruguay); Paulo Bruscky (Brasil); Ricardo González (Argentina); Rogelio Nazari (Brasil); Rubén M. Tani (Uruguay); Salvador Carrillo Ayala (México); Teo Alayo (Perú); Tulio Restrepo (Colombia).

- ¹⁰ Ambos ejercicios de colectividad, políticamente activos y que defendían permanentemente su posicionamiento crítico, se inscriben en lo que se conoce como “la generación de los grupos”, periodo en el que en México surgieron diversos de éstos.
- ¹¹ Contribuyeron: Juan Acha, Carlos Aguirre, Alejandro Arostegui, Ahumada, Arnulfo Aquino, Sergio Arau, Félix Beltrán, Arnold Belkin, Maris Bustamante, Emmanuel Carballo, Juan de la Cebada, Felipe Ehrenberg, El Fisgón, Beatriz Espejo, FEGGO, Melecio Galván, Héctor García, Lourdes Grobet, Alberto Gutiérrez, Humberto Guzmán, Hersúa, Melquiades Herrera, Rebeca Hidalgo, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Nacho López, Víctor Muñoz, Alfredo Núñez, Jorge Pérez Vega, Peyote y Compañía, Heraclio Ramírez, Santiago Rebolledo, Sebastián, Rubén Valencia, Zalathiel Vargas, Manuel Zavala y Carlos Zerpa.
- ¹² Mercedes Idoyaga cita otras organizaciones que prestaron su apoyo al proyecto: CASCHI (Comité Argentino de Solidaridad con Chile), FUSCH (Frente Universitario de Solidaridad con Chile), HOJE-HOJA HOY de La Plata y el Grupo Inti de Amnistía Internacional.
- ¹³ Ver Ángel Andrade, “Vela por Chile”, s/f., s/p., Archivo Fernando “Coco” Bedoya.
- ¹⁴ Así lo consignaba el diario *La Razón* en su edición del jueves 11 de septiembre de 1986. En su edición del día siguiente, el diario conservador *La Nación*, por su parte, estimaba en 200 el número de asistentes al acto y recogía unas declaraciones de Mila Paredes, presidenta de UMECH, en las que denunciaba que hasta 700.000 chilenos habían debido exiliarse en Argentina por razones económicas o políticas. Según muestran las páginas de la edición de la *Gaceta*, con motivo de la convocatoria se recuperó la iconografía de las siluetas, en la que se incluyeron los nombres de algunos de los desaparecidos por el régimen de Pinochet. Archivo Juan Carlos Romero.
- ¹⁵ La efectividad social de las nuevas formas de producción artística incorporaba el paisaje urbano como texto susceptible de ser sometido a un tratamiento material político. En las palabras de Andrade resuenan igualmente las reflexiones de Nelly Richard en el capítulo titulado “La exterioridad social como soporte de producción de arte” de su libro *Márgenes e instituciones*, publicado en su edición inglesa en 1986. Allí Richard vinculaba las prácticas del CADA con el tránsito “del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social como soporte de productividad artística)”, ver Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, óp. cit., p. 63.

INTERVENCIÓN/ INTERVERSIÓN/ INTERPOSICIÓN

Escena 1 — La mañana del 9 de abril de 1950 un grupo de jóvenes, entre ellos uno de los fundadores de la Internacional Letrista, Serge Berna, y Michel Mourre, entraron en la catedral de Notre Dame en París durante la celebración de una misa el domingo de Pascua. Vestido como un monje dominico, Mourre aprovechó un intervalo para caminar hasta el púlpito y leer un sermón escrito por Berna con críticas hacia la Iglesia católica y su moralidad. El sermón terminó con una frase explosiva: “Dios ha muerto”. Los jóvenes fueron detenidos por la policía. La prensa y la televisión informaron sobre el sermón del “falso dominico” como un gran escándalo.

Escena 2 — Tres décadas después, la mañana del 24 de junio de 1982, varios integrantes del Grupo de Arte Experimental Cucaño se infiltraron en una misa oficiada en una conocida iglesia de Rosario frecuentada por militares y oligarcas. Durante el culto empezaron a officiar una “contramisra” inspirada en los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, con el fin de criticar uno de los símbolos más venerados por la dictadura argentina y sus defensores: la Iglesia.

Escena 3 — El 21 de febrero de 2012, en Moscú, las integrantes del grupo-colectivo feminista de punk rock Pussy Riot subieron al púlpito de la catedral de Cristo Salvador, el templo más importante de la Iglesia ortodoxa rusa, provistas de vistosos y coloridos pasamontañas, y pronunciaron una “oración punk” entonando la frase “Virgen María, Madre de Dios, Llévate lejos a Putin”. Tres integrantes del grupo fueron detenidas y acusadas de vandalismo. En agosto de 2012 resultaron condenadas a dos años de prisión.

Más allá de la coincidencia estratégica de estos actos descritos como “blasfemia”, estas tres *intervenciones*, realizadas en países y contextos distintos, ponen de relieve la necesidad de adoptar una crítica corrosiva e irreverente frente

a las instituciones y las normas establecidas mediante la búsqueda de nuevas perspectivas que modifiquen (siquiera de forma temporal) la vida cotidiana, y articulen planteamientos que expresen la posibilidad de desafiar el poder, en especial cuando se ve duramente amenazada la libertad. Suelen emplear la palabra *intervención* aquellos artistas y colectivos que llevan a cabo acciones en espacios públicos a través de juegos creativos, performances atípicas o instalación de objetos, grafitis y carteles. Con ello se pretende deconstruir los relatos mediatizados y la percepción habitual de un determinado asunto, llamar la atención sobre un elemento inusitado o conflictivo de la ciudad, o aportar una visión crítica a propósito de un problema social. En general, esta palabra suele emplearse dentro del par *intervención urbana*. Como alternativa de acción concreta y espontánea en el espacio físico (muchas veces por oposición a las convenciones y/o las normas definidas por las instituciones artísticas), la *intervención urbana* problematiza el contexto en el que se realiza, cuestionando la autonomía del trabajo artístico y el concepto mismo de obra de arte al relacionarse, dialogar e interactuar con el entorno, con una situación social o con una comunidad.

Para “Pepitito Esquizo” (pseudónimo de Carlos Ghioldi), miembro del grupo Cucaño de Rosario, la *intervención* es una forma de “subvertir esa



fig. 1. Cucaño, Mauricio Kurcbard “Mauricio Armus”, Juan Aguzzi “Federico Altrote”, Luis Alfonso “Gordolui”, Guillermo Giampietro “Anuro Gauna”, Gabriel Cohen “Mono Cohen”, Carlos Ghioldi “Pepitito Esquizo”, Graciela Simeoni “Pandora”, Rosario, 1980.

ideología burguesa de la producción del arte, arrancando el hecho creativo de sus garras (el espacio determinado, claustros del pasatiempo de fin de semana) para transgredir de lleno con el verdadero arte, con la convulsión de la imaginación en la realidad consciente y cotidiana”¹. Este concepto de intervención le sirvió a Cucaño de herramienta teórica y práctica para la acción en el contexto de la opresión de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). De esta manera, los integrantes del colectivo buscaban redefinir la utopía revolucionaria sujeta a la doctrina partidista mediante una actualización (y una superación) del primer surrealismo que reformulara la relación entre el arte y la vida²

[▶ARTE REVOLUCIONARIO].

En Brasil, que al igual que Argentina se encontraba bajo la opresión dictatorial (aunque en el periodo de la llamada “apertura lenta y gradual” del régimen militar)³, el movimiento estudiantil salió a las calles para protestar a favor de la redemocratización del país y los obreros empezaron a organizarse a través de la convocatoria de asambleas y huelgas. En ese contexto de conflicto social, el grafiti tomó la ciudad convirtiéndose en campo de experimentación y recomposición de nuevos lenguajes. En São Paulo estas ocupaciones artísticas y políticas fueron escenario de la formación de los primeros colectivos de intervención urbana, como 3Nós3 (1979-1982), *Viajou Sem Passaporte* (1978-1982) y *Manga Rosa* (1978-1982)⁴. Estos grupos, cuyas manifestaciones se describieron en una publicación de la época como “arte independiente” o “marginal”⁵, reivindicaban, frente al marasmo institucional, otros espacios de trabajo y de creación fuera del circuito del arte comercial. Esta forma de activismo artístico, bajo el lema del “hazlo tú mismo”, iba a tensar su relación con las representaciones culturales hegemónicas y a habilitar espacios alternativos de acción. La actitud colectiva de trasladar a la calle las prácticas artísticas, al margen del ámbito regulador del sistema de galerías, comisarios, críticos y bienales, se manifestó de modo acabado en una famosa intervención de 3Nós3 en julio de 1979, en la que se sellaron de forma simbólica durante una madrugada las puertas de algunas galerías de arte de São Paulo con una “X” hecha con cinta adhesiva. La acción se completó mediante una nota depositada en cada local, donde se podía leer: “lo que está dentro queda, lo que está fuera se expande”.

INVERTIR EL PAISAJE

INTERVERSÃO [interversión]: (Del lat.: *Interversione*) s. f. Acto de invertir; alteración del orden natural o habitual. **INTERVERTER** [invertir] (Del lat. *Intervertere*.) V. t. d. e. y t. d. e. i. *invertir* [invertir]⁶.

El espacio que pretendía trabajar el colectivo 3Nós3 mediante la ejecución de “dibujos en planta de la ciudad” era aquel espacio urbano que “se aleja de la comprensión de la dictadura y empieza a adoptar una ‘distensión’, como se dice en política”⁷, según recuerda Mario Ramiro⁸. Formado por Ramiro, Hudinilson Jr. y Rafael França, este colectivo llevaba a cabo en el silencio nocturno sus *intersversões* [interversiones], como denominaban a sus actos de “inversión de la percepción del paisaje, mucho más que la mera idea de infiltrarse en él”⁹. 3Nós3 pretendía intervenir en la ciudad a través de instalaciones efímeras, producidas con materiales industriales, con el fin de invertir el orden y el flujo natural de los espacios de gran circulación pública.

En *Interdição* [Prohibición, septiembre de 1979], 3Nós3 cerró parte del paso en un cruce de la Avenida Paulista mediante tiras de papel celofán azul, extendidas de un extremo a otro de la calle unos segundos antes de que se abriese el semáforo. El grupo observaba las reacciones de los conductores, a la espera de que algún coche rompiera la tira de celofán para reanudar el tráfico. De madrugada y a una escala mayor, 3Nós3 instaló, con la ayuda de los miembros de *Viajou Sem Passaporte* y algunos amigos, 100 metros de plástico polietileno rojo en el túnel que une la Avenida Paulista con la Avenida Doutor Arnaldo (el llamado “Buraco da Paulista” [Agujero de la Paulista], uno de los entornos predilectos del grafiti en São Paulo). *Intervenção VI* [Intervención VI, julio de 1980] dialogaba y creaba tensión con la arquitectura local, como si se hubiera esbozado una enorme línea en la calle. Los guardias de tráfico de la ciudad retiraron la instalación unas horas después. En otras *interversiones* similares, 3Nós3 contó con el apoyo de los miembros del TIT, que participaron en el despliegue de la instalación *Arco 10* (diciembre de 1981), consistente en 300 metros de plástico amarillo suspendidos en una gran avenida.

La primera *interversión* de 3Nós3 ocurrió en abril de 1979, cuando se hablaba de la posible

visita del entonces presidente de la República, el general Figueiredo, a São Paulo. Tomando como referencia las intervenciones del land art y los proyectos a gran escala de Christo y Jeanne-Claude, consistentes en “envolver” árboles, edificios y otras construcciones, 3Nós3 decidió llevar a cabo algo mucho menor pero igualmente impactante: envolver en plástico las estatuas de São Paulo, “asfixiándolas” con bolsas de basura y atándoles los brazos¹⁰. Por definición, los monumentos oficiales raramente posibilitan una forma de participación en su creación y defienden un punto de vista singular, generalmente centrado en los grandes acontecimientos y en la historia de los “vencedores”. Sin embargo, al envolverlos en plástico, 3Nós3 multiplicó las perspectivas de construcción de relatos más críticos sobre la ciudad y su memoria, cuyo efecto se vio después amplificado por su difusión en la prensa¹¹. A la mañana siguiente, los artistas llamaron de forma anónima a los periódicos de la ciudad para pedir que recogieran el extraño acontecimiento que había modificado la apariencia de los monumentos. La operación de *ensacamento* [embolsamiento] fue noticia en decenas de medios de comunicación, lo que dio lugar a una estrategia práctica y barata de documentar y difundir sus trabajos, compartiéndolos en red con otras personas. Para Ramiro,

al implicar a la prensa, con ese material teníamos la posibilidad de hacer nuestros catálogos de



figs. 2-4. 3Nós3, *Ensacamento*, São Paulo, 1979.

artista [...]. En aquella etapa tuvimos un *boom* de arte correo. Las fotografías se fotocopiaban, se añadía una información básica y se hacía una postal que circulaba por el mundo¹².

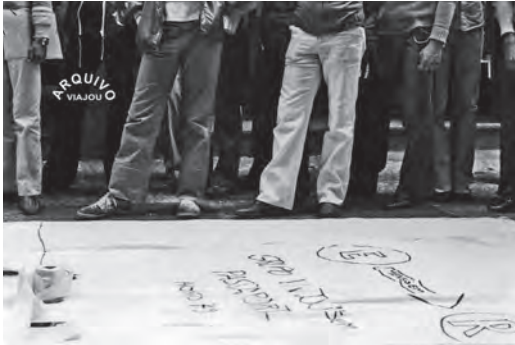
5



6



7



figs. 5-7, 11. Viajou Sem Passaporte, E->M->R (Haspa), São Paulo, 1979.
 figs. 8-10. Viajou Sem Passaporte, Trajetória do curativo, São Paulo, 1979.

8



9



10



CRISIS EN LA NORMALIDAD

Formado por ocho alumnos de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (USP) (Luiz Sergio Ragnole “Raghy”, Beatriz Caldana, Celso Seabra Santiago, Carlos Alberto Gordon, Marli de Souza Melo, Márcia Meirelles, Marilda Buzzini Carvalho y Roberto Pereira de Mello), algunos de los cuales se encontraban vinculados a la tendencia trotskista Libelu, el grupo *Viajou Sem Passaporte* realizó aquello

11



que definían como *intervenciones creativas*, una serie de “actividades públicas destinadas a poner en crisis la normalidad vigente en situaciones externas al grupo, que sólo prosperan cuando apuntana la creatividad y al cuestionamiento de la situación alcanzada”¹³. El grupo separaba la militancia estrictamente política de sus miembros de la práctica lúdica que ejercían, libre de modelos relacionados con un solo aspecto del lenguaje artístico (como el teatro) [ENTREVISTA CON “RAGHY”] o con un “arte comprometido”—representado en Brasil durante los años sesenta por los Centros Populares de Cultura (CPCs), con fuerte influencia del realismo socialista— supeditado al uso del arte como medio para concienciar a las masas a través de un mensaje.

En las calles, los miembros de *Viajou Sem Passaporte* daban vueltas alrededor de un árbol durante un minuto (*Trajectoria da árvore* [Trayectoria del árbol], marzo de 1979) o generaban la extrañeza entre los pasajeros de un autobús al ocupar una línea de la ciudad caracterizados con esparadrapos

en el ojo, subiendo y bajando durante todo el trayecto (*Trajectoria do Curativo* [Trayectoria del parche], abril de 1979). Con sus unidades de acción y sus juegos de creatividad, *Viajou Sem Passaporte* intervenía la normalidad de las piezas teatrales, escenificando sus propias historias y suscitando reacciones de placer o violencia entre el público y los propios actores. Una metodología frecuente consistía en que un miembro del grupo asistía a una obra teatral y después describía el argumento de la misma durante una reunión al resto de los integrantes, con el objetivo de planificar la intervención que realizarían en una función posterior. Así, por ejemplo, durante la obra *Quem tem medo de Itália Fausta* [Quién teme a Itália Fausta], un espectáculo que requería la participación del público, dos integrantes de *Viajou Sem Passaporte* entraron en el escenario jugando al baloncesto con una pelota invisible. Los actores exigieron la expulsión de los “jugadores”, pero el público desaprobó tal decisión. Al final la obra continuó, pero no de la manera prevista.

El grupo tuvo que dar explicaciones al Sindicato de Artistas y Técnicos de Espectáculos del Estado de São Paulo por sus “invasiones”. En respuesta a las diversas críticas publicadas en la prensa y a los comentarios de los profesionales teatrales, *Viajou Sem Passaporte* escribió un manifiesto en el que, en uno de los párrafos, afirmaba que sus acciones pretendían “acabar con la mística de las técnicas, de los dones (divinos o no) que separan arbitrariamente a los que saben de los que no saben, a los que pueden de los que no pueden, a los que hacen de los que tragan”¹⁴. Las intervenciones en el teatro pretendían desenmascarar la pseudonaturalidad de los actores, repudiar el valor conferido a la obra de arte como mercancía, quebrantar la división entre escenario y público, o incluso comunicarse con este último para provocar sus reacciones. Es lo que ocurrió el 1 de agosto de 1980 cuando el creador del Teatro do Oprimido, Augusto Boal, estableció juegos y reglas para la participación de los espectadores en una de sus obras. Con un cartel que decía “Boal”, un miembro de *Viajou Sem Passaporte* subió al escenario para proponer instrucciones contrarias a las del director. “Ahora hagan lo que quieran”, dijo el integrante del grupo. El público empezó a formar inmediatamente un tren humano, mientras que otra parte de los presentes exigió la expulsión inmediata de *Viajou Sem Passaporte*.

EL TEATRO PROVOCADOR

El modo de hacer teatro del Taller de Investigaciones teatrales (TIT) en Buenos Aires se ubicaba también en las antípodas de la dinámica de ensayos, guiones, didascalias, montaje, escenografía, vestuario, etc. Los actores siempre aparecían desnudos o vestidos con harapos, envueltos en basura, con bolsas de plástico cubriéndoles los pies. No se hablaba de obras, sino de “intervenciones”, “montajes” o “hechos teatrales de creación colectiva”, que se representaban una única vez (o ninguna). Como señala Barandalla,

eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no es bueno el punk de garaje, si lo comparas con Pink Floyd. Justamente lo que querían era sonar mal, sonar a vómito. De alguna manera, eso era TIT. Algo inconexo, gritos. Las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario¹⁵.

Durante un domingo entero de 1978, en la Ciudad de los Niños, un espacio recreativo cercano a la ciudad de La Plata, con edificios públicos en miniatura, los integrantes del TIT improvisaron juegos, situaciones imaginarias y lúdicas, de manera anónima y sin que hubiera forma de advertir que se trataba de un grupo de artistas ni de establecer una separación entre actores y público.

Al romper con el espacio escénico tradicional y otorgar centralidad a la participación activa del espectador, Cucaño impulsó la realización de acciones performativas y disueltas en la vida social en las que, en último extremo, los asistentes no eran conscientes de ser parte de un hecho teatral¹⁶ y donde el concepto de *intervención* cobraba toda su fuerza e intensidad. La metodología de emergencia crítica en el espacio urbano representaba un intento por superar los límites neutralizadores con que se enfrentaron las vanguardias que habían inspirado la actividad de Cucaño, privilegiando lo furtivo y la improvisación a partir de un guión previamente abocetado que daba lugar a una especie de teatro puro, anárquico y radical. Las intervenciones de Cucaño pretendían así llevar la dialéctica a todos los aspectos de la existencia, provocando una “crisis de conciencia” que, al desrealizar lo real, proyectara hacia el futuro un horizonte revolucionario inmediato, tal como

postulaba la militancia trotskista¹⁷. Guillermo Giampietro señala la distinción entre obra, *intervención* e *interposición* como fases distintas de la producción del grupo. Si bien la obra todavía se mantiene en los límites del espacio escénico tradicional, presentándose como entidad autónoma separada de lo real y del público espectador, la intervención plantea un desajuste con la realidad, modificándola aunque sea de modo pasajero. La interposición es un modo de acción más ambicioso y a largo plazo, disperso en el tiempo y en el espacio, e implica una modificación persistente y planificada, violenta y permanente, ubicua e inasible. Después de que las intervenciones de la primera época de Cucaño hubieran tratado de “amotinar” la realidad por un breve periodo de tiempo, las interposiciones que caracterizan algunas de las acciones del segundo periodo de actividad del colectivo perseguirán generar una serie de “trampas” en lo real que expandan sus efectos “sin inicio y sin fin”. Un ejemplo de interposición fue la larga y compleja —además de cinica— operación impulsada por Guillermo Giampietro y Mariano Guzmán para refundar Cucaño en 1984. Ambos integrantes del grupo convencieron a Osvaldo Aguirre de que sólo apareciera en público encarnando al personaje “Nariz de Oro”, fanático anticucaño, con el sencillo atuendo de un papel metalizado cubriéndole permanentemente el órgano nasal. El plan incluía volver muy conocido y popular al personaje en la ciudad, luego anunciar su muerte y más tarde su resurrección en medio de un banquete donde se presentara el libro *Los emblemas, males en la tumba*.

REALIDAD INTOXICADA

En conexión con lo que sucedía en el *Siluetazo* (1983) o en la pedagogía política implementada por GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, la irrupción y el extrañamiento que proponían las acciones del TIT y Cucaño no se daban desde una reconciliación consensual entre el arte y la vida entendidos como realidades dadas, sino que surgían desde las entrañas de ambos para desnaturalizar sus respectivas experiencias normalizadas, como una brutal liberación de la represión padecida por los cuerpos y las conciencias bajo la dictadura, señalando de paso a las instituciones que la habían respaldado ideológica y espiritualmente. Las conexiones filiales entre el TIT y Cucaño son muy fuertes, aunque los rosarinos mantuvieron una dinámica autónoma respecto de sus “hermanos

mayores¹⁸. A partir del viaje que realizaron ambos grupos a São Paulo en agosto de 1981 para participar en el festival *Anti-Pro-Arte – Alterarte II*¹⁹, se vincularon a varios grupos de intervención urbana paulistas, en especial los mencionados *Viajou Sem Passaporte*. Entre las diversas actividades programadas con motivo del festival desde el 11 de agosto (proyecciones audiovisuales, foros de debate, performances, etc.) destacó la intervención que organizaron conjuntamente el TIT y Cucaño, con apoyo de *Viajou Sem Passaporte*, el domingo 16 de agosto en la Praça da República, un espacio del centro urbano donde los fines de semana más de 1000 personas asistían al “mercadillo hippie” de artesanía y puestos de comida. Su título, *La Peste*, así como el sentido de la acción, remitían al libro homónimo de Albert Camus y a las reflexiones escénicas de Antonin Artaud²⁰.

Según algunos testimonios, los miembros del TIT y Cucaño aparecieron entre la multitud como



fig. 13. TIC, Sergio Bellotti filmando durante la intervención en la Praça da República de São Paulo, 1981.

turistas argentinos aquejados de una intoxicación masiva. Los viandantes reaccionaron con cierta estupefacción al ver a aquellos turistas que se contorsionaban y rodaban por el suelo. Se difundió el rumor de que el motivo de la intoxicación era la ingesta de vatapá, un plato típico del nordeste brasileño que se vendía en los puestos ambulantes de la plaza. Los intoxicados bebieron litros de leche traídos por los vecinos y empezaron a vomitar todavía más. Entonces los trasladaron al quiosco de música de la plaza, donde siguieron vomitando y permanecieron rodeados por un público perplejo, constituido por centenares de personas. El Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) y el Grupo Novísimo Cinema Alemão (formado por estudiantes de la USP) filmaron el acontecimiento.

El caos fue tal que acudieron la policía y varias ambulancias para trasladar a los supuestos afectados hasta un hospital. Sólo entonces los actores desvelaron la farsa. Miembros del TIT y de *Viajou Sem Passaporte* se organizaron para montar una estrategia de fuga de los intoxicados, pero sabían que el plan preveía la detención de algunos con el fin de que la escena adquiriera la dimensión real que imaginaban. La policía detuvo a seis de los intoxicados, entre miembros de Cucaño, TIT y TIC, que luego fueron deportados hasta la frontera argentina (a riesgo de que allí acabasen encarcelados por la dictadura). El episodio recibió bastante cobertura mediática en ambos países²¹. La emergencia de las fuerzas oscuras del cuerpo que, siguiendo a Artaud, causaban el teatro y la peste, aparecían aquí fundidas en un mismo evento para convulsionar la vida pública en un contexto no tan hostil como el argentino.

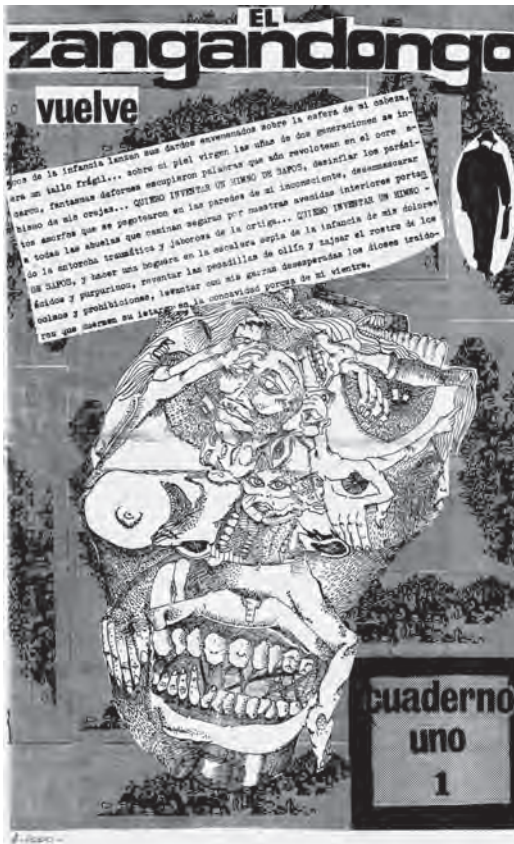


fig. 12. TIT, *El Zangandongo Cuaderno Uno*, Buenos Aires, 1981.

14



15



16



17



18



19



20



fig. 14. 1ª Exposição Internacional de Art-Door organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago, Recife, 1981.

fig. 15. Intervención de Richard Kostelanetz en la 1ª Exposição Internacional de Art-Door, Recife, 1981. [cat. exp.]

fig. 16. Intervención de Roberto Sandoval en la 1ª Exposição Internacional de Art-Door, Recife, 1981. [cat. exp.]

figs. 17-18. 3Nós3, *Intervensão*, São Paulo, 1981.

figs. 19-20. Centro de Livre Expressao, *Das duas às quatro*, São Paulo, 1981.



fig. 21. 1ª Exposição Internacional de Art-Door organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago, Recife, 1981.

fig. 22. Manga Rosa, *Arte ao ar livre*, São Paulo, 1981.

OCUPE Y GÍRESE

El mismo año y mes en que se presentó *Alterarte II*, los colectivos paulistas también ocuparon otros espacios en São Paulo, ciudad que ya por entonces destacaba por una de sus marcas identificativas: las vallas publicitarias que invadían la vida cotidiana de las personas. El grupo Manga Rosa, compuesto por Carlos Dias, Francisco Zorzete, Jorge Bassani y Márcio Prassolo, consiguió un panel en la Rua da Consolação gracias a una de las empresas que gestionaban esas vallas. Así, durante el mes de agosto de 1981 se inició el proyecto *Arte ao ar livre* [Arte al aire libre], que invitó durante un año a diversos artistas y colectivos a que realizaran intervenciones en aquel panel. Algo semejante había ocurrido unos meses antes con motivo de la 1ª *Exposição Internacional de Art-Door* [1ª Exposición Internacional de arte en valla publicitaria] en la ciudad de Recife, impulsado en 1981 por el Equipo Bruscky & Santiago. El proyecto coincidía con su voluntad de activar la escena artística pública en una ciudad que

ofrecía escaso apoyo a sus artistas. Para Bruscky y Santiago hacer la exposición en el espacio público intentaba proponer una forma de disolver las paredes de museos y galerías para hacer de la ciudad misma un espacio expositivo. Las 146 vallas —con proyectos de artistas de 25 países—, instaladas por toda la ciudad, asumían también una de las consignas del arte correo: informar a la gente a través de propuestas poéticas gráficas sobre qué estaba pasando alrededor del mundo.

Como punto de encuentro de artistas independientes, *Arte ao ar livre* proporcionó una ocupación alternativa de aquel soporte mediático convencional, donde cada 15 días se instalaba un nuevo trabajo. Alex Vallauri pudo intervenir con sus grafitis. Manga Rosa amplió la valla con una versión tropicalista de la bandera de Brasil, que contenía el dibujo del sol —la marca del grupo—, hojas de plátano y un texto del poeta Torquato Neto: “Primeiro passo / conquistar espaços / Tem espaço à bessa / ocupe e se vire”²². Sobre un papel rojo brillante, Hudnilson Jr. colocó dos maniqués pintados de blanco a escala natural y dio a la valla el nombre de *Posição amorosa* [Postura amorosa]. El grupo 3Nós3 realizó una *interversión* mediante un plástico rojo con la esquina doblada que superpuso a los anuncios situados en otros paneles para interferir en la lectura de sus mensajes. La valla de mayor repercusión en la prensa y el público fue la producida en noviembre de 1981 por el Centro de Livre Expressão (Clé), el “colectivo de los colectivos” formado por miembros de 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, TIT y varios artistas independientes. Estos artistas colgaron y ataron una silla en una valla publicitaria en blanco donde se leía el mensaje “De las dos a las cuatro” en sentido inverso. Durante todos los días, en el horario anunciado, algún miembro del Clé se sentaba en aquella silla negra de madera y jugaba o conversaba con la gente que pasaba por allí. Los peatones y conductores señalaban la escena o sonreían. Otros llamaban “locos” a los participantes de la intervención en la “valla humana”. La pregunta final acaso era siempre la misma: ¿qué significaba aquello?

AM, JV, AL, FN, MLR

NOTAS

- 1 Carlos Ghioldi “Pepitito Esquizo”, “La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen las producciones del arte”, en *Aproximación a un hachazo*, Rosario: Fray Santiago Editores, n° 1, abril de 1982, p. 6.

- ² Algunos de los nombres (con los correspondientes apodos que recibían al ingresar) de los participantes de las actividades del colectivo fueron Guillermo Giampietro "Anuro Gauna", Carlos Ghioldi "Pepitito Esquizo", Guillermo Ghioldi "Lechuguino Maco", Fernando Ghioldi "Hachero Irlandés", Daniel Canale "Marinero Turco", Analía Capdevila, Graciela Simeoni "Pandora", Patricia Espinosa "Tero gordo", Patricia Scipioni "Tero flaco", Mariano Guzmán "Piojo Abelardo", Osvaldo Aguirre "Mosca", Alejandro Beretta, Sapo Aguilera, Carlos Luchesse, Miguel Bugni "McPhanton", Fabián Bugni, Luis Alfonso "Gordolui", Gustavo Guevara "Sigfrido", Juan Aguzzi "Hermano Juan", Daniel Kocijancic "Hachero Centroamericano", Marcelo Roma "Pan de Leche", Alejandro Palmerio "Palmer".
- ³ Esta apertura política "lenta y gradual", iniciada en 1974 durante el gobierno del general Ernesto Geisel, suscitó un profundo descontento en la población brasileña ante la situación de crisis social y económica.
- ⁴ En relación a este contexto artístico de São Paulo durante la década de los ochenta, ver Mario Ramiro, *Grupo 3Nós3. The Outside Expands*, en Chantal Pontbriand (ed.), *Parachute – São Paulo*, Montreal, n°116, 2004, pp. 41-53, y también Mario Ramiro, *Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces*, en Eduardo Kac (ed.), "A Radical Intervention: The Brazilian Contribution to the International Electronic Art Movement", en *Leonardo*, Cambridge, n°4, 1998, vol. 31, en <http://leonardo.info/isast/spec.projects/ramiro/ramiro.html>.
- ⁵ Sobre esta clasificación, ver Otilia Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa y Walter Addeo (eds.), "Independentes", en *Arte em Revista*, São Paulo, n° 8, año 6, octubre de 1984.
- ⁶ 3Nós3, *Intervenção VI*, São Paulo: Edição Fundação Padre Anchieta, 1981.
- ⁷ André Mesquita, *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*, São Paulo: Annablume, 2011, p. 218.
- ⁸ Mario Ramiro, *óp. cit.*, p. 46.
- ⁹ Stella Teixeira de Barros, "Out-Arte?", en Otilia Arantes, Celso Favaretto, Iná Costa y Walter Addeo (orgs.), *Arte em Revista*, "Independentes", n° 8, año 6, octubre de 1984, p. 50.
- ¹⁰ Según la entrevista realizada por André Mesquita a Mario Ramiro en São Paulo en agosto de 2011.
- ¹¹ Ver Erin Denise Aldana, *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982*, tesis doctoral, University of Texas, Austin, 2008.
- ¹² André Mesquita, *óp. cit.*, p. 220.
- ¹³ *Viajou Sem Passaporte, U.S.B.A.E.A.E.*, São Paulo: publicación independiente, noviembre de 1979, p. 2.
- ¹⁴ Manifiesto publicado como separata de *U.S.B.A.E.A.E.*
- ¹⁵ Entrevista a Roberto Barandalla, 2011.
- ¹⁶ Ver Cecily Marcus, "En la biblioteca vaginal: un discurso amoroso", en *Políticas de la memoria*, Anuario de investigación e información del CeDInCI, 6/7, verano de 2006-2007, p. 93. La disolución del arte en la experiencia cotidiana también era subrayada por El Marinero Turco: "la intervención va más allá porque el espectador ni siquiera sabe que está presenciando un hecho creativo [...] la intervención se mezclaba con la vida normal y corriente nuestra", ver "Investigación especial: Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y transgresión en Rosario", *óp. cit.*, p. 13. Esta eventualidad no dejaba a su paso documentos testigos de la acción, lo que ha implicado que desde su origen la historia del colectivo haya circulado como un relato oral.
- ¹⁷ Ver Nahuel Moreno, dirigente principal del Movimiento al Socialismo (MAS), que publicó en 1982 su libro *Comienza la revolución*, caracterizando la etapa abierta luego de la Guerra de Malvinas como revolucionaria. En el mismo sentido, ver "Pan de Leche", "Dialéctica e intervención", en *Aproximación a un hachazo*, Rosario, enero de 1982, p. 7.
- ¹⁸ El contacto entre el TIT y Cucaño se iniciaría con los viajes de Roberto Barandalla "Picun", quien debía presentarse cada mes en el registro penitenciario tras pasar dos años como preso político en una cárcel de Rosario; y de Mauricio Kurcbard, miembro del TIT, entre finales de 1979 y principios de 1980. Barandalla frecuentaba la casa de Carlos Ghioldi, primer lugar de encuentro de los miembros de Cucaño. Kurcbard, por su parte, coordinó una serie de ensayos teatrales con los miembros del grupo. Los miembros de Cucaño que acudieron fueron: Graciela Simeoni, Carlos Ghioldi, Mariano Guzmán y El Marinero Turco.
- ¹⁹ El TIT había realizado en 1980 en Buenos Aires el festival *Alterarte I*, en el que nuclearon un notable conjunto de artistas experimentales provenientes de distintas generaciones: la vanguardia concreta de los años cuarenta, la vanguardia de los sesenta y el activismo teatral de los años de la dictadura (incluyendo a un jovencísimo Guillermo Kuitca).
- ²⁰ En un pasaje recogido en *El teatro y su doble*, el dramaturgo francés evocaba la figura de Saint-Rémy, virrey de Cerdeña, quien en 1720 impidió que desembarcara en la isla el buque *Grand-Saint-Antoine*, de camino al puerto de Marsella e infectado por la peste, ante el pavor que le había generado un sueño en el que experimentaba en su propio cuerpo los efectos de esa enfermedad. Artaud establecía a continuación un paralelismo entre esos efectos y la concepción del teatro que él mismo defendía. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, *óp. cit.*, pp. 17-19 y 34-36. Este fragmento aparecía parcialmente reproducido en el encabezado de uno de los artículos del primer número de la revista *Cucaño*. *Acha, acha, cucaracha*, abril de 1980, año 1, n° 0, s/p., titulado "La crueldad y la agresión en el arte".
- ²¹ Diversas notas de prensa brasileña y argentina reflejaron los ecos de lo sucedido en São Paulo, ver "Presos pero contentos", en *Clarín*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 45. "Apalearon en San Pablo a seis artistas y un director de cine, argentinos, por haber malinterpretado una escena muy realista", en *La Razón*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 2 y "Curiosa experiencia de un grupo teatral rosarino en San Pablo", en *La Nación*, Buenos Aires, martes 18 de agosto de 1981, p. 3.
- ²² Primer paso / conquistar espacio / Tiene espacio abundante / ocupe y girese (N. de la T.).

JODEDERA (BENEFICIOS DEL BLOQUEO ECONÓMICO)

Una sociedad nueva no puede rendir culto a la inmundicia del capitalismo¹.

Para una generación de artistas nacidos en Cuba después de 1959, que más adelante se convertiría en protagonista del llamado Renacimiento del Arte Cubano², el déficit de información de arte contemporáneo y la falta de acceso al mainstream internacional influyeron como factores principales para que se desarrollara un arte efímero-conceptual con matices peculiares.

El aislamiento no sólo implicó el aplazamiento de la afluencia de información y la práctica del conocimiento, sino que favoreció un “malentendido” en su asimilación que, eventualmente, devino en versiones libres de las ideas centristas, a lo que se sumaron, entre otros aspectos, cualidades implícitas en la cultura caribeña de la isla: la influencia del desenfadado ritual Yoruba aplanado en la cadencia de los ritmos populares, la danza, y en el oficio habitual de la religión; el característico sentido del humor cubano, asentado en una resignación diluida en “la jodedera”, una habilidad natural para adaptarse al momento y pasarla lo mejor posible, sorteando las dificultades o evitando meditar en ellas, “No coger lucha”; y la abulia de vivir en un sistema subvencionado, magnánimo, que postergaba las ansiedades del mundo liberal y sus exigencias.

Por otro lado, el sistema nacional de escuelas de artes, fundado en 1962, basado en métodos importados de las academias de la Unión Soviética y de la República Democrática de Alemania, que se ajustaban a la monolítica filosofía materialista científica, marxista-leninista, graduaba anualmente cientos de estudiantes de Bellas Artes que eran ubicados al azar en posiciones por todo el país. Literalmente, allí “donde La Revolución los necesitara”. Una gran mayoría terminaba como profesores o instructores de arte formando a otras generaciones de artistas. Otros ocupaban puestos laborales de perfil “artístico” como diseñadores,

medios de propaganda, cargos administrativos, etc. El estatus de “artista independiente” no fue una opción establecida hasta principios de los noventa.

Durante los primeros años laborales, que muchas veces transcurrían lejos de la capital o de las capitales de provincia, los artistas entraban en un “limbo” que se extendía alrededor de dos años. Se alejaban de la poca información profesional que encontraban en las escuelas a través de profesores y bibliotecas, quedando a expensas de las publicaciones estatales como la revista *Revolución y Cultura*³ y un par de columnas culturales de la exigua prensa nacional. Los artistas que finalmente se establecían en la capital accedían a información especializada a través de medios fortuitos casi siempre personales, fragmentados y extemporáneos, creando una versión sui géneris de los textos y conceptos, incluso a través de las imágenes, en el caso de las publicaciones en idiomas foráneos.

Debemos mencionar que la televisión, el cine y las publicaciones literarias, como todo en el país, eran estatales y se proclamaban como “barreras infranqueables que enfrentaban resueltamente la penetración ideológica de los imperialistas”⁴. El sistema funcionaba perfectamente, había muy pocas posibilidades para que los artistas se “contaminaran” con la “corriente obstruccionista y colonizante”⁵ o fueran víctimas de las “tendencias de élite”⁶. Imputaciones que, dependiendo de su gravedad, podían ser castigadas con la pérdida del puesto de trabajo o del derecho a ejercer la profesión en el país, hasta por más de una década. Durante el periodo conocido como el Quinquenio Gris (1970-1976), cuando se crean las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)⁷, la moda se consideraba como un “factor de independencia cultural”⁸ y se cuestionaban las “costumbres y extravagancias”⁹ de los artistas, entre otros requerimientos. El estatuto oficial era “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”¹⁰, máxima que aún supedita el devenir cultural.

A diferencia del serio compromiso político de ideales partidistas-militantes antihegemónico que define el performance latinoamericano, en Cuba la “lucha contra el imperialismo” se practicaba sin convicción, como un panfleto oficial de corte oportunista que funcionaba como telón de fondo. Los artistas aprovechaban simplemente

el patrocinio de la institución, usando los espacios, eventos y medios para realizar las acciones. La crítica política funcionaba “diagonalmente”. El hecho de experimentar con medios y tendencias artísticas provenientes de países capitalistas, como el performance, se percibía como una posición de confrontación más que el concepto intrínseco en la obra. El carácter impredecible e inmediato de las acciones funcionaba como válvula de escape para los artistas, no sólo para expresar sus diferencias políticas, sino como burla a la presión de la censura y el inmovilismo institucional. En este último aspecto, el medio fue igualmente efectivo para los insulares que para los colegas artistas a nivel internacional.

En 1981, artistas del grupo conocido como Volumen Uno en colaboración con la Brigada Hermanos Saís¹¹ intervinieron la fuente de un parque en el centro de La Habana. Con métodos habituales del activismo político, aprovecharon la oportunidad y el relajamiento de la institución para poner en práctica herramientas propias del arte conceptual.

La escultura de Neptuno fue transformada de manera que simuló una perversa estatua de la libertad (brazaletes nazi, máscara con antifaz y bandera de Estados Unidos)¹².

Realizando uno de los primeros performances colectivos del arte cubano en la vía pública, la “acción plástica para condenar la fabricación de la bomba de neutrones y apoyar el discurso de Fidel (Castro)”¹³. Luego la prensa puntualizaba cómo los “talentosos pintores se sumaban así a los gestos que a lo largo y ancho de nuestra patria afirman la consciencia de todo un pueblo, prolongando las experiencias de arte tierra y los planteamientos de acciones plásticas, como elementos activos dentro de formulaciones contemporáneas”¹⁴.

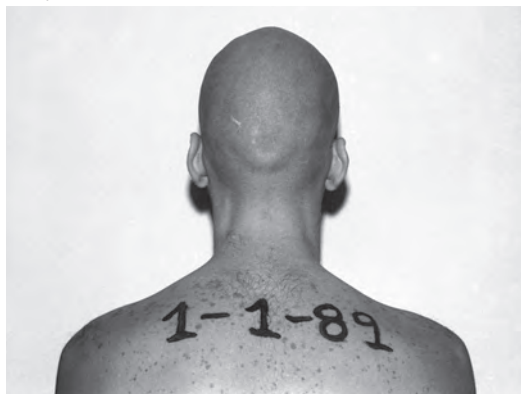
La informalidad propia de los eventos ayudaba a que las acciones pasaran casi inadvertidas, diluidas en el habitual espectáculo del devenir político: mítines, desfiles, asaltos, lectura de comunicados, discursos, etc., tomando ventaja de las coyunturas del contexto para experimentar con las ideas foráneas. Era obvio que esos artistas no trabajaban para “la consciencia de un pueblo”, sino todo lo contrario. Ya tenían nociones del arte conceptual y sabían que era el arte de las llamadas “sociedades decadentes”¹⁵, y como tal lo usaban para identificar su posición ideológica.

Es interesante que los primeros performances en Cuba vienen ligados no tanto a una situación artística como a una situación de tensión política, esto habla del papel que representó el performance junto con otras prácticas artísticas renovadoras que se introdujeron a finales de los 70s en el escenario estulto, conservador y dogmático que predominó en Cuba durante la década de los 70s y el tipo de ruptura que estas prácticas lograron hacer, no solamente por su contenido, sino por sus propias metodologías artísticas¹⁶.

Pero no todo el arte de acciones tenía necesariamente un viso contestatario, algunos artistas, casi siempre los mejor informados, inducían sus intereses a partir de la apariencia de otras obras vistas en publicaciones extranjeras, derivando en versiones estéticas que se ajustaban a los procedimientos vernáculos, no sólo en la sencillez, sino en la “falta de rigor” para cumplir las demandas del mainstream. Al no existir un mercado tampoco existía la noción de trascendencia o el posible efecto en el estatus social que la producción artística pudiera facilitar. El proceso transcurría como una devoción ética por el arte que finalmente evaluaban los colegas locales e interesados en la materia. La documentación se concebía en algunos casos de manera pedestre, entre otras cosas debido a la escasez de recursos, o si el artista era consciente de su importancia. Normalmente los eventos sucedían en medio de un desembarazo peculiar sin previa o posterior repercusión.

A finales de los ochenta, a raíz de varios incidentes que rodearon la abierta censura a exhibiciones y performances, las instituciones formalizaron ciertos reajustes en la política cultural como una respuesta paliativa. Por ejemplo, se estimulaba a los artistas más jóvenes que, a su vez, eran los más beligerantes, brindándoles más espacio en la escena oficial y una engañosa tolerancia para intentar disolver las acciones contestatarias. En ese breve lapso el arte efímero tuvo su periodo más prolífico, los eventos sucedían durante las inauguraciones en medio de una gran efervescencia, en ocasiones simultáneamente, y era habitual que los eventos no estuvieran anunciados.

El rango de tolerancia para definir una obra como performance era muy amplio; introducir una oca viva en una galería¹⁷, arrojarle ejemplares de libros a los espectadores durante el “lanzamiento”



- fig. 1. Jorge Crespo (Ritual ART-DE), *Sin título*, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 1988. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 2. Ángel Delgado, *La esperanza es la única que se está perdiendo*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1990. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 3. Segundo Planes, *La vida es una mierda y el mundo está loco*, Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, 1989. Fotografía: Nelson Villalobos.
- fig. 4. Leandro Soto, *Campamento miliciano*, Casa de la Cultura de Plaza, La Habana, 1984. Fotografía: Rigoberto Romero.
- fig. 5. Aldo Menéndez López "Aldito", *El indio*, Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, 1988. Fotografía: Adalberto Roque.
- fig. 6. José Luis Alonso Mateo, *El pelo crece*, La Habana, 1989. Fotografía: Ramón Díaz Marzo.
- fig. 7. Glexis Novoa, *Al final todos bailan juntos*, danza callejera en la Galería Habana, La Habana, 1987. Fotografía: Nicolás Delgado.



de la novela apócrifa “El Eco de Umberto”¹⁸, interrumpir a Robert Rauschenberg durante una presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes¹⁹, caminar por encima de un retrato del Che Guevara²⁰ o un baile de breakdance dentro de una galería²¹ son algunos ejemplos que caracterizaron esas expresiones. Los acontecimientos transcurrían con total espontaneidad, distanciados de la parsimonia y solemnidad asociados al ya establecido género conceptual. Sin embargo, los mismos artistas empezaban a formular presupuestos que analizaban su propio proceso de asimilación cultural.

El examen de nuestra contemporaneidad desde una autovaloración está muy lejos de negar la importancia que han tenido las vanguardias artísticas en nuestro desarrollo gnoseológico, ni de cerrar las puertas a futuras ideas útiles, surjan donde surjan²².

Más adelante y paradójicamente, el artista Ángel Delgado con su performance *La esperanza es la única que se está perdiendo*²³, vaticina el fin de una era de riesgos y compromisos con el arte: “lo que vino después fue cinismo”²⁴. El artista entró a una exhibición colectiva a la que no había sido invitado y se bajó los pantalones para terminar excretando encima de un ejemplar del periódico *Granma*²⁵. Delgado fue acusado de escándalo público y cumplió seis meses de cárcel como escarmiento por su acción plástica.

Es significativo que con este performance culmina una etapa del arte en Cuba, una etapa radical, una etapa crítica, una etapa de gran energía y se produce una regresión represiva. Y hay un momento de cierre y censura, provocando que muchos artistas que formaban parte de ese movimiento emigraran definitivamente en el empate de la década del 80 y del 90²⁶.

A partir de ese incidente se instaura una autocensura generalizada y la mayoría de los artistas comienzan a apartarse de las conductas y temas conflictivos. Surge el término “ochentoso” alusivo a obras con temáticas contestatarias que recuerdan el periodo de la década “renacentista”. A la vez, el Ministerio de Cultura se reinventa una vez más y promueve una nueva política de apariencia liberal con toques lucrativos, estableciendo privilegios sin precedentes que favorecen la novísima generación que termina produciendo un arte con temáticas y estética análogas a las corrientes del mainstream internacional, misma política y producción artística que hoy prolifera en la escena internacional.

A fin de cuentas, los artistas han logrado colocarse en un panorama perspicaz dentro del tumultuoso escenario cubano, sorteando el aislamiento provocado por el bloqueo económico y el autobloqueo impuesto por el propio régimen. Encubriendo las ideas de la vanguardia cosmopolita con apariencias aleatorias para desorientar el rastro a los segurosos²⁷ y ejercer los conocimientos del arte

J

conceptual. En este ardid se desarrolló un movimiento, sin lugar a dudas, paradigmático dentro del arte cubano, que encontró en el arte efímero el instrumento más efectivo para evidenciar las calamidades de su periodo histórico sin renunciar a su derecho de libre expresión. Y, como si fuera poco, todo aconteció como una jodedera.

GN

NOTAS

- ¹ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (23-30 de abril de 1971). Fragmentos tomados de la revista *Casa de Las Américas*, La Habana, n° 65-66, año XI, 1971.
- ² El Renacimiento del Arte Cubano está relacionado con un grupo de artistas conocidos como Volumen Uno, título de una exhibición colectiva que agrupó a muchos de ellos, que surgió en la escena del arte a principios de los ochenta, así como una parte de la producción del arte de la segunda mitad de esa década.
- ³ *Revolución y Cultura*, revista mensual dedicada a la cultura y las artes fundada en La Habana en 1961.
- ⁴ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ “Penetración ideológica” fue una de las frases adoptadas popularmente del lenguaje oficial de las organizaciones de masas para referirse a los ciudadanos que, de algún modo, tenían influencias de países capitalistas.
- ⁸ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales” (discurso), La Habana, junio de 1961.
- ¹¹ Organización con fines culturales y artísticos que agrupa a jóvenes auténticamente revolucionarios, fundada en La Habana en octubre de 1986.
- ¹² A. G. Alonso, “Acción Plástica”, en *Juventud Rebelde*, órgano oficial de La Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba, La Habana, 10 de noviembre de 1981.
- ¹³ Gerardo Mosquera, en entrevista con el autor, Miami, febrero de 2012.
- ¹⁴ A. G. Alonso, óp. cit.
- ¹⁵ Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, óp. cit.
- ¹⁶ A. G. Alonso, óp. cit.
- ¹⁷ Gerardo Mosquera, en entrevista con el autor, Miami, febrero de 2012.
- ¹⁸ Francisco Lastra, Sin título, (performance), exhibición colectiva *Ojo Pinta*, del Grupo Arte Calle en la Galería L de La Habana, 11 de enero de 1988.
- ¹⁹ José Luis Alonso Mateo, *El Eco de Umberto* (performance), exhibición colectiva *No Por Mucho Madrugar Amanece Más Temprano*, Fototeca de Cuba, La Habana, 22 de marzo de 1988.
- ²⁰ Aldo Menéndez “Aldito”, “El Indio” y Grupo Provisional, (Carlos R. Cárdenas, Francisco Lastra y Glexis Novoa), *Very Good Rauschenberg*, (performances), durante una conferencia de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes (R.O.C.I. - Cuba), La Habana, 1988.
- ²¹ Ariel Serrano, *¿Dónde estás Caballero Bayardo? Hecho historia o hecho tierra*, (performance), exhibición colectiva *Nueve alquimistas y un ciego*, Galería L, La Habana, 12 de octubre de 1987.
- ²² Glexis Novoa, *Al final todos bailan juntos*, (acción plástica), con el Grupo Cívico (danza popular/breakdance), exhibición colectiva *Veintitantos abríles*, Galería Habana, La Habana, 14 de marzo de 1987.
- ²³ Abdel Hernández, Luis Gómez y Rubén Torres Llorca, “No por mucho madrugar amanece más temprano”, (ensayo para la exhibición homónima), Fototeca de Cuba, La Habana, 10 de enero de 1988.
- ²⁴ *La esperanza es la única que se esta perdiendo*, Ángel Delgado (*El Objeto Esculturado*, exhibición colectiva), Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 4 de mayo de 1990.
- ²⁵ Tania Bruguera, en entrevista con el autor, Miami, 1998. [“Lo que vino después fue cinismo”], expresión usada en referencia a las consecuencias en el comportamiento y la producción artística a raíz de eventos de la misma índole ocurridos a finales de la década (en específico al performance colectivo *El juego de pelota*).
- ²⁶ A. G. Alonso, óp. cit.
- ²⁷ “Seguroso/s”, término popular que alude a los agentes del Departamento de la Seguridad del Estado Cubano.

LOCA/ DEVENIR LOCA

En 1984, la revista *Cerdos y Peces*, “suplemento marginoliento” del semanario *El Porteño*, publicó un ensayo del poeta, escritor y activista argentino Néstor Perlongher titulado “El sexo de las locas”¹. En éste como en otros escritos y poemas de Perlongher, la figura de la “loca” encarna una subjetividad desobediente que desafía el orden social dominante fundado en la norma heterosexual al trastornar, en la escandalosa artificialidad de la pluma marica y en la “errancia sexual”² de su deambular clandestino en calles y “teteras”³, el orden de los cuerpos producido y administrado por dicho régimen de poder. En la escritura de Perlongher, la loca constituye un cuerpo expulsado y perseguido, un abyecto que amenaza o perturba, en su imposible ajuste a los moldes disciplinarios de la normalidad heterosexual, la forzada estabilidad de la norma *straight*⁴ en su gestión sexo-política de los cuerpos. La loca “transita en el límite, en una línea de exterminio: allí donde el desafío de ciertos cuerpos se verifica alrededor de una eliminación posible o deseada”⁵.

Pero la loca no sólo encarna una subjetividad que transgrede el orden heterosexual, al mismo tiempo aparece relegada a una posición marginal dentro del movimiento homosexual, en contraste con el *gay* masculino de clase media, cuyo lugar como modelo de ciudadano será central para las políticas de visibilidad y asimilación sostenidas por dicho movimiento a partir de la década de los ochenta. Para Perlongher, sin embargo, el “modelo *gay*”⁶, en tanto que identidad y “posibilidad personalógica”, se fundaba en un orden disciplinario de los cuerpos y de la subjetividad homosexuales dentro de los bordes pacificados de un “modelo de conducta” tolerable, involucrando, al mismo tiempo, la exclusión o invisibilización de aquellas corporalidades rebeldes cuyos descalces de la norma no se ajustaban a dichos parámetros de inteligibilidad⁷. Así, la identidad *gay* suponía, para Perlongher, una “territorialización de la homosexualidad y del devenir homosexual”⁸, que cancelaba las fugas desobedientes e inasimilables de la marica en la constitución docilizante de un patrón de comportamiento que, lejos de subvertir el orden mayoritario

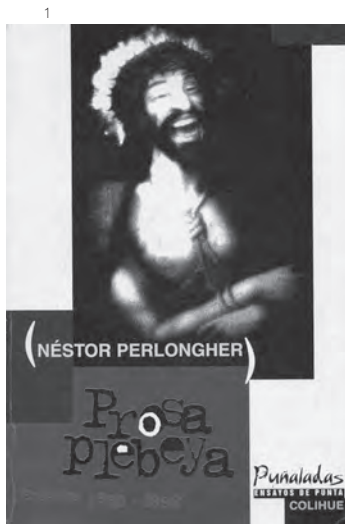


fig. 1. Néstor Perlongher, *Prosa Plebeya*. Ensayos 1980-1992, Buenos Aires: Colihue, 1997.

fig. 2. Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993

heterosexual y sus regímenes de poder, involucraba “una ampliación” del modelo de normalidad encarnado en la “heterosexualidad conyugalizada y monogámica”⁹. Se instauraba, así, “una suerte de normalidad paralela [...] dividida entre *gays* y *straights*”. Normalización y producción de subjetividad que encausaba y disciplinaba las fugas insubordinadas de los cuerpos y el deseo, arrojando “a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas, chongos, gronchos”¹⁰.

En *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*¹¹, Perlongher extendió estos argumentos críticos, al referirse a la “identidad homosexual”:

La idea de “identidad homosexual” sólo puede ser entendida desde la perspectiva del llamado “modelo igualitario”, del cual es una de sus puntas de lanza. Su instauración no implicaría solamente un develamiento de las libidinosidades constreñidas a una penumbra secular, sino que supondría una especie de traducción, como si las antiguas pasiones pudiesen, gracias a la versatilidad fundamental del deseo, ser vertidas en nuevos moldes. Operativo de “modernización” que [...] parece proceder a una redistribución de los enlaces homoeróticos, reagrupando a sus cultores en las nuevas casillas de la identidad y —lo que es más grave— condenando a los practicantes de las viejas modalidades, las “homosexualidades populares”, a una creciente marginación, capaz de alentar un recrudecimiento de la intolerancia popular hacia la nueva homosexualidad “blanqueada”, beneficiaria de la tolerancia burguesa¹².

La crisis del sida o, más precisamente, el *dispositivo médico-moral* articulado en torno a la crisis del sida, interceptó las demandas igualitarias postuladas por el movimiento gay, con la vigilancia y regulación médicas de las prácticas sexuales, en una llamada al orden de los cuerpos que condenaba las derivas desobedientes de las sexualidades nómades y volvía a marginar a la loca en el sitio de la abyección, como potencial agente de contagio.

En un artículo publicado en 1987 en el diario brasileño *Folha de São Paulo*, Perlongher sostuvo que la emergencia del sida desencadenó “un verdadero dispositivo de moralización y normalización de las uniones sensuales [...] en una empresa terapéutica de regulación de la sexualidad”¹³. Este argumento es uno de los principales ejes de su libro *O que é AIDS*, publicado en Brasil ese mismo año¹⁴. A partir de la concepción del poder disciplinario en Michel Foucault y de su noción de “dispositivo de la sexualidad”, crucial en el análisis de la producción biopolítica de los cuerpos que el filósofo francés aborda en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*¹⁵, Perlongher discute la gestión disciplinaria de los cuerpos en el contexto de la crisis del sida. “Si los homosexuales son, en algún sentido, ‘criaturas’ médicas”, escribe, “¿no podría el episodio del SIDA servir para reintegrar a los díscolos al rebaño?”¹⁶. En tal sentido, si la medicina había organizado los modos de nominación y demarcación de



fig. 3. Néstor Perlongher, *El fantasma del sida*, Buenos Aires: Puntosur, 1988.

la homosexualidad desde su invención en el siglo XIX, y si las reivindicaciones de los movimientos homosexuales desde 1969 habían desafiado el orden médico psiquiátrico y jurídico sobre el que se fundaba la concepción de la homosexualidad como anormalidad y desvío, la problemática del sida parecía reconducir a las prácticas homosexuales a los dispositivos disciplinarios del discurso médico.

En contraste con el nomadismo de los cuerpos y el deseo que Perlongher interpretó en las derivas del deambular homosexual en la ciudad, así como también en el sexo promiscuo y en la orgía¹⁷, el episodio del sida involucraba un “dispositivo de sedentarización”¹⁸ cuyo correlato era la integración tolerante del gay “en las grillas de la *normalidad ampliada*”, “en ghettos dorados de gays plásticos y bien educados”, mediante una modelización disciplinaria de la homosexualidad que desplazaba hacia los márgenes a las “homosexualidades populares”¹⁹. En un provocativo juego de palabras, Perlongher sostenía que “el A.I.D.S. [...] termina fusionándose en un ‘movimiento GAIDS’, o sea, la producción de nuevas exclusiones”²⁰. El dispositivo del sida aparecía atado a una mecánica de poder que, al mismo tiempo, involucraba la producción y organización políticas de los cuerpos y sus órganos según una jerarquía funcional y una administración regulada de los placeres y de las prácticas sexuales:

La boca para comer, el culo para cagar, el pene para la vagina, etc. Los usos alternativos del cuerpo

suelen ser considerados prescindibles; sobre todo el coito anal [...] está en el blanco de las operaciones médico-periodísticas desencadenadas a partir del SIDA²¹.

Para Perlongher, esta “medicalización”²² del sexo y de la vida extendida a partir del dispositivo del sida, prolongaba sus efectos en una “‘desexualización’ de la homosexualidad”²³, traducida en una “redistribución y control de los cuerpos perversos”²⁴ que entraba en contradicción con el potencial desterritorializante que él reconocía en el “sexo nómada”:

El dispositivo desencadenado a partir del SIDA pretende “fijar” en aras de una promocionada “conyugalización” esas sexualidades nómades [...] tal vez todo ese dispositivo contenga en sí una intención de ablandar la lujuria provocativa de las *locas*, encorseando sus merodeos, y toda experiencia sexual “disidente”, a los parámetros de una normalidad ampliada y más o menos conyugal, que excluye a los marginales, los promiscuos, los travestis (y eventualmente a las mujeres liberadas, los maridos libertinos, etc.). Así, para salvarse de las diatribas que los acusan de “agentes infecciosos”, algunos gays intentarían “limpiar su imagen” al punto de constituirse en paródicos baluartes de una pacata y mimética normalidad. Política “reformista”, de “dignidad” e “identidad homosexual”, a través de la cual la homosexualidad, paradójicamente, se desexualiza y se abstiene de las delicias de la sodomía.

Si la afirmación de la “identidad homosexual”, en su ajuste a las políticas de integración, tenía como su necesario correlato la marginación de las “homosexualidades populares”, para Perlongher, la subversión de este orden de poder no podía articularse desde la reivindicación de una identidad *otra*, en tanto que mera alteridad disidente (susceptible de ser neutralizada en su integración sin conflicto al discurso pacificante de la diversidad), sino como deriva desterritorializante, como *devenir*. En su crítica a la problemática de las identidades, Perlongher tomó los argumentos de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca del devenir y el deseo²⁵. Para Perlongher, la insistencia en la cuestión identitaria (su “inflación”) operaba en la desactivación de “un tipo de demanda social”, del orden del deseo cuyas fugas de la norma se ubicaban de manera conflictiva respecto de las exigencias de coherencia y estabilidad solicitadas

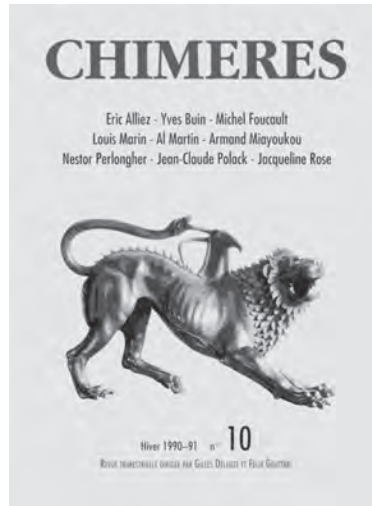


fig. 4. *Chimères*, n° 10. Incluye el texto de Néstor Perlongher “Les vicissitudes des garçons de la nuit”, París, 1990-1991.

a las identidades. Éstas constituyen dispositivos regulatorios que inhiben y administran, mediante la “traducción/reducción de la diferencia a la identidad”²⁶, los posibles devenires que amenazan con trastornar su integridad:

“La teoría de la identidad [...] tiene una dudosa ventaja, que es la de aceptar esa diferencia para traducirla en términos de identidad” y “amenguar sus contenidos demasiado subversivos”²⁷.

En contraste con las lógicas reivindicativas de las identidades, Perlongher articulará su discusión crítica en torno a la noción de devenir. En su ensayo “Los devenires minoritarios”, de 1991, se refirió a esta noción en los términos de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*²⁸:

Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio [...] con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el “entre” del medio, es ese “entre”²⁹.

En la apuesta política del devenir parece resonar una de las consignas que Perlongher sostuvo en los primeros años de la década del setenta, desde su actuación en el Frente de Liberación Homosexual: “no se trata de liberar a los homosexuales, sino de liberar la homosexualidad”³⁰. Es decir, de activar un “devenir homosexual” (no sólo en aquellos sujetos que se identifiquen o se reconozcan a sí mismos

como homosexuales), susceptible de subvertir el orden mayoritario heterosexual.

El concepto de devenir es crucial en la interpretación que hace Perlongher de la circulación del deseo desde *O negocio do michê*. En su condición “minoritaria”, el devenir supone una liberación de los flujos deseantes que escapa a los ordenamientos previstos en las solicitudes de congruencia reclamadas a las identidades y potencia la activación micropolítica de nuevos procesos de subjetivación que fisuran el orden dominante mayoritario:

Una micropolítica minoritaria pretenderá, en vez de congelar las diferencias en paradigmas identitarios estancos, entrelazarlas hacia la mutación de la subjetividad serializada. Si la crisis no es sólo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implorar la propia sujeción del sujeto que soporta y garantiza. Tal la pragmática de la revolución molecular [...]. Para poner esta máquina en movimiento, es preciso alimentarla con enunciados eficientes, conceptos no “fijos” sino “nómades”, capaces de indicar esa diversidad de derivas deseantes [...]. La política de minorías no debería pasar, hoy, por la afirmación “enguetizante” de la identidad, acompañada por invocaciones rituales a la “solidaridad” con otros grupos minoritarios, ni por la reserva de un lugar (generalmente secundario) en el teatro de la representación política³¹.

Para Perlongher, los grupos minoritarios debían articular su accionar micropolítico en la movilización de líneas de fuga susceptibles de desquiciar las políticas de territorialización mediante las cuales la “producción de subjetividad capitalista”³² modeliza el deseo y, al mismo tiempo, disciplina las identidades disidentes, gestiona su visibilidad docilizándolas, las devuelve a su cauce, les asigna un territorio que fija y domestica su revulsividad insumisa. En esta dirección crítica es posible pensar a la loca, más que en términos de una identidad estable y definitiva, como un *devenir* de la sexualidad capaz de potenciar, en su liberación deseante, la subversión no sólo del orden heterosexual, sino también de los repliegues homonormativos condensados en la “normalidad ampliada” del modelo gay. “El sexo de las locas”, afirma Perlongher, “sería, entonces, la sexualidad loca”³³. Una sexualidad que, lejos de ceñirse a los amarres de sentido de las adscripciones identitarias y sus dispositivos de normalización,

es una fuga de la normalidad [...], la desafía y la subvierte. Locas bailando en las plazas, locas yirando en puertas de fábrica, locas *haciendo cola* en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas —las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones— de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad en todos sus wings³⁴.

Así, no se trata, para Perlongher, de subsumir las singularidades en una “generalidad personalógica: ‘el homosexual’”, sino, por el contrario, de “soltar todas las sexualidades, abrir todos los devenires [...]”. Hacer saltar a la sexualidad ahí donde está”³⁵.

En el promiscuo nomadismo de la loca, Perlongher reconoce una insubordinación de los cuerpos y de las sexualidades desde donde hacer estallar las identidades normalizadas y movilizar nuevos modos de subjetivación micropolítica disidente. Lo que está en juego en el sexo nómade es toda una modalidad minoritaria de producción de subjetividad y circulación del deseo que pone en crisis los modos de subjetivación dominantes, en la apuesta por “abrir otros canales de vida” e intensificar los afectos y los placeres, no mediante la creación de “modelos”, sino a través de la apertura de nuevos “espacios vitales”³⁶.

FD

NOTAS

- ¹ Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, en *El Porteño*, suplemento *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, n° 27, marzo de 1984. Posteriormente fue incluido en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue, 1997 [selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria]. El texto fue presentado originalmente como conferencia en el Centro de Estudios y Asesoramiento en Sexualidad (CEAS) en enero de 1983, durante un viaje de Perlongher a Buenos Aires (en 1981 Perlongher se había exiliado a São Paulo).
- ² Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993, p. 76.
- ³ El término “tetera” se refiere a los baños frecuentados por homosexuales como lugares de encuentro y sexo casuales.
- ⁴ El término anglosajón *straight* se traduce como “heterosexual” y como “recto”.
- ⁵ Gabriel Giorgi, “Sodoma Buenos Aires”, en *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 154.
- ⁶ Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, óp. cit.
- ⁷ En una dirección crítica próxima a los argumentos de Perlongher, el artista Jorge Gumier Maier, entonces periodista de *El Porteño*, escribió una provocativa nota bajo el título “La mítica raza gay”. Allí se refirió a la “identidad gay” como una “audaz invención del poder”: “El poder necesita crear dóciles criaturas mitológicas para codificar sus terrores y articular su discurso moral represivo [...]”. Forjar

- el estereotipo gay (puliéndolo de sus aristas más revulsivas) es clarificar el objeto para mayor gozo de la Ciencia y eficacia del Control Social [...]. Olvidando lo nómada del deseo, reclamando la propiedad privada de las prácticas homosexuales”, Jorge Gumier Maier, “La mítica raza gay”, en *El Porteño*, Buenos Aires, octubre de 1984, n° 34.
- ⁸ “El negocio del deseo”, entrevista de Marcelo Ekhard y Emilio Bernini a Néstor Perlongher, en *Espacios*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1991. También publicada en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez (eds.), Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- ⁹ Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, óp. cit.
- ¹⁰ Néstor Perlongher, *ibíd.*
- ¹¹ Néstor Perlongher, *O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*, São Paulo: Brasiliense, 1987. Este estudio corresponde a la tesis con la que Perlongher recibió en 1986 su título de Máster en Antropología Social en la Universidad de Campinas (Brasil). El término *michê* pertenece al argot brasileño y se corresponde, como él mismo señala en la introducción del libro, con el “taxiboy” en Buenos Aires y el “chaperó” en Madrid. En Argentina el libro iba a ser publicado originalmente por la editorial Puntosur bajo el título *El negocio del deseo. La prostitución viril*, con traducción de Gumier Maier y del mismo Perlongher. Se publicó de manera incompleta como *La prostitución masculina* (óp. cit.) y varios años más tarde en su versión completa, como *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
- ¹² Néstor Perlongher, *La prostitución masculina*, óp. cit., pp. 98-99. Estos planteos también son abordados por Perlongher en “O michê é homossexual? ou a política da identidade”, en Italo Tronca (ed.), *Foucault vivo*, Campinas: Pontes, 1987.
- ¹³ Néstor Perlongher, “El orden de los cuerpos”, en *Folha de São Paulo*, 21 de febrero de 1987. También publicado en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, óp. cit.
- ¹⁴ Néstor Perlongher, *O qué é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987. Al año siguiente, el libro se publicó en Argentina con el título *El fantasma del SIDA*, Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- ¹⁵ Publicado en 1976 y traducido al español un año más tarde. En Brasil, la primera edición es de 1988.
- ¹⁶ Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., p. 81.
- ¹⁷ A propósito del potencial nómada de la orgía, señaló en una entrevista: “Yo creo que los espacios están dados para que vos entrés en las leyes del mercado sexual (que prometen una pseudo felicidad acolchada, y que en realidad sólo producen angustia frivolidad) o para que usés los espacios para crear nuevas formas de nomadización. Y una de esas formas está, curiosamente, en el espacio de la orgía [...]. Los buracos, los agujeros que ese mismo dispositivo ofrece pueden también ser usados en alguna otra dirección”, “El espacio de la orgía. Una conversación con Néstor Perlongher”, entrevista de Osvaldo Baigorria, en *El Porteño*, suplemento *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, n° 43, julio de 1985. También publicada como “El espacio de la orgía”, en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, óp. cit.
- ¹⁸ “El negocio del deseo”, óp. cit.
- ¹⁹ Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., p. 76. El destacado pertenece al original.
- ²⁰ “El espacio de la orgía...”, óp. cit.
- ²¹ Néstor Perlongher, *El fantasma del SIDA*, óp. cit., pp. 89-90.
- ²² *Ibíd.*, pp. 79 y 84.
- ²³ *Ibíd.*, p. 81.
- ²⁴ *Ibíd.*, pp. 80-81.
- ²⁵ Los escritos de Deleuze y Guattari constituyen una significativa referencia en la cartografía del deseo homosexual que Perlongher traza en su estudio *O negocio do michê*. Su ensayo “Vicissitudes do michê” (*Temas IMESC*, São Paulo, n° 1, vol. IV, 1987) fue posteriormente publicado en la revista francesa *Chimères*, dirigida, precisamente, por Deleuze y Guattari: “Les vicissitudes des garçons de la nuit”, en *Chimères*, París, n° 10, invierno de 1990-1991. A Guattari lo conoció personalmente en São Paulo en 1982, en el contexto de una gira que el francés realizó entre los meses de agosto y octubre, organizada por su amiga la psicoanalista Suely Rolnik. Los debates sostenidos en el curso de este viaje fueron posteriormente publicados en Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografías do desejo*, Petrópolis: Vozes, 1986, [traducido al español como *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón y Traficantes de Sueños, 2005].
- ²⁶ Néstor Perlongher, “Los devenires minoritarios”, en *Prosa plebeya*, óp. cit.
- ²⁷ “El negocio del deseo”, óp. cit.
- ²⁸ Publicado en 1980. Perlongher cita la edición francesa en sus escritos. Cabe mencionar que en 1981 se publica en Brasil una selección de textos de Guattari a cargo de Suely Rolnik —quien también realiza la traducción y prologa la edición—, libro que constituye otra de las referencias de Perlongher en relación con la problemática del devenir, la circulación del deseo y la producción de subjetividad. Félix Guattari, *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*, São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ²⁹ “Los devenires minoritarios” fue publicado por primera vez en Christian Ferrer (ed.), *El Lenguaje Libertario. Vol. 2*, Montevideo: Nordam, 1991 y, en una versión reducida, en la *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 4, noviembre de 1991. Posteriormente fue incluido en *Prosa plebeya*, óp. cit. En referencia a las condiciones de escritura del ensayo, Perlongher cita el libro de Guattari y Rolnik *Micropolíticas...*, “texto a partir del cual éste [“Los devenires minoritarios”] se monta”.
- ³⁰ Así lo refiere un exmiembro del FLH en su testimonio en el documental *Rosa Patria* (2009), dirigido por Santiago Loza. El FLH se conformó en 1971 y se disolvió tras el golpe de Estado de 1976. Dentro del FLH, Perlongher lideró el grupo Eros e integró el núcleo editor del órgano de difusión del Frente, la revista *Somos*. A mediados de los ochenta, publicó un texto titulado “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”, en Zelmor Acevedo, *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*, Buenos Aires: Ediciones del Ser, 1985. Zelmor Acevedo también había sido militante del FLH.
- ³¹ Néstor Perlongher, “Los devenires minoritarios”, óp. cit.
- ³² “Lo que estamos buscando es intensidad”, entrevista de Enrique Symms a Néstor Perlongher, en *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, mayo de 1987. También publicada en *Papeles insumisos*, óp. cit. Siguiendo a Guattari, cabe señalar que la producción esencial de la “subjetividad capitalística” no tiene lugar únicamente en el orden de la representación, sino también, y sobre todo, en la “modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.”, Guattari y Rolnik, *Micropolítica...*, óp. cit.
- ³³ Néstor Perlongher, “El sexo de las locas”, óp. cit.
- ³⁴ *Ibíd.*
- ³⁵ *Ibíd.*
- ³⁶ “Lo que estamos buscando es intensidad”, óp. cit.

MÁSCARAS

FANTASMA

[...] para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de alegría y los incendios son sólo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada de la madurez, para la hora en la que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos, tras una larga separación, se abrazan en un levantamiento revolucionario...¹.

DESIDENTIFICACIÓN

La máscara, según la concibe Bajtin, es una “negación de la identidad y del sentido único”, una “expresión de las transferencias”. Tal como se utiliza en la fiesta y en prácticas artísticas y políticas, la máscara hace emerger otros libretos sociales; aparece como el revés del tiempo, permite que el sentido se renueve. La máscara actúa a modo de catalizador: no sólo cubre el rostro, sino que en ese mismo gesto se revelan también diferentes facetas de un cuerpo social. Así, la máscara deconstruye de inmediato las relaciones objetivas, interfiere en los esquemas perceptivos y avasalla el fundamento de la inteligibilidad normativa o normalizada del otro. La “voluntad de verdad” dentro de este sistema de inteligibilidad puede provocar la percepción de que la máscara falsea la “verdad” (la verdad como discurso de poder), en lugar de permitir verla como parte de la construcción misma de las varias verdades posibles. La máscara interrumpe el reconocimiento del “sujeto” (entendido como aquél que se sujeta a la estructura social), impulsando un conjunto de artificios, vestimentas, accesorios y comportamientos que construyen un personaje en la superficie del cuerpo. En escenarios marcados por el control de los cuerpos, estos nuevos modos de ser y de comportarse encarnados adquieren una gran potencia de provocación y seducción. La pintura/máscara y el vestido extravagante persiguieron alterar los contornos de una identidad supuestamente estable, agregando al espectro de lo visible nuevas identidades y disolviendo las ya consolidadas. La máscara modifica o invierte los dispositivos de identificación de clase, de género o de especie animal, impugnando el régimen simbólico de la

política oficial y de la normalidad cotidiana. La máscara permite incorporar nuevas subjetividades dentro de un periodo predeterminado, de un espacio-tiempo que suspende y subvierte el orden las identidades.

DESAPARICIÓN

El movimiento de derechos humanos en la Argentina utilizó la máscara como recurso simbólico. La marcha de las máscaras blancas (realizada en Buenos Aires el 25 de abril de 1985, al conmemorarse las 450 rondas de las Madres de Plaza de Mayo) recupera y multiplica un recurso que ya había sido usado en el exilio europeo por la asociación AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979 por Ariane Mnouchkine y Claude Lelouch. El Frente por los Derechos Humanos (grupo de apoyo juvenil a las Madres) produjo cientos de máscaras blancas e iguales que fueron repartidas a los manifestantes. Como en el acto de poner el cuerpo para producir las siluetas, esta acción proponía que el manifestante que portaba la máscara ocupara el lugar del desaparecido, le prestara su cuerpo. A diferencia

1



2



3



4



5



6



7



M

figs. 1, 2. Ticio Escobar, imágenes del ritual Arete Guasu, Chaco (Paraguay), 1986-1993.

fig. 3. Roberto Pera, *Marcha de las máscaras convocada por las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, 25 de abril de 1985.

fig. 4. Marcha "No me olvidés", Santiago de Chile, 1988. Fotografía: Marco Ugarte.

fig. 5. Gang, *Intervisão*, Río de Janeiro, 1982. Eduardo Kac con *piróculos* y minifalda rosa durante la performance en la playa de Ipanema. Fotografía: Belisario Franca.

fig. 6. Luiz Fernando Borges da Fonseca, serie *Homem de Neanderthal*, en el LP *Água do Céu-Pássaro*, de Ney Matogrosso, Figueiras, Restinga da Marambaia, Río de Janeiro, 1976.

fig. 7. Maris Bustamante para el No-Grupo, *El pene como instrumento de trabajo*, Ciudad de México, 1982.

de otros usos de la máscara que tienden a pluralizar la identidad, en este caso el recurso a la máscara tendía a la abstracción en una suerte de equivalente general de la imagen del desaparecido. El recurso uniformizador de la máscara, que neutralizaba el rostro y lo volvía anónimo, despertó valoraciones encontradas dentro del movimiento de las Madres, enfrentándose dos posiciones². Según señala Ulises Gorini, por un lado, “algunas madres no estuvieron de acuerdo con el uso de las máscaras porque ‘borraban’ la identidad individual de cada desaparecido”. Quienes defendían el recurso de las máscaras argumentaban, por otro lado, que “se reconocía un nuevo estadio: el desaparecido ya no era el hijo propio, o en todo caso, todos los desaparecidos eran un mismo hijo, un mismo rostro. La maternidad socializada trascendía a la maternidad singular que se expresaba en la fotografía individual de las pancartas”³.

INOCULACIÓN

Las máscaras utilizadas en el ritual chiriguano Arete Guasu son una propuesta de inoculación. Su misión es la de interpelar. El arte indígena nunca se ajusta a lo que los centros hegemónicos llaman arte contemporáneo. Su contemporaneidad se contrapone como una contemporaneidad otra. Damos por sentado que el tiempo nos iguala, suponemos que lo contemporáneo significa similitud y correspondencia. El arte indígena actual disequilibra esa certeza, la hace balbucear. Las reticencias a pensar el arte indígena en términos de equivalencia con el arte erudito (identificado con lo que dicta la historia del arte), es, cuanto lo menos, curiosa. Si Arete Guasu es un episodio problemático, lo es desde un aspecto productivo: no cuadra con el resto, se “sale de libretto”. Se trata de una experiencia que no se inscribe totalmente en el andamiaje construido y lo hace tambalear. La idea de que las máscaras de un ritual indígena transculturado estén observando desde sus ojos vacíos un ritual de la cultura occidental, como es la visita a un museo de arte contemporáneo, implica la presencia de una mirada extraña al interior del mismo. Se trataría de invertir de algún modo la experiencia del occidental que asiste a los rituales indígenas. De ese modo, las máscaras del ritual se situarían como un parásito del así llamado arte contemporáneo. Un parásito nunca es bienvenido. Nadie prepara su lugar en un cuerpo. El parásito

ocupa un lugar vulnerable: una herida, una porosidad, una mucosa. El arte indígena y su ser contemporáneo atacan la herida que deja abierta la concepción occidental de la historia de arte.

La lectura antropológica y estética que propuso Ticio Escobar en los ochenta sobre el Arete Guasu evidencia la condición de invisibilidad del arte indígena y contribuye a que sea revertida. Una operación de restitución que fue acompañada durante los ochenta en muchas partes del continente.

FN, LC, SH, AL, PV

NOTAS

- ¹ Walter Benjamin, “Imágenes que piensan”, en *Obras completas*, tomo IV, vol 1, Madrid: Abada Editores, 2010, p. 321.
- ² Las máscaras también fueron cuestionadas por grupos de la izquierda peronista, que consideraban que se negaba la identidad política de los desaparecidos, y lo que debía hacerse era lo contrario: “desenmascarar a los desaparecidos para que se supiera quiénes eran, difundir sus propósitos y sus luchas”, en Osvaldo Bayer, “Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad”, en *Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, n° 6, mayo de 1985, p. 386.
- ³ Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, tomo II, pp. 385-387.

MUSEO BAILABLE

Como señala Roberto Amigo —refiriéndose a la escena argentina, aunque su comentario podría hacerse extensivo a otras partes de América Latina—, “existen dos actitudes estéticas complementarias en el arte de los ochenta que parten de la idea del cuerpo como soporte de lo artístico: la *vindicadora* y la *festiva*”¹. A pesar de que los relatos contruidos retrospectivamente de aquel vital periodo insisten en enfrentarlas como bandos irreconciliables, el de los militantes y el de los under, ambas actitudes “afirman el arte como práctica relacional, que puede ser vindicadora y festiva a la vez”². Muchas veces, fueron los mismos sujetos los que impulsaron iniciativas en una u otra clave. Un caso evidente en ese sentido es el de los Museos Bailables, proyecto curado en Buenos Aires por Fernando “Coco” Bedoya, a la



fig. 2. Fernando “Coco” Bedoya, *Karola Kemper*, Buenos Aires, 1989.

vez impulsor del colectivo de activismo artístico GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, vinculado al trotskismo, cuyo trabajo de activación en contextos de lucha se desarrolla desde 1980 junto al movimiento de derechos humanos y en distintos conflictos obreros o populares.

A lo largo de 1988, Bedoya organiza cuatro Museos Bailables, en rigor, convocatorias a artistas visuales, fotógrafos, cineastas, músicos, poetas, performers, mimos, estencileros y demás³ para ocupar durante una noche el ámbito de distintas discotecas de aquellos años (tanto de la movida under como las de moda). El primero, en Medio Mundo Varieté, se llamó a secas “Museo Bailable”; el segundo, en Bivo Do Pe, “El crepúsculo de los libertadores”; y el tercero, en Freedom, “Prima-Vera”. La actividad habitual de la discoteca no se interrumpía, sino que se veía sorprendida, interferida o afectada por un cúmulo de propuestas artísticas. El propio nombre del acontecimiento contenía el oxímoron, la invitación al desorden: ¿se puede bailar en un museo?, ¿puede una discoteca devenir museo? Lo que menos ocurría allí era lo que habitualmente pasa en los museos de arte: ver cuadros colgados en la pared. Quedaba abolida la distancia de expectación respetuosa propia de la experiencia del museo.

Había, sí, algunas pocas piezas colgadas, pero en condiciones tales (a tal altura y con tan poca luz) que eran casi invisibles. El asunto podía ser desconcertante incluso para los propios participantes. Juan Carlos Romero recuerda:



fig. 1. Fernando “Coco” Bedoya, *Tomarte*, Rosario, 1990.



fig. 3. Museo Bailable, Buenos Aires, 1988. Comisario: Fernando "Coco" Bedoya, diseño: Carlos Negro Tirabassi, impresión: "Emei".

Estuve en el primer Museo Bailable convocado por Fernando Bedoya y recuerdo que las obras las colgaron a más de dos metros de altura y que el boliche estaba a media luz así que no se podía ver casi nada. Me quedé allí algo así como media hora y me fui sin saber cómo terminaría todo⁴.

Por su parte, Ral Veroni, por entonces joven poeta y grafitero, se entusiasma:

Ese museo era una idea sensacional. Coco y Emei, su compañera, convocaban a los artistas a una disco y en una sola noche todos exponían lo suyo: pintores, bailarines, actores, poetas, al cabo de unas semanas volvían a hacer lo mismo en otro lugar⁵.

La táctica —rememora Bedoya— era unir iniciativas artísticas radicalizadas, aglutinar gente que estaba haciendo cosas, ponerlos a convivir una noche⁶.

Sujetos y escenas que de otro modo quedarían desgajadas o inconexas, como León Ferrari y el Club de Libertinos y Expresivos (CLE), los jovencísimos Mariscos en tu Calipso (Miliyo, Gordín, Lutz y Cocon), Batato Barea, Eduardo Cutuli, La Academia del Bardo o los fanzineros de Parque Rivadavia, por mencionar unas pocas. Bedoya reconoce que la idea de Museo Bailable le debe mucho al Festival de Arte Total Contacta 79, organizado en 1979 en Lima por Francisco Mariotti, integrante —con Bedoya— del colectivo Paréntesis y luego fundador del Taller E.P.S. Huayco. En Contacta 79 confluyeron durante cuatro días obras de géneros tradicionales (poesía, música, cine, teatro, artes visuales) junto con “arte no catalogado” (acciones, ensamblajes y otras situaciones).

Dos dimensiones traman la propuesta de los Museos Bailables y pueden extenderse a otras iniciativas que ocurrieron por entonces: por un lado, la fundación de instituciones radicalmente efímeras (ante la cerrazón o el elitismo de las instituciones oficiales) y, por otro, la idea de “desaprendizaje artístico”. Ésta última —formulada explícitamente en el afiche del primer Museo Bailable— erige una lógica antagónica a la convención dominante acerca de lo que es arte y sus fronteras.

Ésta es una invitación a una fuga. Fuga colectiva [...]. Quienes miramos desde abajo esos calidoscopios giratorios de la trascendencia artística estamos en la fiesta⁷.

BODY ART

También en 1988, junto con Roberto Jacoby, Bedoya y “Emei” (seudónimo de Mercedes Idoyaga), lanzan un cuarto, último y apoteósico Museo Bailable: el Festival del Body Art, esta vez en Paladium, una discoteca de moda. A lo largo de toda la noche del 4 de octubre, más de 300 performers tuvieron sus “15 segundos de fama”, estrictamente según la consigna de Andy Warhol. En homenaje a Alberto Greco y su manifiesto del arte vivo-dito lanzan este nuevo manifiesto:

Con el arte en el cuerpo. Fiesta del arte vivo. La propuesta es que cada uno se produzca o produzca a alguien como obra de arte, como imagen viva,

4



5



figs. 4, 5. Cartel y entrada del Festival del Body Art/Fiesta del Arte Vivo, organizado por Fernando “Coco” Bedoya y Roberto Jacoby en el Paladium, Buenos Aires, 1988. Diseño del cartel: Carlos Negro Tirabassi.

M

que respira, camina y habla [...]. Ser uno o ser otros. El cuerpo, una superficie recorrida por la sorpresa de lo imposible [...]. Mensaje portátil, política de apariencia pública, teatro del instante, moda sin dictadores. Contra la tristeza del pobre disfraz cotidiano, el lujo de una imagen intensa⁶.

Coincidieron —premeditadamente— con la jornada de la crítica que organizaba Jorge Glusberg desde el CAyC, por lo que estaban en Buenos Aires Pierre Restany (que ofició como uno de los jurados y declaró a la prensa que lo que vivió aquella noche fue lo mejor que le pasó en su viaje) y Jean Baudrillard, que estuvo entre el nutrido público.

La inscripción estuvo abierta a cualquier interesado (desde Batato Barea hasta una vecina del barrio de más de 70 años) y el dinero recaudado en las inscripciones (300 dólares) se destinó a dar un premio a la mejor performance, según el apoyo del público y la opinión de un jurado compuesto, además de por Restany, por Jorge Gumier Maier, Omar Chabán, María Moreno y Marcia Schwartz.

Habían sido convocados cuatro fotógrafos, Julieta Steimberg, RES, Cristina Fraire y Alejandro Bachrach, quienes improvisaron un precario estudio de paredes y piso de cartón en medio de la discoteca. Allí se turnaban para retratar a cada

6



7



uno de los participantes. Entrada la noche, Restany —bastante alcoholizado— ante una performer “vestida como una langosta con una cola larga y el culo al aire” se levantó y al grito de “Argentina, las Malvinas, Argentina” metió una mano en los genitales de la muchacha. La agresión terminó en una feroz gresca y todos tomaron partido: el público, el jurado, los fotógrafos (algunos de los cuales se negaron luego a divulgar las fotos en la publicación que se quería hacer).

8



figs. 6-8. Julieta Steimberg, serie *Body Art*, Buenos Aires, 1988.

Las fotos que Julieta Steimberg tomó esa noche permiten espiar la trémula convulsión de aquel Museo Bailable: cuerpos desopilantes, fantásticos, alucinógenos; cuerpos pintados, embarazados, alienígenas; cuerpos inesperados, desobedientes, inventados. Cuerpos mutantes y divertidos. Y casi todo hecho con desechos, papeles y telas recogidos de la calle. Gumier Maier (JGM) y Jacoby (RJ) dialogan sobre el disfraz que esa noche llevó Batato Barea y su performance:

JGM: le había hecho el vestido de papel a Batato, se llamaba *Papelón*. Batato vivía a tres cuadras de mi casa, éramos amigos, dada la cercanía nos veíamos seguido. Batato era un ser maravilloso y había encontrado un papel *crepé* plisado de un local de Once tirado, eran rollos. Vino a casa a pedirme que le hiciera un disfraz con eso [...].

RJ: una pollerita con una cola parecida a la de un canguro o una cebra, salía con una punta desflecada y un abanico en la cabeza. El número de él era que se tragaba un collar y aparecía una copa al escupir el collar e iban cayendo las perlas en la copa⁹.

ROMERO: AFICHES APÓCRIFOS

Desde 1964 hasta hoy, el artista Juan Carlos Romero realiza parte de su producción gráfica en imprentas ubicadas en el gran Buenos Aires que trabajan —a muy bajo costo— con tipos móviles y sobre papeles baratos, los mismos que se usan para anunciar bailantas y músicos populares. El resultado son impresiones de gran tirada que Romero define como “xilografías industriales” con las que empapela la calle o el espacio de exposición. Entre 1988 y 1989 Romero imprime en este soporte algunos de los aforismos apócrifos firmados por un tal Kurt Skölzelkind. Se trata de un filósofo inventado por el escritor Ricardo Ibarlucía cuyos textos se publicaron en casi todos los números de la revista *Caín*, que apareció en Buenos Aires entre fines de 1987 y 1988, hasta que la crisis hiperinflacionaria pudo con ella.

Invitado al primer Museo Bailable, toma una serie de nueve afiches iguales con el aforismo n° 152 (“Para la mayoría de la gente, la identidad es un molde. Personalmente, aspiro a ser varios. Sobre todo en invierno, encuentro un placer enorme en contradecirme”) y los interviene, tachando con ténpera negra partes del texto hasta dejarlo, en el último afiche, completamente oculto. El asunto propone un juego de escondites y capas sucesi-



fig. 9. Juan Carlos Romero, uno de los nueve carteles que componen 152, Buenos Aires, 1988.

vas de ocultamiento: una frase que reivindica la idea de una identidad cambiante y contradictoria, escrita por un escritor que se oculta tras un heterónimo, y que un artista tapa artesanalmente con pintura la impresión serial volviendo único lo que era múltiple, para exponer en un lugar donde definitivamente nada se distingue demasiado bien. Fue la única vez que Romero mostró esta producción. Al año siguiente, cuando en mayo de 1989 el Grupo Escombros (que Romero integraba junto a Pazos, Puppo, D’Alessandro y Edward) convoca a “Arte en las ruinas” a más de 100 artistas para realizar intervenciones en una calera dinamitada de Ringuelet, localidad cercana a La Plata, Romero imprime un nuevo afiche con el aforismo n° 138 de Kurt Skölzelkind:

Finalmente, soy el único que al morir el arte, no ha sido su heredero. Todos los que siguen su cortejo, dictan conferencias y pasean por el mundo, figuraban en su testamento. A mí afortunadamente me desheredó, dejándome libre para decir cualquier cosa y hacer lo que se me da la gana.

La mencionada convocatoria de Escombros, así como “La ciudad del arte” que se realizó poco después en una cantera abandonada en Hernández, también cerca de La Plata, en la que llegaron a participar 1.000 artistas, se planteaban una idea muy afín a la de los Museos Bailables: fundar “una institución que nacerá y morirá ese mismo día”.

RAL VERONI: LA MUESTRA NÓMADE

Después de incursionar en la calle con distintos modos de intervención (como fanzines, pegatinas de poemas en vagones de tren y estenciles en los muros), el artista y poeta argentino Ral Veroni —proclamado por la revista *Cerdos y Peces* como “inventor de sistemas alternativos de difusión y contacto”— lanza en 1990 y 1991 “La muestra nómada”. Se trata del ambicioso proyecto de convertir la ciudad entera en sala de exposiciones y a cualquiera de sus habitantes en potencial “coleccionista privado”. Reaccionaba de este modo a la cerrazón o ceguera del circuito artístico ante las producciones de un activo núcleo de artistas jóvenes vinculados a espacios under desde los años ochenta. Diseñó e imprimió figuritas con 42 personajes distintos en stickers autoadhesivos realizados artesanalmente con un complejo proceso en secuencia de fotocopia, monocopia y cinco pasadas de serigrafía, una por cada color. Los títulos que acompañan cada figurita están escritos con la ortografía simplificada por la que opta Ral Veroni en todos sus escritos de esos años, a la manera del anarquista peruano Manuel González Prada.

Una vez impresas las figuritas, salió a la calle durante ocho meses a pegarlas en distintos soportes: ascensores, transportes públicos, teléfonos públicos, baños, estuches de guitarra, cuadernos, agendas de conocidos y desconocidos. Una muestra itinerante en espacios en movimiento, en constante circulación y disseminación. Incluso algunos museos y galerías de arte albergaron involuntariamente parte de esta exposición clandestina. Una retrospectiva de toda la serie se montó en el mismísimo baño del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y, otra similar, en el baño del Centro Cultural Recoleta. “La muestra nómada” concluyó en abril de 1991 en una gran fiesta a la manera de un Museo Bailable, proyecciones de diapositivas de las imágenes en las paredes en el Centro Cultural Babilonia, otro tugurio under de esos años.



fig. 10. Ral Veroni, *Prótesis anatómicas gráficas*, Buenos Aires, 1989-1995.

Entre los personajes que componen la serie se alude a la crisis del sida y a la persistencia del miedo y el autoritarismo en el clima de época posterior al fin de la dictadura, y aparece la crítica anarquista al sistema político. Se pueden señalar relaciones de afinidad entre esta práctica y la desplegada por grupos como GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, en Buenos Aires, o el Taller NN, en Lima (en el uso de la serigrafía para propagar dispositivos gráficos de intervención). También con los grupos de São Paulo Manga Rosa, 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte (en la asunción del espacio urbano como soporte de la práctica) [►INTERVENCIÓN].

La crítica a la política (de partidos) va de la mano con la crítica a las instituciones artísticas, que se traduce en la acción concreta de la ocupación efímera y no autorizada de calles y museos para configurar nuevos espacios públicos de exhibición.

Ral Veroni señala:

Mis posibilidades de difundir mi obra eran pocas, pero por supuesto tenía la necesidad de hacerlo. Entonces, me encontraba con que no había espacios alternativos para editar o hacer una muestra, tampoco —no se olviden— había Internet. Para combatir esa asfixia se me ocurrieron algunas estrategias de difusión alternativa: el poema escrito y fotocopiado que pegaba en las paredes, la serigrafía aplicada a soportes no tradicionales como los billetes fuera de circulación o los stickers, el sticker para intervenir afiches políticos, el grafiti, las plantillas¹⁰.

Incluso, tras haber participado en los Museos Bailables, Veroni recurrió a un formato similar como culminación de “La muestra nómada” convocando a una fiesta en una discoteca. Ante la certeza de que nadie se detendría a mirar sus miniaturas en medio de la oscuridad y el baile, decidió traspasar las 42 figuritas a diapositivas que se proyectaron sobre la masa de cuerpos danzantes.

PARQUE RIVADAVIA:
UN TERRITORIO AFECTIVO

Sitio nodal de la vida urbana de Buenos Aires, el parque Rivadavia (en la avenida Rivadavia al 5.000, barrio de Caballito) concentra —desde hace décadas— sucesivas tribus juveniles: rockeros, punks, skinheads, fanáticos buscadores de fanzines, sellos postales o monedas, jugadores de ajedrez... Coleccionistas, bibliófilos, skaters, estencileros y grafiteros, todos ellos conviven en el parque. Territorio afectivo, espacio de sociabilidad e intercambios, pero también de enfrentamientos violentos. En los ochenta, en torno a la feria de libros usados, se concentró una notable movida de fanzineros: decenas de jóvenes producían e intercambiaban sus precarias publicaciones de historietas, la mayor parte de las cuales nunca pasaba del número 1. Uno de estos grupos se juntaba todos los domingos en torno al puesto de Lalo “el empanadero” —librero, bibliófilo, editor—, y allí mostraban las publicaciones que estaban haciendo, las intercambiaban y las ofrecían en venta mientras ideaban nuevos proyectos. Entre ellos, Dani the O, Pepe Márquez, Ral Veroni, Jorge Fantoni, Lux Lindner, Isol, Hernán, Esteban, Rafael Cippolini y muchos otros. Jovencísimos que sacaban sus revistas (como *Under Comix*, *Nova Comix*, *Parásito*, *El Leñador Anónimo* y tantas otras) y que, en algunos casos, luego empezaron a publicar en *Cerdos y Peces*, *Fierro* y otras revistas de mayor circulación. Otro habitué del parque fue Batato Barea, que editó también algunos fanzines hechos a mano por él mismo como *Historias Obvias*, donde vuelca a la historieta poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher.

Según Veroni,

el parque tenía la importancia de un santuario, en el sentido de una reserva cultural urbana, así como hay santuarios de pájaros. Los domingos contribuyeron en mi formación mucho más que la escuela o la universidad el resto de la semana¹¹.

Para Pepe Márquez,

era una cita para zafar de los domingos melancólicos [...]. Juntarnos, esa sociedad micro, esas charlas y locuras que se armaban. El puesto de Lalo era un lugar donde todos éramos parecidos, no eras distinto al otro¹².

ALTER-INSTITUCIONES

Otra modalidad de invención de alter-instituciones fueron los encuentros de artistas activistas, arte-correístas y poetas visuales como Liquidarte (Buenos Aires, 1985), organizado por Liliana Maresca y los integrantes de C.A.Pa.Ta.Co, o Tomarte (Rosario, 1990), en donde participan Fernando Bedoya, Graciela Sacco, Graciela Gutiérrez Marx y muchos otros. En estos encuentros los artistas debatían un plan de acción común en pos de desaprender el arte.

En algunos casos ocuparon de manera eventual espacios completamente ajenos al circuito artístico, como la muestra *Lavarte*, que Liliana Maresca organizó con otros artistas en el local de un lavadero automático. En otros casos, se trata de ocupaciones más duraderas, como la coordinación que hicieron Joan Prim y Diego Fontanet —ambos habían integrado C.A.Pa.Ta.Co— del área de artes visuales del Casal de Catalunya, una asociación de la comunidad catalana en Buenos Aires, creada en 1991 y que lograron abrir —de manera inédita— al arte contemporáneo. El Casal fue uno de los primeros modelos de autogestión de artistas y significó para muchos la oportunidad de una primera exposición en un espacio al que empezó a concurrir muchísima gente¹³. Recuerda Gustavo Romano, que también había integrado C.A.Pa.Ta.Co:

Ésa fue mi primera entrada a lo llamado institucional, pero que no lo sentí así. El Casal nunca había abierto sus puertas al arte contemporáneo y de golpe se les ocurrió (a Prim y Fontanet). Fue una experiencia realmente increíble¹⁴.

CODA

Estamos, pues, ante un conjunto de iniciativas ocurridas en los primeros años de la posdictadura argentina que socavan el lugar común tendiente a pensar de manera escindida el activismo artístico y la movida under. Son prácticas que reivindicaban en tanto demanda política “la recuperación del cuerpo como *alegría*, como vínculo con el otro —que también podía darse en el ritual de la movilización urbana— [...] ante el fin de un poder que se había establecido sobre cuerpos torturados y desaparecidos se danzaba”¹⁵ [► ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. Apostaron por constituir espacios de exposición —muchas veces efímeros y precarios— en

M

cualquier lugar (en un lavadero, en un baño, en un tren), y nuclear a la gente dispersa que promovía cosas. La invención de estos ejercicios de alter-institucionalidad no se constituye como mero paralelo alternativo a los circuitos oficiales, sino que propicia un “desaprendizaje artístico”: una práctica colectiva sostenida en la confrontación con la idea dominante de arte y la reivindicación de la capacidad deshabituadora del arte frente al hábito de la cultura. Los Museos Bailables son señales de la compleja trama de vitalismo exacerbado que, a la manera de un boceto, apuntamos aquí: manifestaciones festivas y a la vez activistas.

AL

NOTAS

- ¹ Roberto Amigo, “80/90/80”, en *ramona (rosana)*, Buenos Aires, diciembre de 2008, n° 87.
- ² *Ibid.*
- ³ Bajo el logo del Museo Bailable se anunciaba que allí habría “plástica, gráfica, escultura, desecho, teatro, cine, video, fotografía, audiovisuales, performances, mimos, multimedia, música, poesía, etcétera”.
- ⁴ Correspondencia con la autora, mayo de 2012.
- ⁵ Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de intervención”, en *Grafiti escritos en la calle*, en <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>
- ⁶ Entrevista con la autora, Buenos Aires, mayo de 2012.
- ⁷ Afiche del primer Museo Bailable, Medio Mundo Varieté, 1988.
- ⁸ Afiche de la convocatoria al Festival del Body Art, Paladium, Buenos Aires, 1989.
- ⁹ Syd Krochmalny, diálogo inédito con Jorge Gumier Maier y Roberto Jacoby en Tigre, 2010.
- ¹⁰ Ral Veroni, “Siempre me interesaron las estrategias populares de expresión”, en <http://www.escritosenlacalle.com/blog.php?page=2&Blog=42>, 2011.
- ¹¹ Testimonio de Ral Veroni recogido en Julián D’Angiolillo, *La desplaza. Biogeografía del parque Rivadavia*, Buenos Aires: Asunto Impreso, 2006, p. 113.
- ¹² Entrevista a Pepe Márquez realizada por la autora y Evangelina Margiolakis, Buenos Aires, 12 de julio de 2011.
- ¹³ Ver entrevista a Joan Prim y Diego Fontanet, “Lo movido del Casal”, realizada por Ana Longoni y Roberto Amigo, en *ramona*, Buenos Aires, n° 87, noviembre de 2008.
- ¹⁴ Entrevista a Gustavo Romano realizada por la autora, Madrid, diciembre de 2011.
- ¹⁵ Roberto Amigo, “80/90/80”, óp. cit.

TÓMESE UNA POESÍA

Le pusimos así por pavear [...], porque lo único que hacíamos era tomar mate todo el día”, explicaba Marcelo Díaz en una entrevista.

Luego la gente dijo que era maravillosa la síntesis que habíamos encontrado para expresar lo cotidiano. Pero ese significado lo empezó dando la misma gente¹.

Buscando canales para hacer circular su escritura por un espacio mayor que el de las revistas literarias, los jóvenes escritores y estudiantes de los primeros años de la carrera de Letras que integraron el grupo fundacional de los Poetas mateístas² hicieron en 1985 sus primeras pintadas de poesía, acciones nocturnas que llevaron a las paredes de la ciudad de Bahía Blanca textos breves, estampados en forma casi clandestina: estos artistas, que habían crecido en dictadura, tenían aún trazados férreamente en sus mentes y en sus cuerpos los límites impuestos por el silencio y el miedo en una ciudad que fue virtualmente arrasada por la represión en la segunda mitad de los años setenta.

Pero ahora las calles estaban abiertas y todo un clima cultural en los primeros y eufóricos años de la naciente democracia invitaba a ocuparlas: los mateístas consiguieron entonces sus primeras latas de pintura en el Partido Socialista —donde uno de sus integrantes militaba³— y, pintados a pincel sobre una superficie blanqueada con cal, a la manera de las pintadas políticas que renacían en el nuevo contexto electoral, los primeros murales ocuparon espacios del centro de la ciudad y del barrio universitario, combinando poesía con imágenes. El poeta uruguayo Luis Bravo los describió así: dibujos oníricos, infantiles, policromáticos” que ilustraban “de manera nada lineal poemas breves de amor o metapoéticos que hacen que el transeúnte deje de serlo⁴.

Y es que, en la poética mateísta, la necesidad de hacer detener al caminante era un problema fundamental, si se quiere, un programa político:

Bahía Blanca es una ciudad muy grande y muy silenciosa. Es decir: se oyen murmullos pero los murmullos se pierden, irremediamente, bajo una sociedad fría, distante, aparente [...]. Entonces: la poesía es una excusa y es, también, un fin necesario. La poesía cruza la calle, invita: pasá por casa, ¿tomamos unos mates?⁵.

El poema, entendido como un “medio de comunicación masiva”⁶, se pensaba como una instancia de contacto real que buscaba “la convivencia mutua que llega a relacionar al lector poeta con la poesía, haciendo que éste interprete y dé vida al poema”. Como formación artística, el mateísmo era una puesta en cuestión de unas instituciones literarias aisladas y elitistas, que pretendía llevar la poesía, el libro y los cerrados encuentros de lectura a la calle. Como política, proponía una dislocación: se esperaba que el transeúnte pasara de la indiferencia a la comunicación,

proyecto de lograr una poesía *del* pueblo, que se asociaba ahora al espacio público como soporte de las prácticas, a la reversión de roles entre autor y lector y a una estética barrial⁸, que tomaba elementos de la cultura popular y masiva.

Por eso, uno de los matefletos del invierno de 1989 incluyó una invitación: “21 de mayo: gran pintada vecinal”. Fue la primera de muchas veces que los mateístas convocaron a otros artistas, a vecinos, a alumnos de escuelas y en verdad, a todo aquél que transitara por allí, a pasar todo un día pintando un



fig. 1. Poetas mateístas. Pintada vecinal en el Paredón del ferrocarril de Bahía Blanca, 1993. Fotografía: Fabián Alberdi.

fig. 2. Poetas mateístas en colaboración con el artista plástico César Montangie. Poesía Mural en la Rambla marítima de la localidad de Monte Hermoso, 1988. Fotografía: José Luis Luca.

del rol de espectador pasivo al de autor: “es que todos somos secretamente poetas, y todos somos, cada mañana, cada tardecita, mateístas”.

En el proceso de exploración de nuevos soportes nacieron también los *matefletos*, panfletos de poesía que los poetas entregaban a la gente distribuyéndolos de mano en mano en las esquinas, fotocopias ilustradas con imágenes y textos que presentaban algunos escritos de su autoría, combinados con citas de escritores como Juan Gelman, Gabriel Celaya y Roque Dalton, que funcionaban al modo de breve editorial: “Para nuestros mayores la poesía fue un objeto de lujo. Pero para nosotros es un objeto de primera necesidad” (Nicanor Parra)⁷. En el gesto callejero los mateístas activaban la tradición de la poesía mural de los años veinte, pero sus referentes iniciales eran los revolucionarios de los setenta. Se activaba allí el



paredón de 200 metros perteneciente a la empresa de ferrocarril⁹. Ahí, la poesía circulaba al tiempo que los pinceles, la pizza fría y la gaseosa. Todos —hasta el que cebaba mate— se convertían en artistas, ideal de Lautréamont frecuentemente citado por los mateístas en sus murales y matefletos¹⁰.

M

Otra forma de apropiarse de la calle como espacio y como referente de la cultura popular fue la edición de las *Cuernopanza*, revistas murales pegadas en garitas, postes de luz y edificaciones, que apostaban por la mezcla de materiales inesperados y el uso de diferentes tipografías. Quien esperaba al colectivo podía leer allí poemas, caligramas, manifiestos y textos crítico-poéticos intercalados con grandes dibujos. Podía encontrarse, también, con poemas de artistas barriales inexistentes o con relatos de las hazañas de un vecino de Ingeniero White, que le contó a un mateísta la historia —y la ética— de su vida en una entrevista. El recurso se repetía en *Ochomilquientos*, el fanzine que —con dos números publicados— editaron entre octubre y diciembre de 1991, en el que incluyeron un especial de rock bahiense que combinó las letras escritas por grupos locales con traducciones de Catulo y Cecco Angiolieri, y hasta un almanaque de producción propia que, conmemorando irónicamente el V Centenario de la llegada de Colón al continente americano, y parafraseando una canción de moda, invitaba: “Vení Isabel, vení con los muchachos”. “La mierda si esto no es cultura”, insistían¹¹.

AV

NOTAS

- ¹ “La otra Bahía Blanca. Los mateístas buscan un mundo mejor en este”, en revista *Sur*, s/f, s/l, s/a, ca. 1987. Archivo Sergio Raimondi. En la frase, había un juego de palabras entre la palabra pava, utensilio de cocina en el que se calienta el agua para cebar los mates, y el pavo, ave doméstica cuyo merodear constante sirve como metáfora para perder el tiempo, hacer nada.
- ² Firmaron los primeros matefletos los poetas Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Sergio “el Turco” Espinosa, Sergio Raimondi y Daniel Sewald, junto con la artista plástica Silvia Gattari. Más tarde pasó a integrar la agrupación el escritor Omar Chauvié, en tanto que un gran número de poetas y artistas bahienses participaron en distintas ocasiones de las producciones del grupo.
- ³ Juan Ayerbe, “El mateísmo por Marcelo Díaz”, entrevista a Marcelo Díaz, video, en <http://jfayerbe.blogspot.com.ar/2012/03/poetas-mateistas-por-marcelo-diaz.html>, (consultado el 3 de junio de 2012).
- ⁴ Luis Bravo, “Flores en el mate (de Bahía Blanca a Palermo, primavera, '89), en *Revista Zona*, Montevideo. Archivo “Poetas mateístas”, s/n, s/a, 1989. Archivo Sergio Raimondi.
- ⁵ Poetas mateístas, “Exposición a la vuelta de la esquina”, programa, diciembre de 1989. Archivo Fabián Alberdi, en <http://www.facebook.com/pages/Poetas-Mate%C3%ADstas/1015010296655858>
- ⁶ Poetas mateístas, *Matefletos*, s/n, diciembre de 1987. Archivo Sergio Raimondi.
- ⁷ Poetas mateístas, *Matefletos*, n° 2, año 3, diciembre de 1988. Archivo Omar Chauvié.
- ⁸ Luis Brossini (seudónimo de Sergio Raimondi), “El mate es una herramienta cargada de futuro”, texto preliminar para el artículo “Poetas mateístas” en la enciclopedia Encarta, 1997. Archivo Sergio Raimondi.

- ⁹ Poetas mateístas, “Pintada vecinal. Contra la ciudad solitaria”, en *Crisis Literaria*, Bahía Blanca, n° 8, año 2, septiembre de 1989.
- ¹⁰ Omar Chauvié, “El lugar de la letra: nuevos soportes y lemas culturales en la posdictadura bahiense”, en *Actas de las II Jornadas Internacionales Cuestiones Críticas*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2009.
- ¹¹ Poetas mateístas, *Ochomilquientos*, Bahía Blanca, n° 2, año 1, diciembre de 1991. Archivo Sergio Raimondi.

OVERGOZE

... el hecho notorio de que somos “hablados a través del lenguaje”¹.

A inicios de los años ochenta, el poema-grafiti *OV3RGOZE* (u *OVERGOZ3*) invade la ciudad de Río de Janeiro². Este grafiti formó parte del programa poético y performático del Gang (1980-1983), colectivo que operaba trastornando el espacio urbano con acciones que llevaban la literatura a la calle. El grupo pretendía contestar el hacer literario instituido, actuando micropolíticamente para desestabilizar un orden conservador y autoritario. Para el Gang, la expresión representaba un nuevo paradigma crítico, un modo de contrarrestar de forma directa la seriedad castradora que el Estado totalitario había intentado inculcar durante 16 años de dictadura. La censura de la información se había trasladado de forma eficaz hacia la autocensura, cada vez más generalizada en Brasil. Simultáneamente, el moralismo se fue transformando en una implícita justificación de la violencia que desplazaría su blanco hacia aquéllos que representaban la “diferencia”³ dentro de un orden social heteronormativo, hacia aquellas personas vistas como la “escoria” de la sociedad [►P(A)NK].

Si en un primer momento el enfoque de la violencia del Estado dictatorial combatía las manifestaciones claramente políticas ante el “riesgo” de que la sociedad pudiera volcarse hacia el socialismo en el contexto de la Guerra Fría, durante los años ochenta las prácticas libertarias de disidencia sexual en distintos campos —artístico, teatral, musical y sobre todo callejero— empiezan a leerse como una amenaza al orden social. Este cambio de enfoque se constata también en países como México, donde en tensión con posiciones conservadoras imperantes, algunas producciones como la serie *El Condón* (1978-1979), del fotógrafo Armando Cristeto⁴, se confrontaban con el señalamiento social sobre lo “inmoral” de las libertades sexuales. Este señalamiento social colocaba a la homosexualidad como tabú y al condón como una “incitación” a la promiscuidad, al desparpajo de los cuerpos y las genitalidades. La serie de Cristeto, realizada poco antes de la expansión del VIH, incluye ya la presencia del látex —sea como condón o como guante— como alusión a

la asepsia o a la higienización impuesta sobre los cuerpos. A la vez, estas fotografías anuncian la relación de dependencia del placer con esos preservativos durante la crisis del sida y hacen referencia directa al homoerotismo, vetado socialmente.

En el caso del Gang, el tatuaje grabado en las superficies de la ciudad señalaba el placer, pero especialmente la urgencia de reencarnar el verbo *gozar* en su máxima dimensión. Constituía una llamada a imaginar nuevas formas de contestación a través de la parodia y la burla. Del mismo modo, *Overgoze* es un testimonio del surgimiento de diversas colectividades en torno a la liberación sexual que antecede a la crisis del sida⁵. Hacia finales de los años setenta comienzan a surgir en Brasil grupos que van a articularse para defender la libertad sexual y política, para tener “voz” afirmándose como *entidad* ciudadana y, así, hacer frente a la violencia policial que trajo a la superficie aquella intolerancia social contenida y gestada en los años anteriores. Por entonces, se hace un llamamiento a abandonar la vida en el gueto y a crear “movimientos en defensa del derecho de



fig. 1. Armando Cristeto, serie *El Condón*, Ciudad de México, 1979.

PELA PAZ PLANETÁRIA

Tesão Permanente

ABAIXO AS CALÇAS

INTERVERSÃO

MOVIMENTO DE ARTE PORNÔ

(manifesto feito nas coxas)

- ★ Antes de dominar a palavra escrita, o homem já desenhava sacanagem nas paredes das cavernas.
- ★ Masturbação literária não gera porra nenhuma.
- ★ Arte é penetração e gôzo.
- ★ Trepar, parir e crlar fazem parte de um mesmo processo.
- ★ O Pornopoema val por no poema.
- ★ Os caras do poder baixam o pau com medo de baixar as calças... e acabar levando pau.
- ★ A rapaziada tá cagando prá Literatura Oficial.
- ★ Pela suruba literária: um processo concreto da praxis marginal na sacanagem tropical e o escambau.
- ★ O Poema Pornô tai prá abrir as pernas e as idéias.
- ★ Viva o BUM da poesia em toda arte, em toda parte.

maio de 1980

TODO MUNDO NU

GANG
Rio, 13-2-82

São Paulo & Puffia

OVERGOZ3 NÃO MATA

PELO STRIPITISI DA ARTE

fig. 2. Gang, "Movimento de Arte Pornô (Manifesto feito nas coxas)", Rio de Janeiro, 1980-1982. Durante la performance *Interversão* en la playa de Ipanema, el Gang distribuye este folleto en cuyos bordes escriben sus eslóganes, pintadas y consignas.

las minorías e ideologías de izquierda”. A la par de ese proceso nace una prensa alternativa que logra generar encuentros y contribuir a la formación de los primeros grupos de discusión sobre las “minorías”⁶. En 1978 surge el periódico dedicado a la comunidad homosexual, *Lampião*, luego *Lampião de Esquina*, que aborda principalmente la lucha de los sectores oprimidos de la sociedad (mujeres, negros, indígenas y homosexuales) y se posiciona “contra todo tipo de opresión”⁷. Estos grupos comienzan a construir su representatividad y a reunirse con nuevas formaciones partidarias de izquierda, que renacen a fines de los años setenta en Brasil. Entre ellas cobra particular importancia la organización de los trabajadores sindicados de las fábricas de autos en São Paulo. Si este hecho demuestra cierta apertura política, ésta sin embargo no llegó a afectar del mismo modo al conservadurismo cultural arraigado durante años de autoritarismo. El moralismo y la autocensura estaban más que nunca presentes en la sociedad y se hacían visibles incluso al interior de las organizaciones de izquierda.

En la actuación táctica del Gang, cada integrante del colectivo se presentaba con su “nombre de guerra” a fin, justamente, de llevar adelante sus tácticas de *guerrilla artística*⁸: Eduardo Kac era el “Bufão do Escracho” [Bufón del Escrache]; Cairo de Assis Trindade, el “Príncipe Pornô”; Teresa Jardim, la “Dama da Bandalha” [Dama de la Granuja]; Denise Henriques de Assis Trindade, la “Princesa Pornô”; Sandra Terra, la “Lady Bagaceira” [Lady Chusma]; Ana Miranda, la “Cigana Sacana” [Gitana Canalla]; Cynthia Dorneles y los niños Daniel y Joana Trindade, los “Surubins” [Peces Gato]. Sus acciones incluían intervenciones en teatros, plazas, playas y encuentros de poesía todos los viernes en Cinelândia, el corazón pulsante y socialmente contradictorio de la ciudad de Río de Janeiro. Además de las publicaciones que recorrían las experiencias gráficas y performáticas del grupo (como los fanzines *GANG*), los integrantes del colectivo crearon también libros de bolsillo, adhesivos, cómics, camisetas, tarjetas postales, poemas-objeto, carteles y otros trabajos de edición limitada que acabaron circulando también por la red de arte correo.

Muy rápidamente el grupo pasaría a integrar el Movimento de Arte Pornô (MAP)⁹. En una sociedad en la que la idea de lo “pornográfico” aparecía como una noción condenable y colmada de resonancias negativas, el MAP hacía un llamamiento

en defensa de aquellos términos que exaltaban la libido, la sensualidad y las relaciones afectivas y libertarias para deconstruir la censura que borra o subyugaba estas relaciones en el lenguaje. El Gang sostenía, precisamente, que no hay palabra que no merezca ser usada, del mismo modo que no hay zona del cuerpo que deba ser censurada. El plan era “crear poemas que subvirtieran semánticamente las connotaciones despectivas de las palabrotas tan pegadas a la vida cotidiana de toda la gente”¹⁰. Se trataba de exorcizar los términos prohibidos, de resignificar todo aquello visto como peyorativo, inmoral y censurable, empezando por la lengua y sus palabras estigmatizadas, con el objetivo de provocar la inversión radical de estos valores. Sus intervenciones incitaban públicamente otro tipo de sexualidad y de relación con el cuerpo, travistiéndose, desnudándose y burlándose de la seriedad de las organizaciones políticas (tanto de derechas como de izquierdas) coetáneas, pretenciosamente desexualizadas y, por consecuencia, machistas.

Bajo la consigna “¡revolución y placer!”, las acciones y los poemas buscaban generar una “gramática libidinosa” para “liberar la sensualidad, subvertir el lenguaje e incorporar a las minorías”¹¹. Lo cierto es que esta interacción entre diversos lenguajes y campos creativos, críticos y de investigación se dio con mucha polémica, caracterizándose por la mezcla y de la poesía y con una suerte de “contrapornografía”, es decir, de una estética alternativa al porno mainstream.

PELO STRIP-TEASE DA ARTE/
INTERVERSÃO/PORNOPOETRY

En febrero de 1980, en Brasil, durante el periodo conocido como “el verano de la apertura” —un periodo de apertura política que permitió a los movimientos y organizaciones sociales consolidarse y pasar a tener visibilidad pública—, un acto mínimo de liberación del cuerpo como hacer topless estuvo a punto de acabar en linchamiento en una playa de Río de Janeiro. Más de 100 “hombres” le tiraron vasos llenos de arena y cerveza a una joven, gritando “joga pedra na Geni, joga bosta na Geni” [tírale una piedra a Geni, tírale mierda a Geni]. La frase, tomada de un tema de Chico Buarque que hacía alusión a un insulto colectivo contra un travesti, sirvió para hacer real la violencia deshumanizada relatada en la canción. En solidaridad con esta joven, en febrero de 1980,



“un grupo de mujeres protestó en la playa de Ipanema a favor del topless, para poder tomar el sol en situación de igualdad con los hombres, sin sexualizar los senos”¹² ni tener que restringir la exposición de esta parte del cuerpo a los desfiles de carnaval. La iniciativa fue acompañada por el “Topless Literario”, una manifestación poética en la playa organizada por el Gang.

Dos años después, el grupo presentaría una de sus acciones más importantes: *Intervensão* [Intervención], o *Pelo Strip-tease da arte* [Por el striptease del arte], que Eduardo Kac ha denomi-



nado también recientemente como *Pornpoetry*. Con ocasión del sexagésimo aniversario de la Semana de Arte Moderno de 1922 esta performance se realizó en el Puesto 9 de Ipanema¹³. Durante la misma, “Bufão do Escracho” invitaba al público a adivinar una serie de acertijos. A los que dieran la respuesta correcta se les regalaba un *poemazóide*, un objeto de goma con una forma muy similar a un espermatozoide que llevaba una etiqueta con las expresiones “dica pura” [pura indicación] a un lado, y al otro “pica dura” [polla dura], un juego de palabras muy frecuente en el trabajo poético de Eduardo Kac. Posteriormente, los integrantes



fig. 3. Gang, *Overgoze*, poema-grafiti de Eduardo Kac en Copacabana, Río de Janeiro, 1981. Fotografía: Belisário Franca.

fig. 4. Eduardo Kac (a la derecha, con un perro), Cynthia Dorneles y una amiga no identificada, *Impromptu performance*, São Paulo, 1981.

figs. 5, 6. Gang, *Intervensão* en la playa de Ipanema, Río de Janeiro, 1982.

del grupo, ya desnudos, propusieron realizar una “marcha porno” por la playa con pancartas producidas durante la acción con consignas como: *Pelo strip-tease da arte, Overgoze, Pão, prazer e poesia* [Pan, placer y poesía]. Incluso frente al riesgo de ir a la cárcel por “atentado al pudor”, la acción, que contó con una gran adhesión de público, finalizó con la invitación a realizar un baño colectivo “al natural”. Vestirse y desvestirse dejaban así de ser meras funciones cotidianas impensadas para convertirse en espacios desde donde elaborar y asumir, en el propio cuerpo, un deseo de liberación creativa.

Un mes después de la intervención del Gang en la playa de Ipanema, el presidente de facto, el general João Batista Figueiredo, propone una cruzada nacional contra la “pornografía”. Su propuesta de intensificar la censura respondía



a demandas de sectores conservadores de la sociedad, e incluía en el término “pornográfico” todas las manifestaciones más radicales que tomaban el cuerpo como territorio de experimentación.

FN, SH

NOTAS

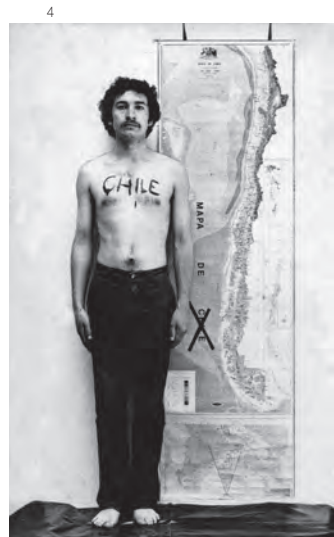
- ¹ Eduardo Kac, “Rebelde sem calça”, en Eduardo Kac y Cairo de Assis Trindade, *Antologia. Arte Pornô*, Rio de Janeiro: Codecri, 1984, p. 188.
- ² El poema se divulgó en diversas versiones y con diferentes técnicas de guerrilla comunicativa en el espacio público: camisetas que lo hacían literalmente tomar cuerpo (y hacerse cuerpo), postales, adhesivos, grafiti, etc. Pero más que retomarlo en sus características materiales, importa sobremanera entenderlo como un diagnóstico de la época.
- ³ Sobre la tensión entre la izquierda y la disidencia sexual ver el manifiesto “Hablo por mi diferencia”, leído por Pedro Lemebel en un acto político de la izquierda chilena en 1986.
- ⁴ Cristeto formaba parte del Grupo de Fotografías Independientes, que surge en el ambiente que distinguió la transición de los años setenta y ochenta, durante la cual emergió una gran diversidad de estrategias colaborativas. Este grupo de fotógrafos se interesaba en generar otro tipo de acercamientos con el público a través de exposiciones ambulantes en espacios de tránsito cotidiano como mercados, calles o parques.
- ⁵ Ver Néstor Perlongher, *O que é AIDS*, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ⁶ En Brasil, los primeros grupos articulados para discutir su propia condición como “minoría sexual” empiezan a formarse en torno a publicaciones alternativas que se van multiplicando en diversas ciudades de diferentes estados del país. En São Paulo surge la revista *Lampião de Esquina* (1978-1981) coordinada por João Mascarenhas. Glaucio Mattoso, uno de los integrantes del MAP, publica allí un comentario sobre el Movimiento de Arte Pornô. Ver *Lampião de Esquina*, n° 35, abril de 1981.
- ⁷ En el *Lampião* llegan a escribir y participar Néstor Perlongher, Ney Matogrosso, Dzi Croquettes, y el Movimiento de Arte Pornô, por citar algunos de los integrantes de este proyecto de investigación.
- ⁸ Décio Pignatari, “Teoria da guerrilha artística” (1967), en *Contracommunicação*, Cotia: Ateliê Editorial, 2004, pp. 167-176.
- ⁹ Fuertemente ligado a la vanguardia poética y a la contracultura, el MAP, presente en diversos estados brasileños, empieza oficialmente en mayo de 1980 con el “Manifesto feito nas coxas” [Manifiesto hecho deprisa].
- ¹⁰ Eduardo Kac, óp. cit., p. 188.
- ¹¹ El colectivo participa, por ejemplo, en el evento organizado por el AUÊ y SOMOS (agrupaciones homosexuales recién surgidas en Río de Janeiro) por el “Dia Internacional da Luta Homossexual” [Día Internacional de la Lucha Homosexual], el 29 de julio de 1982 en el Teatro Ipanema con la presencia de la intérprete de samba, cantante y compositora Leci Brandão y el poeta Bráulio Tavares, integrantes del MAP.
- ¹² Bianca Tinocco, “Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço”, en *Concinnitas*, Río de Janeiro, n° 17, 2010, pp. 120-127.
- ¹³ El Puesto 9 corresponde a uno de los fragmentos de la playa. En la performance realizada el 13 de febrero de 1982, se hizo uso de un amplio repertorio de poemas, diálogos, canciones, acciones interactivas, presentaciones de objetos, marcha y una sumersión colectiva.

DESNUDAR LA OPRESIÓN

En un conjunto de prácticas artísticas y políticas el cuerpo desnudo aparece como un dispositivo de acción que dibuja nuevos mapas de resistencia para romper con la represión tentacular de las dictaduras del Cono Sur. Frente a las normas públicas de disciplinamiento cada vez más asfixiantes, las acciones e imágenes dan cuenta de una nueva sensibilidad. El carácter performativo y clandestino —a la vez que sorprendentemente público— de estas irrupciones epidémicas manifiesta la fragilidad del cuerpo sojuzgado, al tiempo que se rebela contra la reducción a la mera existencia (a lo que Walter Benjamin denominara la “vida desnuda”, concepto que retoma Giorgio Agamben como “nuda vida”) de las vidas resistentes y deseantes, una operación mediante la cual esos regímenes allanaron el camino a la gobernabilidad neoliberal en las sociedades de control contemporáneas. Así, estas microintervenciones o escenificaciones individuales o colectivas no se piensan a sí mismas como referencias de sentido autistas y ensimismadas, sino que apuestan por impulsar la emergencia de formas de negación de la “normalidad” disciplinada y gris de la vida bajo la dictadura que denuncien, en el territorio de la propia piel, la oclusión y la insistencia, de la lucha y el erotismo.

ELÍAS ADASME:
UNA CARTOGRAFÍA DEL DOLOR

Un primer panel con un cuerpo colgado boca abajo y con el torso descubierto, en el interior de un departamento, extendido junto a un mapa de Chile. Un segundo panel con el registro fotográfico del mismo cuerpo junto al mismo mapa colgado nuevamente: esta vez se trata de un espacio exterior, la estación de subte “Salvador”, próxima a uno de los centros neurálgicos de Santiago: Plaza Italia. Tercer panel: el mismo cuerpo, esta vez de espaldas y completamente desnudo, en un interior oscuro, con el mapa de Chile incorporado sobre la piel. Finalmente, un cuarto panel: el artista Elías Adasme, de pie, junto al mismo mapa. En este último caso, el nombre del país austral, tan delgado y largo como el cuerpo del artista, ha sido tachado en la representación cartográfica para ser transferido al pecho de Adasme como una marca legible y encarnada de la disidencia estigmatizada, así como del deseo que aspira a rescatar para ese nombre propio el sentido de la utopía. Las estrategias de apropiación y desviación



figs. 1-5. Elías Adasme, *A Chile*, Santiago de Chile, 1979-1980.

significa de lo que se ha dado en denominar Escena de Avanzada¹ son inscritas en esta obra de Adasme en la presencia bruta y sobreexpuesta del cuerpo del artista, cuya disposición invertida subraya la gravedad (en un sentido tanto literal como figurado) de la opresión y la tortura padecidos por aquéllos que hicieron suyas en el pasado las esperanzas de cambio social depositadas en el gobierno democrático de Salvador Allende (1970-1973), a quien alude indirectamente el nombre de la estación de metro elegida por el artista para emplazar su acción. Al situar en ese enclave la asociación metafórica entre el carácter longitudinal del mapa chileno y el cuerpo violentado (que podría leerse también como una analogía entre la obsesión

de la dictadura por el control de la integridad territorial de Chile y el disciplinamiento del cuerpo social, presentado acá de forma metonímica), Adasme esboza una cartografía del dolor que pone en juego una doble operación simbólica. Por un lado, al evocar la figura histórica de Salvador Allende identificándolo con la figura sacrificial de Cristo (que es a quien, en realidad, remite el "Salvador" de la estación de metro), el artista apunta hacia la muerte del presidente chileno durante el bombardeo del Palacio de la Moneda como imagen sintomática de la trágica clausura de las esperanzas revolucionarias, cuyo final habría traído aparejada, además, la opresión sufrida por los



**LUGARES
DE DIFUSIÓN
Y TIEMPO DE
PERMANENCIA
Diciembre 1980**

- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Las Rejas. • 5 horas.
- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Los Héroes. • 3 horas.
- Avenida Providencia, altura Salvador. • 30 minutos.
- Puente del Arzobispo y sector Bellavista. • 30 minutos.
- Vitrinas locales venta de artículos fotográficos de Santiago Centro. • 1 mes.
- Vitrinas librerías segunda cuadra calle San Diego. • 1 mes.
- Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. • 5 días.
- Campus Oriente Universidad Católica (Escuelas de Educación, Filosofía, Estética y Teología). • 14 días.
- Campus Comendador Universidad Católica (Escuelas de Arquitectura, Arte y Diseño). • 5 días.
- Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile. • 5 días.
- Facultad de Estudios Generales Universidad de Santiago. • 10 días.
- Además distribuidos en talleres de arte y centros culturales de Santiago.



cuerpos y las conciencias bajo el régimen militar tanto en la esfera pública como privada (por ese motivo tal vez la crucifixión invertida escenificada por Adasme se reproduzca tanto en el espacio urbano como en un interior doméstico). Por otro lado, esta visión funesta de la historia se solapa con el carácter redentor y mesiánico del Cristo “Salvador” Allende, que de alguna manera vendría a nutrir con su sola mención y desde ese pasado cancelado, el anhelo de resurrección de las utopías doblegadas. Quizás sea esta última aspiración la que explique que, con posterioridad al registro de sus fotoperformances, Adasme decidiera elaborar un afiche con las cuatro imágenes mencionadas y pegarlo en distintas localizaciones de Santiago, desde zonas populares hasta campus universitarios. Mediante la medición del tiempo que los afiches permanecían pegados antes de ser retirados en cada uno de esos lugares de la ciudad, el artista realizaba un precario escrutinio de la aceptación de la exposición pública del cuerpo sojuzgado. Se trataba de configurar una suerte de microsociología urbana mediante un acontecimiento visual que, en el mismo gesto de hacer evidente la desnudez de la opresión negada por el régimen, evaluaba las reacciones de los diversos sujetos que poblaban el espacio urbano. En un momento en que la protesta movimientista aún no había tomado las calles, como sucedería a lo largo de la década de los ochenta, los signos de la violencia practicada por la dictadura en espacios invisibles situados en ese mismo territorio de la ciudad (un aspecto que permitía al poder tanto negar la represión como irrigar el miedo en la sociedad) se hacían evidentes ante los ojos de los transeúntes interpelados por estas imágenes del *pathos*.

COMPAÑÍA ARGENTINA DE MIMO:

LOS CUERPOS COMO TERRITORIO DE LIBERTAD

Durante la última dictadura argentina (1976-1983), varios espectáculos de la Compañía Argentina de Mimo, impulsada por Ángel Elizondo desde 1965², fueron perseguidos y censurados por el uso del desnudo total y colectivo, recurso significativamente insistente en sus acciones durante esos años. Recurrieron entonces a canales y espacios alternativos para dar a conocer su trabajo. Desde 1979 montaron sus obras en una casona a la que se llegaba por invitación boca a boca, sin publicidad a través de ningún otro medio, en un mecanismo organizativo de semiclandestinidad asumido para evitar la



figs. 6-13. Gianni Mestichelli, serie *Mimos*, Buenos Aires, 1989.

censura. En torno a 1980, el fotógrafo Gianni Mestichelli se vinculó a la compañía y realizó cientos de fotos, algunas en ensayos o funciones de espectáculos como *Boxxx* y *Apocalipsis*, y muchas otras producidas especialmente como serie fotográfica en dos espacios privados: una sala de ensayos y una casa vacía que les prestaron para la ocasión. El material resultante de aquella experiencia porta también una historia de censuras. En 1986, ya en democracia, Mestichelli intentó mostrar por primera vez una selección de estas fotos dentro de una muestra colectiva en el Centro Cultural Islas Malvinas (Galerías Pacífico, Buenos Aires), pero su obra fue denunciada y retirada por la policía. Relata:

Nos secuestraron las fotos y estuvimos como tres años interdictos. Nos iniciaron un juicio por obscenidad. Quedamos marcados por la policía. Tenía que pedir permiso para salir del país. Puse un abogado. Cuando todo se resolvió leí que en el veredicto decía que de obscenas las fotos no tenían nada, aunque fueran, decía, “de mal gusto”.

OVERGOZE

7



8



9

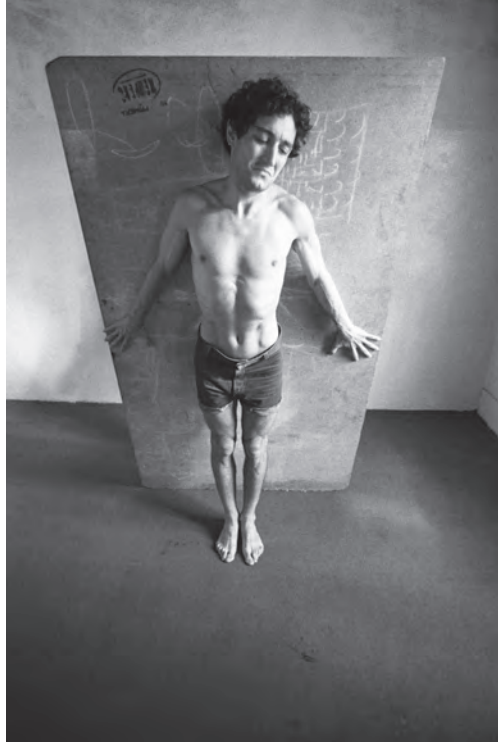


o

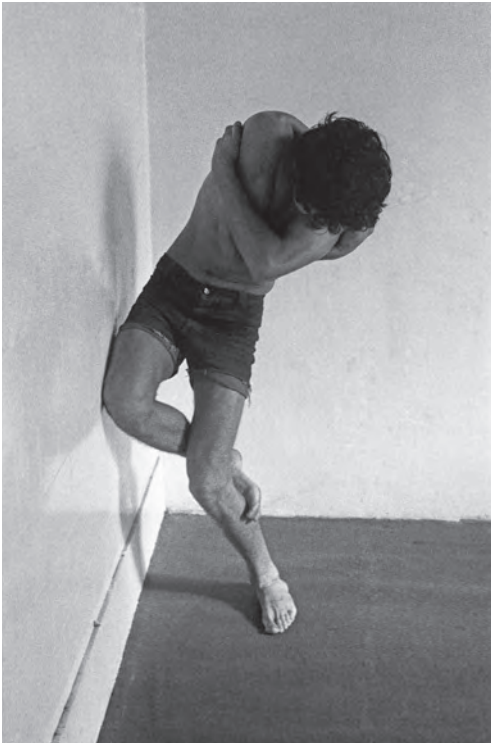
10



11



12



13



Recién en el año 2011 se exhibe una parte de este material en el Centro Cultural Recoleta, de Buenos Aires, bajo el título *Mimo, cuerpos sin censura*.

Extraña capacidad la de estas imágenes de condensar una paradoja. Por un lado, la alusión muy directa de la represión y la censura. Por otro, la alegría y la libertad de esos cuerpos desnudos reunidos, dispuestos a jugar y a arriesgar. Todo ello, durante el periodo negro del terrorismo de Estado. El cuerpo, los cuerpos en plural o, mejor, los lazos entre esos cuerpos se constituyen en posibilidades de libertad y experimentación, y a la vez dejan ver que también se saben territorio de violencia. Cuerpos que dicen mucho cuando casi nada se puede enunciar públicamente.

En los juegos de estos jóvenes retratados desnudos no aparece tanto una connotación erótica como una manifestación inesperada del terror vigente, la opresión descarnada y revelada desde su exacta contraparte: la estrategia de la alegría como modo de resistencia [►ESTRATEGIA DE LA ALEGRÍA]. En sus gestos y sus actos se trasuntan y manifiestan los métodos de la represión: las detenciones, los fusilamientos, los interrogatorios, las formas de detención y aislamiento de los secuestrados (la “capucha”, una bolsa de tela con la que se impedía a los prisioneros ver y se les mantenía aislados durante días o meses³), los procedimientos de tortura (la “parrilla”, una cama metálica sin colchón sobre la que se aplicaba la picana para incrementar el daño de las descargas eléctricas sobre el cuerpo maniatado), la desaparición representada como presencia espectral, las montañas de cuerpos NN, la cotidianeidad represiva en las calles (la situación diaria de mostrar a las fuerzas represivas el documento de identidad mientras una hilera de personas es arrinconada contra la pared con los brazos en alto). Y a la vez, estas fotos registran cómo los cuerpos dan cabida al hallazgo, al humor y a la risa. Los cuerpos desnudos, desobedientes y expuestos, dejan ver su vulnerabilidad y también su potencia para actuar incluso bajo la opresiva carga de contextos de violencia y terror, dispuestos a afectar la normalidad vigente.

REFUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE:
CENTAURO HOMOSEXUAL Y MESTIZO

Las Yeguas del Apocalipsis realizan *Refundación de la Universidad de Chile* en 1988, todavía bajo la dictadura. La acción consiste en el ingreso de Lemebel y Casas, desnudos sobre una yegua, en el recinto del saber moderno por excelencia, que es la universidad,



fig. 14. Las Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1988.

para reclamar el ingreso a ella de minorías (sexuales, étnicas, de clase) que permanecen excluidas de la comunidad universitaria, evidenciando la condición colonial del saber.

La cuestión de la *entrada* alude aquí a la acción fundacional mediante la cual el conquistador español Pedro de Valdivia decretó Santiago capital de la Capitanía de Chile. Se trata, por lo tanto, de una apropiación burlesca de la figura viril de la caballería, en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la gesta de combate dirigida a la colonización militar. Casas y Lemebel reiteran y subvierten el gesto caudillesco del conquistador a partir de la figuración exhibicionista de un deseo desedipizado y anal⁴ que pone en escena la montura, en el doble sentido militar y sexual del término.

Es sugerente el cruce entre imaginario colonial y contexto dictatorial que aquí aparece y que permite superponer dos momentos que se quieren “fundacionales” (colonia/dictadura) y, por lo tanto, tocan forzosamente el problema de la “identidad nacional”.

En efecto, es posible pensar que frente al blanqueamiento⁵ y borramiento de la historia propuesto por el discurso público de la dictadura desde sus primeros años, esta primera irrupción de Las Yeguas contesta con una imagen *loca* de la condición mestiza [►LOCA/DEVENIR LOCA]. En un devenir equino o mutante, casi aunadas con el animal como un “centauro homosexual”⁶, ostentando un erotismo público y anónimo, Las Yeguas hacen aparecer una agencia que extravía la forma humana, al desafiar, desarmar y deformar tanto el mito de una otredad latinoamericana encarnada en una corporalidad nativa subyugada⁷, como la concepción humanista y moderna de sujeto político como entidad separada, unificada y soberana de sí, que la hegemonía dictatorial ratifica en su obsesión modernizadora.

La asociación entre la figura del militar y el doble cuerpo desnudo en un contexto dictatorial resulta perturbadora también en otro sentido. Como señala Agamben a propósito del filme *Saló*, de Pasolini, la escena de “hombres vestidos que observan cuerpos desnudos [...] evoca irresistiblemente el ritual sadomasoquista del poder”⁸. Y aunque la acción de Las Yeguas no es exterior a las propias relaciones de opresión que critica y, tal vez, en ese punto, no dejen de participar de una cierta erotización del poder, al mismo tiempo proponen una contraimagen: invierten la relación observador-observado y citan el cuerpo militar a partir no de uno, sino de dos cuerpos que montan la yegua peligrosamente desarmados, desnudos, incitando a la dispersión del deseo homosexual.

A partir de una desnudez que burla la autoridad militar y la heterosexualidad normada, Las Yeguas invierten o pervierten sus estrategias (sustituyendo violencia por deseo) y redirigen sus objetivos (hacia una disputa del espacio académico, que a la vez hace visible la conexión tabuizada de dimensiones que necesitan aparecer *cortadas*: la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual de modo que cuando la sexualidad entra en la universidad, entra como saber reglado, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante y desorganizador, al menos no de manera visible o decible). La acción de Lemebel y Casas despoja a la autoridad opresiva de su halo intocable y ejecuta, así, una forma burlesca de desnudar la opresión.

JV, FC, AL

NOTAS

- ¹ El término Escena de Avanzada fue acuñado por la crítica cultural Nelly Richard durante los años ochenta para caracterizar una serie de prácticas que, desde la segunda mitad de la década anterior, apuntaron a una reformulación de las relaciones entre el arte y la política en la que ese nexo se sustrajera a “toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social”. Ver Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007 (1ª ed. 1987), pp. 15-16. Richard citaba como integrantes de esa escena a artistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo o el propio Adasme.
- ² De ella surgieron muchos nombres clave de la escena under argentina de los años posteriores, como Norberto Campos (que formó el grupo Lobo), Omar Viola y Eduardo Bertoglio (fundadores del Parakultural), y Alberto Sava (impulsor del Frente de Artistas del Borda, el mayor hospital público psiquiátrico, entre otras iniciativas).
- ³ A este procedimiento también alude la acción *Ensacamentos* del grupo brasileño 3Nós3 [►INTERVENCIÓN].
- ⁴ La escenificación de la montura en la acción de Las Yeguas del Apocalipsis porta consigno una figuración del deseo homosexual comprendido como un deseo desedipizado y anal tal como es planteado en las tesis desarrolladas por Guy Hocquenghem, quien discute la explicación psicoanalítica de la homosexualidad como fijación en la madre —lo que entiende como una homosexualidad edípica— para proponer la idea de una homosexual primaria, sustentada en la reerotización y grupalización del ano. Ver Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, Barcelona: Melusina, 2009.
- ⁵ La dictadura de Pinochet propugnó una concepción de la identidad chilena ligada a las clases altas y a sectores vinculados al tradicionalismo católico y al Opus Dei, que implicaba un rechazo a la parte indígena del mestizaje y, en este sentido, un blanqueamiento.
- ⁶ Francisco Casas, “Yeguas del Apocalipsis”, en Coco Fusc (ed.), *Corpus Delecti. Performance Art in The Americas*, Londres: Routledge, 2000, p. 200.
- ⁷ Al poner en juego el tema de la “Conquista”, *Refundación de la Universidad de Chile* apunta tanto al cuerpo del conquistador como al del conquistado (en ello reside parte de la subversión de la figura militar). En ésta y otras acciones, Casas y Lemebel ponen en juego una identificación con la corporalidad indígena. Pero, si las marcas de raza y clase están presentes junto con las subversiones sexogenéricas en este trabajo Las Yeguas se descalzan a la vez de una imagen esencializada, fija y victimizada de lo indígena.
- ⁸ Giorgio Agamben, *Desnudez*, Madrid: Anagrama, 2011, p. 76.

P(A)NK

QUIERO SER LA ANARQUÍA

Los movimientos son sistemas y los sistemas matan
Los movimientos son expresiones de la voluntad popular
El punk llegó a ser un movimiento porque todos nos sentíamos perdidos
Pero los líderes se vendieron y ahora todos pagamos por ello¹.

Son muchas las especulaciones en torno al origen de la palabra “punk”, pero es cierto que uno de sus usos más antiguos se remonta a William Shakespeare, que en 1602 escribió la obra *Las alegres comadres de Windsor*. En ella el dramaturgo

El punk estalló en 1977, cuando los Sex Pistols, una farsa ideada por el productor Malcolm McLaren, dieron la nota en las celebraciones del vigésimo quinto aniversario de la coronación de la reina de Inglaterra con un “homenaje”. El single “God Save the Queen” saludó a la reina Isabel II y al conformismo de sus súbditos con el mensaje de que *no hay futuro en los sueños de Inglaterra*. No obstante, al tiempo que el nihilismo del grupo provocaba disturbios y transmitía un sentimiento de rebeldía entre las clases trabajadoras, indignadas con un Estado incapaz de responder a los efectos de una economía en crisis, la postura anarquista del punk invitaba a los jóvenes de las grandes ciudades a formar parte de su movimiento como cauce ideal para expresar la insatisfacción.

Los Sex Pistols y el punk rock pusieron en práctica las ideas desarrolladas por los situacionistas en los años sesenta, al “restablecer la crítica dadaísta de la cultura y demoler las distinciones entre arte y vida”². McLaren, al igual que el artista

1



fig. 1. Rubén Ortiz Torres, *Mexipunks*, “The Last Supper”, Ciudad de México, 1984-1986.

fig. 2. Rubén Ortiz Torres, *Mexipunks*, “La persistencia de la memoria”, Ciudad de México, 1984-1986.

emplea el término “punk” para referirse a una “prostituta”. Con el tiempo pasó a designar lo que estaba al margen de la sociedad: “miserable”, “rufián”, “delincuente”. Varios siglos pasaron hasta que el crítico musical Dave Marsh recuperó esta palabra maldita en 1971 para construir el término “punk rock” en su columna de la revista inglesa *Creem*.

2



P

gráfico Jamie Reid, autor de la carátula de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [Me importa todo una mierda, aquí están los Sex Pistols] (1977), así como los singles y el material gráfico de los Sex Pistols, se apropió de la estética y los eslóganes situacionistas para la construcción del punk³. El punk es un *détournement* (o desvío) de la industria cultural. A pesar de que esta misma industria intenta recuperarlo desde hace décadas⁴ con las más diversas tendencias y manifestaciones, el punk ataca los conceptos de originalidad, genio creador y cualquier otro delirio reivindicado por la figura del rockstar⁵.

El anarquismo introdujo la esencia del “hazlo tú mismo” (*Do-It-Yourself, DIY*) en el punk, a partir de entonces cualquier joven podía hacer música sin ser necesariamente “músico”. Como muestra de rechazo del comercialismo, el punk impulsó también una manera de vestir provocadora y violenta, la adopción de un modo de vida crítico con las normas convencionales, la organización de pequeños sellos, grabaciones de discos con el menor ornamento posible, fanzines, diseño gráfico de carteles y folletos, redes de contactos, intercambios de materiales por correo y grupos

que hacían espectáculos en espacios alternativos, propiedades ocupadas, centros sociales, sótanos y casas abandonadas, borrando así las separaciones entre el artista y el público. Lo que ocurría es exactamente lo que el historiador del punk, Jon Savage, ha señalado a propósito del fanzine que, a su juicio, constituye una “estética del acceso”⁶: cualquier persona puede hacer mucho con poco si tiene el control de los medios de producción. Para algunos, “el punk sólo es un género siempre mutante; para otros, una actitud o un estilo de vida; y para otros, una gestalt, una manera de organizar las percepciones”⁷. “Punk rock es vida — Es autonomía”⁸.

Sex Pistols, The Clash, Buzzcocks y The Damned en el Reino Unido; The Ramones, Television, Richard Hell and The Voidoids, Dead Boys, Patti Smith y el legendario club neoyorquino CBGB en los Estados Unidos. Todos estos grupos, personas y lugares se mitificaron como la vanguardia y la génesis del punk en la bibliografía especializada, en las reseñas de críticos prestigiosos, así como en fotografías y documentales. Algunos de estos registros trascienden, en varios casos, esta vanguardia legendaria para incluir en su relato la segunda oleada del punk de los años ochenta, con su faceta más rápida y política, donde se citan nombres como el grupo/colectivo anarcopunk Crass, el hardcore europeo de Discharge, Lama, Kaaos y Terveet Kädet, o el hardcore norteamericano de Black Flag, Bad Brains, Minor Threat, Minutemen, Dead Kennedys y Hüsker Dü. Lo que no suele señalar la historia canónica del punk, mayoritariamente europea y norteamericana, es que este movimiento engendró el p(A)nk en América Latina, un hijo todavía más feo, sucio y agresivo.

LOS CHICOS DEL SUBURBIO

Ya comprendo el mundo en el que estoy
Siento fuego en el aire y el pueblo entero que grita
Basta, basta. No aguanto más
Basta, basta. Nadie aguanta más
Basta, basta. ¡Estamos en los años ochenta!⁹.

El p(A)nk en América Latina asumió características únicas e idiosincrásicas de una expresión subcultural de rebeldía y rabia, surgida en los barrios periféricos de Brasil, Chile, México, Argentina y Perú entre finales de los años setenta y comienzos de la década siguiente¹⁰. La propia situación política y social de estos países creó las condiciones propicias para que existieran punks ya antes de



fig. 3. Tim Yohannan y otros colaboradores, *Maximumrocknroll*, nº 5, San Francisco, 1983.

4



5



figs. 4, 5. Festival *O Começo do Fim do Mundo*, São Paulo, 1982.
Fotografías: Vitão.

su surgimiento en Inglaterra o Nueva York. El desconcierto causado por el p(A)nk era una realidad que la burguesía y los militares no querían ver, o simplemente ocultaban. Una frase de un “no punk”, cuya autoría corresponde al músico brasileño Chico Buarque, sintetiza la situación social de un país como Brasil que se anticipó en esta materia:

Si el punk es la basura, la miseria y la violencia, entonces no necesitamos importarlo de Europa,

pues ya estamos a la vanguardia del punk en todo el mundo¹¹.

Curiosamente, en un fragmento del libro *Rock My Religion* (1993), Dan Graham comenta algunas características del punk inglés que nos parecen aún más adecuadas para este contexto latinoamericano:

El punk era antiarte con absoluta insolencia, siempre fiel a sus orígenes de clase. Las letras de sus canciones no ofrecían escapismo o diversión, transcendencia o huida de la realidad a través del arte. El punk prefirió utilizar el dialecto local antes que imitar un acento cultural estadounidense; optó por un honesto estilo amateur en lugar del profesionalismo (corporativo); apostó por la indignación sincera y la confusión. El punk hacía preguntas, en lugar de buscar soluciones estilísticas o espirituales ajenas a sus propias contradicciones y realidades sociales¹².

El movimiento surgido en el Reino Unido y en los Estados Unidos llegó a América Latina con retraso y distorsionado por los medios de comunicación corporativos. Al final, pese a que los regímenes militares ocultaron y prohibieron la entrada y la circulación de informaciones subversivas mediante la censura y la represión, el “dialecto local” del p(A)nk acuñó ante todo un lenguaje de resistencia. *Hay que destruir, para volver a construir*, decía el estribillo de la canción “Destruir” (1985), del grupo de punk rock peruano Narcosis. Sin embargo, más allá del ámbito musical, el p(A)nk produjo *movimientos sociales* que, a su modo, intentaron transformar o destruir el sistema vigente. Esta vocación destructiva del p(A)nk se convirtió también en energía creadora, revolucionaria y no inerte. Para Ariel, vocalista del grupo Restos de Nada, el primer grupo p(A)nk brasileño, constituido en 1978 en São Paulo, “el punk *no* es un movimiento sino que *está* en movimiento”¹³.

Para esta generación de jóvenes que vivieron el profundo estancamiento de una década perdida, la llegada del modelo neoliberal y el horror de las dictaduras locales, el peso libertario y (A)narquista de sus actitudes desempeñaron un papel político importante. No había otro lugar más propicio que el de los territorios de violencia de estos países para que el p(A)nk floreciese en la mierda. Durante los efectos de la crisis económica vividos en México, ciertos grupos/colectivos como

P



de criatividade com "punk é assim mesmo", só conseguiu despertar a atenção mesmo quando anunciou o INCIDENTES. Quando o Incocentes subiu no palco e surgiu se foi geral, os quatro innocentes' eram três, Mauricinho foi convidado a se retirar do grupo e a formação ficou sendo a seguinte: Clemente no baixo e vocal, Callegari na guitarra e Marcelino na bateria. Com a mesma cara-de-pau de sempre, eles mostraram que ainda são os mesmos, com ou sem o Mauricinho, hoje também a participação de Ariel cantando "Desequilíbrio" e de Meire, cantando "Ri dos Hipotes". E no final o OLHO SECO. quase demoliu o salão e com Val no baixo, Redson na guitarra, Fábio no vocal, Gordo no back vocal e Sartena na bateria, e ninguém acreditava no que estava acontecendo. O Olho Seco mostrou uma grande Inciteel, além do som competente. Por último quero falar de um show a parte, o público, um público participante e agitado, que teve a chance de dar o seu grito, o grito suburbano, que havia ficado guardado e quase esquecido pela falta de organização de shows anteriores.



NOVA PONTA
OLHO SECO,
INCIDENTES E
CÓLERA

SHOW DE LANÇAMENTO DO
GRITO
SUBURBANO

O 1.º DISCO 'PUNK NACIONAL'

DIA 26 DE JUNHO DE 82 ÀS 9:00 HS.
AV. CRUZEIRO DO SUL, 3320 (RUA DE MARCÃO)
EM FRENTE À ESTAÇÃO "SANTANA"
(R\$ 400,00)

TUDO É MUITO GRANDE
 MUITO BOM E
 NÃO ESTÁ MALDADE
 INCIDENTES À VENDA NA
 "PUNK ROCK" DISCOS
 São João, em 1º And. Loja 105

No dia 26 de junho, se realizou o show de estréia do disco "GRITO SUBURBANO", com as três bandas que o compõem, CÓLERA OLHO SECO e INCIDENTES. De começo quero dar os parabéns, pela ótima organização deste show, porque estas três bandas sempre foram prejudicadas pela má organização de alguns shows anteriores, por isso nunca puderam mostrar o que são capazes de fazer, mas desta vez foi diferente, até a elite do nosso Punk Rock, marcou sua presença, com o Kid Vani, algumas garotas das Absurdetes e outros, que prefiro não chamar de punks e os classifico como "New Moderns", algo nem eu sei o que é, e elas ainda comentavam suas últimas viagens à London e New York, (para manter o status). Quando o Cólere explodiu no palco, com Fiarre na bateria, Val no baixo e Redson na guitarra e não deixaram ninguém falando, tocaram algumas músicas de seu repertório antigo, além das atuais, e fizeram o pessoal que ainda estava lá fora entrar correndo para ver o que estava acontecendo e a maioria não perou um minuto quando o Cólere terminou sua apresentação eles aplaudiram de pé, (realmente porque no salão não havia cadeiras), logo sobe no palco, aquela que quase passou despercebido, o nosso ilustrador, ele com gritos como "é isasé ai pessoal" e com esplendí-



figs. 6, 7. Meire Martins y Antonio Carlos Callegari, *SP Punk*, nº 1, pp. 3 y 4, São Paulo, 1982.

fig. 8. Meire Martins y Antonio Carlos Callegari, portada de *SP Punk*, nº 1, São Paulo, 1982.

Mierdas Punk, una pandilla surgida en 1981 en la ciudad de Nezahualcóyotl, contaban con unos 600 miembros dispersos por las zonas metropolitanas. Sus integrantes parecían recién salidos de un inmenso basurero. Adoptaron el lema de “todo pá delante, nada para atrás”, un código de guerrero que significa que para sobrevivir había que ser pesado¹⁴.

La Movida Subte de Perú, iniciada en 1983 con Leuzemia, Narcosis, Guerrilla Urbana y Autopsia, operó en los márgenes de una cultura local surgida como respuesta a 12 años de dictadura militar (1968-1980) y en medio de un violento conflicto armado que se desató en el país en 1980. Su música se distribuía mediante la producción artesanal de cassettes (maquetas). En Lima organizaban festivales independientes, con carácter informal, muchos de ellos gracias a la ayuda escenográfica del colectivo Los Bestias y el artista Herbert Rodríguez, y abordaban en sus letras los temas y problemas sociales que les afectaban: corrupción policial, narcotráfico, recesión y terrorismo.

Algunos miembros de la Movida Subte llegaron a aproximarse o vincularse a la guerrilla peruana Sendero Luminoso.

Los Violadores, Los Laxantes, Alerta Roja y Día-D son los grupos pioneros del p(A)nk en Argentina. Comenzaron a tocar desde fines de 1979 en bares y espacios under de Buenos Aires. En marzo de 1983, Alerta Roja editó el primer disco p(A)nk de la Argentina (cassette en realidad), *Derrumbando la Casa Rosada*. En ese mismo año, el grupo Los Baraja, de la ciudad de La Plata, hacía su debut en el programa *Música Total*, convirtiéndose en la primera banda p(A)nk que aparecía en la televisión argentina. Otro grupo importante es Cadáveres de Niños, cuya líder Patricia Pietrafesa también era editora del zine *Resistencia*. También en 1983 Los Violadores editan el disco *Los Violadores*, cuyo tema “Represión”, junto con el posterior “Ultraviolento” (1985) se convertirían en los temas más emblemáticos del movimiento p(A)nk argentino.

EL PUNK ES FUERTE, EL PUNK ES GRANDE

Mucha gente comentando
 Muchos hippies celebrando
 Que el punk había muerto
 Pero el punk no ha muerto
 El punk no ha muerto¹⁵.

En Brasil, el movimiento p(A)nk comenzó en la Vila Carolina, Zona Norte de la ciudad de São Paulo, donde surgieron grupos como Restos de Nada, Condutores de Cadáver, N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno), AI-5, Inocentes y Desequilibrio. La formación de estos grupos, constituidos por decenas de adolescentes desempleados, chicos de los recados u obreros, ocurre en el momento de apertura política iniciado en 1978 tras la derogación del *Ato Institucional Número 5*¹⁶, junto con la vuelta de los movimientos sociales a las calles, así como las intervenciones urbanas de colectivos artísticos y las huelgas históricas del sector metalúrgico organizadas en la región industrial del ABC paulista (entre 1978 y 1980)¹⁷. Algunos punks de la Carolina también participaron en estos movimientos. Ariel fue miembro de la Organização Socialista Internacionalista (OSI), grupo clandestino de tendencia trotskista surgido en 1976, y participó en huelgas en fábricas y manifestaciones. No obstante, a mediados de los años ochenta, él y otros punks pasaron a militar en el

anarquismo y fundaron en São Paulo el colectivo *Ação e Anarquia*, publicando boletines, fanzines (como *Resistência*) y recopilaciones en cassette, además de organizar campañas por el voto nulo y en apoyo de las organizaciones libertarias.

El p(A)nk paulista se aproximó a una u otra forma de hacer política, pero el movimiento creció y adquirió tintes violentos a raíz de las rivalidades entre las bandas. Fueron apareciendo bandas organizadas por centenares de punks, cada vez más peligrosas. Si durante un *rolé* [paseo] una banda de São Paulo se encontraba con una banda del ABC en alguna *quebrada* [área], la *treta* [trifulca] era inmediata. Eran constantes las grescas entre bandas, cuya principal motivación obedecía a un gran conflicto territorial. El espacio de la estación del metro de Largo São Bento, en el centro de São Paulo, era muy disputado entre los punks y los hippies, y posteriormente entre los punks y los b-boys. En las inmediaciones de aquella estación había callejones que sólo conocían los punks de la ciudad, y era allí donde se escondían de las acciones represivas policiales... “El miedo causado por la represión. Todo ello intenta impedir la existencia a los chicos del suburbio”¹⁸.

Las bandas suburbanas también dominaban las discotecas como *Construção*, en la Zona Norte de São Paulo. A diferencia de la Música Popular Brasileira, Pink Floyd y los temas de 30 minutos, los punks ponían cintas con canciones de un minuto para *agitar* [bailar el pogo], formando en el centro de la pista una pila de chaquetas negras con tachuelas, parches, pins y alfileres de gancho. Los *sons de fita* [sonidos de cinta] con temas de los grupos punk/hardcore de otros países sólo pasaron a un segundo plano con los espectáculos y las grabaciones de los primeros discos de los grupos de São Paulo, hoy considerados clásicos: *Grito Suburbano* (1982), lanzado en vinilo por el sello Punk Rock Discos, con temas de *Olho Seco*, *Inocentes* y *Cólera*, el primer álbum p(A)nk publicado en Brasil; el EP *Violência e Sobrevivência* (1982), de *Lixomania*; y *SUB* (1982), la primera recopilación de p(A)nk/hardcore de América Latina, con *Ratos de Porão*, *Cólera*, *Psykóze* y *Fogo Cruzado*.

Los fanzines como *Factor Zero*, *SP Punk*, *1999*, *Vix Punk* y *Alerta Punk* se destinaban a un público de iniciados. Se publicaban manifiestos, comentarios, textos y entrevistas sobre los grupos nacionales y extranjeros y se intentaba explicar el significado del movimiento para corregir distorsiones

que aparecían en periódicos y revistas (como la idea de que los punks brasileños idolatraban el nazismo y el fascismo, o que sólo se preocupaban por el vandalismo y las broncas).

Algunos punks intentaron erradicar esta imagen de violencia entre bandas y empezaron a promover *sons de união* [sonidos de unión], para que los grupos de São Paulo pudiesen tocar con los del ABC. Pero fue en el año 1982, el “77 brasileño”, cuando logró destacar el movimiento de São Paulo en el festival *O Começo do Fim do Mundo*¹⁹.

El festival —organizado por el dramaturgo y escritor Antônio Bivar²⁰, autor del libro *O que é Punk* (1982), Meire Martins y Callegari (ambos editores del fanzine *SP Punk*)— pretendía acabar con la rivalidad y sellar la unión entre los punks de São Paulo y los del ABC. En los días 27 y 28 de noviembre de 1982, el festival contó con la participación de 20 grupos —*Cólera*, *Decadência Social*, *Desertores*, *Dose Brutal*, *Estado de Coma*, *Extermínio*, *Fogo Cruzado*, *Hino Mortal*, *Inocentes*, *Juízo Final*, *Lixomania*, *M-19*, *Negligentes*, *Neuróticos*, *Olho Seco*, *Passeatas*, *Psykóze*, *Ratos de Porão*, *Suburbanos* y *Ulster*—, junto con una exposición de fotografías y dibujos, proyección de películas, discos y fanzines²¹. 4.000 punks se reunieron en los

9



10



11



12



13



14



figs. 9-16. Sarah Yakhni y Alberto Gieco, fotogramas del documental *Punks*, São Paulo, 1984.

15



16



P

espacios del Sesc Pompéia. En la calle interna del Sesc, una antigua fábrica rehabilitada en 1977 con un proyecto arquitectónico de Lina Bo Bardi, se montó un palco para que cada grupo pudiera tocar durante 15 minutos. Fue la primera vez que los residentes locales y los asiduos al Sesc vieron crestas y grupos punk vestidos totalmente de negro, bailando impetuosamente como en un ejercicio de libertad.

El domingo se clausuró el festival con la presentación de los grupos, algunas *tretas* y la llegada de la policía, que intentó invadir el Sesc para detener a decenas de punks. Posteriormente los punks fueron noticia en la prensa y objeto de un reportaje sensacionalista difundido en el programa *Fantástico*, de la cadena Rede Globo. Después del festival y de la polémica mediática que suscitó, el movimiento de São Paulo entró en declive. Para Tina, una veterana del p(A)nk paulista, “el punk podría haber sido la línea del frente de una revolución”²², pero los conflictos y las tergiversaciones no impidieron que se diese a conocer en todo el mundo el panorama musical de São Paulo. El p(A)nk paulista se reactivó con una nueva generación, al margen de otras manifestaciones asociadas al hardcore y al activismo surgidas a partir de la década de los noventa, como los anarcopunks y la escena *straight edge*. Pero ésa es otra historia.

LA MÚSICA DEL GENERAL

Nadie puede parar de bailar la música del general
 Nada en el cerebro
 Nada en el Refrigerador
 Nadie puede parar de bailar la música del general²³.

Según algunos testimonios de la época, los Pinochet Boys simplemente *tocaban mal*. Aún así, sería posible pensar que su música era un irreverente deseo de experimentar; un alegato por la improvisación disonante, por el antivirtuosismo del ruido; una actitud p(A)nk llevada a sus más radicales consecuencias. No es fácil hacer hoy un juicio al respecto, pues de la música del grupo sólo quedan dos temas grabados en los ochenta en el estudio de Carlos Fonseca, como parte de un frustrado proyecto de disco que sucumbe cuando el productor exige, para seguir adelante, que cambien el nombre del grupo. Los Pinochet Boys lanzan su nombre como un manifiesto. Como el signo de una época. Nombrarán a toda una generación. “Somos todo Chile”, dicen

en declaraciones a la prensa en 1986. Son los *hijos de Pinochet*.

Hijos infames que toman irrespetuosamente los signos del régimen en las letras de sus canciones, en su ropa, en su gráfica. No adhieren a ninguna trinchera política, pero parodian el poder dictatorial al descontextualizar sus emblemas cuestionando su omnipotencia y subrayando el carácter construido de sus imágenes. Enrostran a la sociedad chilena su incapacidad de desligarse de la centralidad de la figura de Pinochet²⁴. Se trata de una acidez que no es inmediatamente comprendida y despierta la agresividad de lo que aún no puede codificarse. Ya en la primera tocata del grupo en un bar universitario, Iván Conejeros sube al escenario con una gorra de policía, desata la cólera del público y una bolsa de agua arrojada como un proyectil por poco los electrocuta.

Como dice una nota de prensa de la época “más que música, los Pinochet entregaron una presencia, una forma de ser”²⁵. El grupo de chicos,

17



18



fig. 17. Pinochet Boys en el Festival Punk, Santiago de Chile, 1986. Fotografía: Gonzalo Donoso.

fig. 18. Pinochet Boys, Santiago de Chile, 1985-1986. Fotografía: Bernadita Birkner.

de un look inclasificable hecho de ropa usada y peinados raros que citaba desordenadamente estilos foráneos, no parecía punk, pero tomaba la premisa punk de hacer “una música cercana, eso del ‘agarra tu guitarra y hazlo’”. “Así surgió un lenguaje nuestro, el ritmo que estábamos pensando nosotros”, dice Iván Conejeros²⁶. Con ellos irrumpen un look, una actitud y sonidos corrosivos que provocan aversión en un amplio abanico que va de la izquierda a la derecha, del heroísmo nostálgico del Canto Nuevo²⁷ a la imposición de identidades normativas importadas por la industria cultural del pop. Forjan un mito subterráneo y abren el camino al libertinaje musical de un conjunto de bandas que darán vida al movimiento p(A)nk chileno de los años ochenta.

Es cierto que el primer grupo p(A)nk chileno, Orgasmo, una banda formada por jóvenes de clase media acomodada que estaban terminando la secundaria, data del año 1983. El año en que se cumplen 10 años del golpe militar en Chile, el mismo año en que una política de superficie toma las calles con las primeras masivas jornadas de protesta en contra de la dictadura. Sin embargo, la conformación de un circuito subcultural p(A)nk recién se consolida a mediados de la década. Y en esa tarea los Pinochet Boys tienen un rol central: son los mentores del Primer Festival P(A)nk realizado en el sindicato de taxistas en junio de 1986, en el que participaron grupos como Niños Mutantes, Zapatilla Rota, las Corruption Girls, y debutaron Índice de Desempleo y Dadá. Grupos que también transitan por espacios como el Trolley, Casa Constitución, Discotec 18, estableciendo contaminaciones con una escena under donde también confluyen grupos de artistas visuales, grupos de performance, de teatro y los primeros cómics y fanzines, como *Enola Gay* y *Beso Negro*.

Al poco tiempo, tras una seguidilla de agravios al grupo²⁸, emprenden el autoexilio. Se hace evidente que hay que continuar la fiesta en otra parte: “Pinochet mata, la marihuana y el alcohol no”²⁹. Tras una pequeña escala en Buenos Aires, llegan a São Paulo, donde se instalan unos meses y entran en contacto con la escena p(A)nk brasileña: telonean al grupo Cólera, tocan junto con Excomulgados y realizan, el 11 de septiembre de 1986, el *Minuto de Ruido* junto a estudiantes y militantes exiliados frente a la embajada de Chile en São Paulo, donde queman la bandera de Estados Unidos³⁰.



fig. 19. Pinochet Boys en concentración antidictatorial en el Parque O'Higgins, Santiago de Chile, 1987. Fotografía: Gonzalo Donoso.

Antes de convertirse en una banda mainstream, los Pinochet Boys se disuelven, pero dejan “abierta la cancha” para que más tarde, entre 1986 y 1990, entren a escena otros grupos como Los Jorobados, Los Fiskales Ad-Hok y Los Miserables. Los Pinochet Boys fueron “la primera punta visible de una tribu nocturna” de una generación sin pasado “disparada hacia la nada”³¹, que, desde la nada y con nada, hacen de la negatividad una potencia creadora y productivizan el cuerpo desviado como territorio de experimentación, haciendo saltar la recta homogeneidad del Chile dictatorial. Una banda de cuneta y toque de queda, un grito contra el aburrimiento, una banda cuyos sonidos son hoy inaudibles. Un grupo p(A)nk.

AM, FC

NOTAS

- ¹ *Movements are systems and systems kill / Movements are expressions of the public will / Punk became a movement cos we all felt lost / But the leaders sold out and now we all pay the cost.* Crass — “Punk is Dead” [El punk ha muerto] (1978).
- ² Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres: Routledge, 1992, p. 144.
- ³ Malcolm McLaren ha colaborado con King Mob, un grupo fundado por integrantes de una sección “no oficial” de la Internacional Situacionista de Londres, que también mantuvo contacto durante los años sesenta con el colectivo Black Mask de Nueva York.
- ⁴ “Recuperar” en el sentido utilizado por los situacionistas, que denota la absorción de la protesta y la cooptación de la estética radical por parte del mercado. Es el proceso por el cual el espectáculo (en el sentido que da a este término Guy Debord) toma una idea subversiva y la recoloca como mercancía vendible.
- ⁵ Sadie Plant, óp. cit., p. 145.
- ⁶ Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*, Londres: Faber and Faber, 1992, p. 202.

- ⁷ David A. Ensminger, *Visual Vitrío: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*, Jackson: University Press of Mississippi, 2011, p. 3.
- ⁸ *Punk rock é vida — É autonomia*. Fragmento del tema "Era" (1998), del grupo Cólera.
- ⁹ *Já compreendo o mundo em que estou / Sinto fogo no ar e o povo inteiro a gritar / Chega, chega – não aguento mais / Chega, chega – ninguém mais aguenta / Chega, chega – estamos nos anos 80!* Ratos de Porão, "Anos 80" (1985).
- ¹⁰ Optamos aquí por el uso del término "p(A)nk" como referencia de investigación política de estos movimientos en América Latina, y también para diferenciarlo de lo que aconteció en Estados Unidos y en Europa. Se emplea también este término en el título del documental de Martín Nuñez, *Pank* (2010), que muestra el surgimiento del punk chileno en los años ochenta.
- ¹¹ Esta frase aparece al comienzo del documental *Botinada* (2006), dirigido por Gastão Moreira, sobre los orígenes del punk en Brasil.
- ¹² Dan Graham, *Rock, mi religión*, México: Alias, 2008, p.129.
- ¹³ Entrevista realizada por André Mesquita, São Paulo, agosto de 2011.
- ¹⁴ Zona de obras (coord), *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)*, Madrid: Fundación Autos, 2011, p.162. Mierdas Punk fue objeto del documental *Sábado de Mierda* (1987), de Gregorio Rocha y fotografía de Sarah Minter.
- ¹⁵ *Muita gente comentando / Muitos hippies comemorando / Que o punk tinha morrido / Mas o punk não morreu / O punk não morreu*. Lixomania, "O punk não morreu" (1982).
- ¹⁶ El *Ato Institucional Número 5* (AI-5), decreto promulgado el 13 de diciembre de 1968, concedió poderes extraordinarios al presidente mariscal Artur da Costa e Silva, además de decretar la clausura del Congreso y la intervención federal en los estados brasileños, la suspensión de las garantías constitucionales, la institucionalización de la censura y la supresión de las garantías del hábeas corpus en los casos de acciones subversivas consideradas como crímenes políticos.
- ¹⁷ El ABC paulista es una región metropolitana de São Paulo, tradicionalmente industrial, donde se encuentran las ciudades de Santo André, São Bernardo, São Caetano y Diadema.
- ¹⁸ *O medo causado pela repressão. Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir*. Fragmento de la canción "Garotos do Subúrbio" (1982), del grupo Inocentes.
- ¹⁹ Aparte del festival, la escena p(A)nk de São Paulo en este periodo fue también objeto de dos documentales: *Garotos do Subúrbio* (1982), dirigido por Fernando Meirelles, y *Punks* (1984), dirigido por Sarah Yakhni y Alberto Gieco.
- ²⁰ Bivar vivió exiliado en Londres en los años setenta, donde presenció de cerca el inicio del punk.
- ²¹ Las actuaciones del festival se grabaron en vivo en magnetófono y al año siguiente se publicó una recopilación en vinilo. El histórico LP *O Começo do Fim do Mundo* incluye un tema de cada grupo a excepción de Ulster, que se negó a salir en el álbum porque, a su juicio, se había visto perjudicado por la calidad de la grabación.
- ²² Entrevista realizada por André Mesquita, São Paulo, agosto de 2011.
- ²³ Pinochet Boys, "Música del General" (1986). Los Pinochet Boys surgen hacia 1985, cuando los hermanos Conejeros, dos jóvenes melómanos que venían de la Unión, una ciudad en el sur de Chile, llegan a Santiago con la idea de formar una banda de música electrónica. Sin embargo, la precariedad de recursos y el encuentro con Daniel Puente y más tarde con Sebastián Levine, que eran músicos cuyos referentes venían del rock, hizo que el proyecto derivara a un punk con elementos electrónicos. Hasta la llegada del baterista Sebastián Levine, los instrumentos de la banda son un sintetizador, una batería eléctrica, una guitarra y un bajo.
- ²⁴ Liz Munsell, *Subculturas visuales e intervención urbana. Santiago de Chile 1983-1989*, tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos, Santiago: Universidad de Chile, 2009. Manuscrito inédito.
- ²⁵ Álvaro Godoy, "Festival Punk: Reyes en su selva", en *La Bicicleta*, Santiago de Chile, agosto de 1986, p. 20.
- ²⁶ Entrevista a Iván Conejeros realizada por Andrés Keller y Fernanda Carvajal, Santiago de Chile, julio de 2011.
- ²⁷ El Canto Nuevo fue un movimiento de música fusión, surgido a fines de los años setenta, que mezclaba el folklore chileno con jazz, bossa nova y rock, y que en general tendió a identificarse con el discurso de denuncia del mundo de oposición a la dictadura.
- ²⁸ Los Pinochet Boys son expulsados de su casa en la calle Santo Domingo por el atentado incendiario de una bomba molotov lanzada por la puerta de la calle a altas horas de la madrugada. Luego, en frente de su casa en la calle Herrera 506, un auto de vidrios ahumados se detiene cada día, y, tras una fiesta, allanan la vivienda destruyéndolo todo.
- ²⁹ Consigna llevada por el grupo a una concentración en el parque O' Higgins.
- ³⁰ Como referencia de una estrategia semejante, cabe citar en esta misma época a grupos de Washington D. C. como 3, Beefeater, Embrace, Fire Party, Gray Matter, Ignition, Rites of Spring, Soulside y otros integrantes de la segunda generación del panorama punk/hardcore de la ciudad, que en un movimiento denominado Revolution Summer protagonizaron, junto con algunos activistas, protestas de *punk percussion* frente a la Embajada de Sudáfrica contra el apartheid.
- ³¹ Cristián Galaz, "Punks: Los hijos de Pinochet", en *La Bicicleta*, Santiago de Chile, abril de 1986, p. 3.

●○

ESCORIA

Sangre... chorreando por todas partes,
bombas... cayendo en mil lugares,
desgracia... vivimos en el infierno,
atrapados en un mundo de mierda¹.

Desde fines de 1982, una serie de experiencias colectivas realizadas en Lima, generadas entre los lugares semiclandestinos de la ciudad y los espacios "oficiales" de las clases medias, configuran una manifestación cultural inédita, emparentada por la crudeza de sus formas y por la negación total de los valores oficiales. Iniciado en 1980, aquel movimiento, luego llamado escena "subte" (subterránea), fue uno de los momentos más impresionantes de rabiosa creatividad frente al desánimo y la brutalidad del conflicto armado interno entre las organizaciones comunistas clandestinas y el Estado peruano. Principalmente agrupados en torno a discursos libertarios y anarquistas a través de la música, las artes visuales y la poesía, estos grupos se caracterizaron por su negativa a permanecer callados frente a las noticias de torturas y desapariciones en el interior del país que inauguran la guerra sucia y las políticas de aniquilamiento que el Estado peruano implementó desde 1983 contra amplios sectores de la población civil². En esos momentos, esta nueva escena independiente opta por entrar en confrontación con el autoritarismo, interviniendo colectivamente a través de pancartas, escenografías, festivales de arte y encuentros multidisciplinares en las universidades, teatros

y diversos espacios públicos de la ciudad, creando nuevos canales de circulación para sus sonidos e imágenes. Para estos nuevos grupos, en muchos casos autodidactas, la destrucción absoluta aparecía no sólo como una posibilidad creativa, sino como una realidad inminente.

La actitud contestataria de esta escena subte emergente propició más de una fricción con los partidos tradicionales, e incluso con los voceros y críticos de una nueva izquierda cultural que veían en sus erráticos y escandalosos gestos juveniles los signos de una descomposición social frente a la añorada unidad socialista. Pero así también, generando incomodidades y choques con los propios discursos del comunismo ortodoxo y el maoísmo radical (como el discurso violentista de la organización clandestina Sendero Luminoso). Su descreimiento frente a las soluciones propuestas por el aparato gubernamental al conflicto les permite reivindicar con gozo la estimulación con drogas y alcohol, la libertad sexual, la violencia demoledora y el grito sórdido. Pero también experimentar una identificación distinta a través de sus cuerpos degradados y socialmente apartados: la *escoria*, esa entidad sucia y residual que no tiene lugar en las demandas de elementos "constructivos" de la izquierda tradicional³.

"Juventud" y "violencia" aparecen como las bisagras de un nuevo momento cuyas huellas serán uno de los más desgarrados testimonios de la indignación, la rabia y la frustración compartida frente al desmoronamiento ético y político de la nación. Así, rápidamente carátulas de discos, letras de canciones y agresiva poesía se mezclan con las actitudes



fig. 1. Álvaro Oyarzún, *Viva Chile*, Santiago de Chile, 1989.

INTIS... MUCHOS INTIS...!

La violencia agobia la vida cotidiana de nuestro país, ¿ como enfrentaría desde el arte? Rechazando la mercantilización del arte, recuperando el valor de comunicación humana.
 En el camino de recuperar la verdad entendamos que es necesario destruir. Destruir la mentira. Mentiras envueltas en papel de lujo. Seductoras y agradables, belleza por vida.

En el camino de recuperar la verdad como artistas nos preocupa desenmascarar las mentiras seductoras de la publicidad y cuestionamos los nuevos valores que promueve la cultura de masas.

El pacifismo del protagonista que mira la vitrina de las ilusiones y creye sueños que jamás alcanza.
 Creyendo que el espacio alternativo para la difusión del arte. Vemos que el público que lo consume siempre es el mismo, con ligeras variantes. Y no nos referimos solo al arte culto y de élite sino a los lenguajes que se pretenden populares, como la música protesta y su correlato en las diferentes artes, que siempre se dan para el pequeño público de secta. Reconocemos que por mas elógicos que sean los objetivos, los lenguajes artísticos también se agotan y tienen limitaciones. Y sabemos que en este punto vamos a chocar con muchas ortodoxias obstruidas.

¿ que en esta búsqueda del espacio alternativo no es suficiente, sacar la obra existente a nuevos públicos. Pensamos que esto sería un populismo más, no deseamos caer en la demagogia. Es necesario reformular los conceptos de arte. Romper con el mito del artista como creador excepcional y privilegiado, el arte como un objeto de adoración y contemplación estética de valores absolutos y eternos. Creemos que nuestra búsqueda coincide con el agotamiento de paradigmas que señalan algunos investigadores sociales al tocar el problema del agotamiento de los productores culturales del público empleado. En su momento, sobre todo a los 70's (La revolución como inminente y la preparación del militante para la toma por asalto del poder para iniciar una era luminosa) coincidimos ahora, con lo que se plantea acerca de la década actual: conquistar la conciencia antes que el poder estatal, la importancia de la vivencia cotidiana antes que las ideas impuestas, verticalmente y la crisis social creada por la guerra sucia en Ayacucho. Aysucho como el símbolo de la cobardía nacional, cobardía por la

pasividad ciudadana, por hechos que denuncian el racismo más crudo y entrinillado: ~~el racismo más entrinillado.~~

Hablamos de entrañas fascistas mencionamos también que este es un país huchafato. Siempre hemos orido en el engaño de que arte es el de los grandes maestros de la cultura universal. No es voluntad de este texto ser un documento teórico exhaustivo, permitáenos un poco de divagación y contáries el objeto de nuestro mal humor. ~~ANS/~~

Cuando se habla de un arte nacional se pone al Indigenismo como la única tendencia realmente peruana. Creemos que consideramos al Indigenismo como el modelo de cultura.

Se caso en un nuevo servilismo existencial al eurocentrismo. Que sepamos nuestras culturas autóctonas existían desde antes que se inventara pintura al óleo, el hecho que Sabogal fuera el primero en inventarlas. Estas culturas no quiere decir que estas no gozaron de buena salud (pese a la inhumana explotación de los indígenas por quienes después formarían su concepción de cuadros indigenistas sin cambiar en lo absoluto su actitud imperatoriales de dependencia cultural (relativa por cierto, verdad?) manteniendo su independencia cultural. La brecha entre arte culto y arte popular no se va solucionar popularizando el arte culto. El nuevo arte debe ser esencialmente nuevo. Y para esto unas pautas: nosotros pensamos que, manteniendo nuestra independencia

cia, la solución del problema cultural, la síntesis cultural, debe provenir del aprovechamiento eficaz de la trayectoria más reciente del arte occidental. Por supuesto no aquel guiado por la especulación comercial y la frivolidad de la moda sino por aquel creado por la inculcación de alucinados (cabe llamar de otro modo a la tradición ilustrada de renegados de la civilización occidental, empezando por Gauguin y siguiendo por Picasso, Picabia, Weon, Duchamp, etc.). No dogmatismo inflexible, un rechazo enfocado a todo lo foráneo etiquetado como imperialismo yanqui nos ha mantenido ciegos a la guía más cierta para solucionar el safrancho cultural que nos agobia y su corralito en la desunión nacional, en la falta de solidaridad colectiva. Y dos aclaraciones: no se trata de una cultura hegemónica que subordina al resto de culturas, somos un país pluricultural, se trata de eliminar tendencias que espontáneamente producen atrinco, conciliación y armonización aparentemente antagonicas. Por que acabamos es con respecto a los estilos. Los estilos son, critico de la cultura, en si mismas, las mayorías y con estos se la lógica de que arte es el que a la pintura realista (o figurativa) con un contenido narrativo (cuentos y una historia). Creemos que de aquí sirve un arte que no se entiende y por esto no comunica, lo que negamos es el simplismo de esos quienes irreflexivamente avalan niveles primarios del entrenamiento sin mayor esfuerzo por alcanzar niveles abstractos del pensamiento. Los argumentos sin mayor elaboración, con el arte abstracto, pintura de puros colores, mer como objetos. Principio de sensibilidad. Ocurrir que el arte abstracto se entendi no por el hermetismo de la obra en si, sino por la insensibilidad del espectador, espectador corrompido por los mecanismos de manipulación grotescos de la publicidad que se remite a las estridencias y hedonismos, así cualquier es negado al arte. El otro argumento es: es necesario reformular toda la educación escolar, radicalmente. Una persona educada es una persona deformada, alienada. Una persona con valores formados es irreparablemente incapaz del sentimiento más noble, es esto de combalución al que es el problema económico cotidiano? Estamos abtráados por una visión mercantil de las cosas, la pintura, el arte realista lo entendi más el mas deformado-educado-seudocuensable porque no le remove ninguna rebeldia frente al estado de cosas. Quien apela a sensibilizar al público si choca con la negativa del espectador de abrirse a nuevas posibilidades y solo con la imaginación.

En este conflicto cultural decidimos, armados de nuestra particular visión del arte, enfrentarnos a los valores de la cultura popular. Como a la obtusa de negando los valores de la cultura popular, el lector pueda diferenciarse de los occidentales: el que nos es útil para hallarnos a nosotros mismos y aquel que nos agobia con sus malicio-ras y eurocentrismos.

Sirva esto como excusa a las imágenes que acompañan estas reflexiones. Imágenes que no ocultan su intención de crear zozobra y angustia. De esta sociedad podría salvarnos muy poco. Salvamos a la juventud: la salidad y la rebeldia, no uso de su razón y han decidido no crear en las mas jóvenes y que amantarse con su desenfado, insolencia, nihilismo y vocación autodestructiva?. Demasiado tarde llegan las llamadas de atención frente a este fenómeno. Llamadas de alerta, por lo demás, hipóporias, gozamos de buena salud y deseamos hacer de este encuentro cultural, una oportunidad de Jolgorio y fiesta con toda nuestra seriedad. Nuestra sociedad se pudre, los viejos defienden valores caducos, a la muerte oponemos la vida.



“Comandante Curiñán”
 CUCARACHA

fig. 2. Herbert Rodríguez, volante “Intis... Muchos Intis...!”, Lima, 1986.



fig. 3. Narcosis, Primera dosis, primera maqueta del grupo diseñada por Jaime Higa, Lima, 1985.



fig. 4. Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y Alfredo Távora, *Música Subterránea*, Lima, 1985.

libertarias y manifestaciones callejeras que enuncian desde una marginalidad total, identificándose ellos mismos con los miles de cuerpos masacrados en las miles de imágenes de muerte que configuran el sentido común de un país en guerra. Esa valoración de lo repulsivo y lo obsceno, que entra en abierta confrontación con la cultura oficial y con el arte de carácter comercial, es un impulso compartido en otras escenas underground en esos mismos años, como la que surge en Chile o en México. En estas experiencias desarrolladas en simultáneo, el humor estridente, las demandas de total libertad del cuerpo y una visualidad insolente fueron la mejor arma de agitación y reivindicación de modos alternos de vida frente a la violencia de un sistema social autoritario y normativo.

El momento más explosivo de la movida peruana coincide con los instantes inmediatos y posteriores a las matanzas y asesinatos en los Andes centrales entre 1983 y 1984⁴. En esos años, grupos de rock con nombres tan elocuentes como Leuzemia —cuyo bajista se hacía llamar Leo “Escoria”—, Narcosis, Zcueta Cerrada, Pánico, Guerrilla Urbana y Autopsia evidencian esa transición emocional hacia una rabiosa proclama punk: una visceralidad que es también un índice fracturado de la negociación que este sector desafiante de la juventud limeña intentaba hacer entre la rebeldía íntima y una estructura social fracturada. Un quiebre similar que en poesía tiene a su mejor exponente en la efímera “comuna” que se funda en torno al Movimiento Kloaka (1982-1984), que asume



fig. 5. Enrique Polanco, *Al cerdo peruano del 83*, anuncio de concierto de Kloaka, Del Pueblo y Kolarock, Lima, 1983.

su violenta producción literaria como un espacio de confrontación política contra lo que veían como un “sistema” caduco. “Para nosotros lo que viene sucediendo en el Perú es una situación cloaca, el Perú es una cloaca”, decía el poeta Roger Santiviáñez⁵, integrante de ese grupo y cuya poesía se caracterizó por ser una de las mejores expresiones de los ámbitos lumpenizados de la sociedad limeña.



fig. 6. Teatro del Sol, representación de *El Homosexual* en el Teatro Cocolido, Lima, 1990.

Del mismo modo, el colectivo de arquitectos llamado Los Bestias organiza, entre 1984 y 1986, una serie de encuentros de arte total (los “bestiaros”) donde el rock, el teatro, la poesía y las artes visuales colisionan en un intento de renovar los modos de participación política desde un vértice libertario e informal [▶UTOPIA MEDIOCRE]. Las masivas convocatorias de estos y otros eventos —que reutilizaban desechos para generar arquitecturas efímeras y objetos coloridos que servían como escenografía—, señala una transformación radical de lo popular, introduciendo imágenes o voces de nuevos sujetos políticos y subculturas antes marginadas (los homosexuales, los drogadictos, las prostitutas) que ganan, aunque sea momentáneamente, un espacio de reconocimiento y legítima discusión. Estos proyectos colectivos eran también laboratorios de investigación y experimentación que permitieron procesar esas otras identidades, como por ejemplo el trabajo del Teatro del Sol, fundado en 1979 por Luis Felipe Ormeño y Alberto Montalva. Este proyecto en particular impulsó desde el teatro y el activismo una exploración de la subjetividad gay y el homoerotismo que instala un debate, hasta entonces inexistente, sobre la homosexualidad



fig. 7. Herbert Rodríguez en colaboración con Los Bestias, carteles y collages producidos para el concierto “ROCKACHO”, Lima, 1986.

y la crisis del sida, lo cual aparece también, de otro modo, en la escena musical a través de un particular homocore local, es decir, las maneras en que comunidades alternativas se apropian y exploran desde otros lugares la iconografía de rudeza y hostilidad del movimiento punk, destacando las estéticas provocativas de lo glam (peinados, botas, brillos y maquillaje) frente a los estilos masculinos del hard rock.

Más allá de sus diferencias internas, el accionar de estos grupos traza un momento de vitalidad extrema en los años ochenta, en medio de las políticas de



fig. 8. Vicente Ruiz, fotograma de *Teorema*, Matucana 19, con Patricia Rivadeneira y Vicente Ruiz, Santiago de Chile, 1987.

muerte y represión a la que la escena subte estuvo también expuesta. Una violencia que se agudiza en Lima al final de la década, en la cual la “amenaza senderista” se usó como pretexto desde el Estado para arremeter y exterminar masivamente el conjunto de las izquierdas, los movimientos populares, los discursos críticos y toda señal “sospechosa” de oposición al discurso oficial o gubernamental (que varios de estos grupos esgrimían). Para inicios de los noventa, esta movida mostraba ya los signos de una drástica fragmentación y disolución, acelerada en algunos casos por su propio radicalismo y diáspora y, en otros, como resultado de la represión velada y la violencia autoritaria.

ML

NOTAS

- ¹ Narcosis, “Triste final”, 1985.
- ² EL 30 de diciembre de 1982 el gobierno del Perú delega amplias facultades para la lucha contrasubversiva a las Fuerzas Armadas que toman el control de las zonas declaradas en emergencia en los Andes centrales, sin que las autoridades políticas pusieran en marcha mecanismos de protección de los derechos humanos.
- ³ Retomo esta idea de Fernanda Carvajal y su análisis de la irrupción de nuevos colectivos más próximos a una sensibilidad punk en la escena chilena de los años ochenta (como los Pinochet Boys y los Ángeles Negros).
- ⁴ El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación indica que 1983 y 1984 fueron los años más feroces de todo el conflicto (1980-2000), llegando a perder la vida un tercio de las víctimas de todo el periodo de violencia. Ver Comisión de la Verdad y Reconciliación, tomo 1, cap. 3, 2003, p. 133.
- ⁵ Juan Zevallos Aguilar, “Entrevista a Roger Santivañez” [1983], en Juan Zevallos Aguilar, *MK (1982-1984): Cultural juvenil urbana de la postmodernidad periférica*, Lima: Ojo de Agua, 2002, pp. 94-100. Publicado originalmente en *La Razón*, Lima, n° 4, p. 10, julio de 1983. Ver también José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

SOCIALIZACIÓN DEL ARTE

El concepto de “socialización del arte” cobró gran fuerza en el contexto latinoamericano de los años setenta. Retrotraerse brevemente a esa década permite comprender la pervivencia transmutada durante los ochenta de una noción fraguada durante los decenios anteriores al abrigo de las articulaciones entre el arte y la vanguardia revolucionaria. Los primeros setenta establecieron un desplazamiento radical desde la posición ideológica representada por el foquismo artístico del itinerario del 68, en la que el artista de vanguardia tendía a constituirse en vocero y avanzadilla de una revolución por venir (y cuyo sujeto político de referencia aparecía individualizado por la figura del guerrillero heroico, erigido en la obra de arte por excelencia), a la reivindicación del pueblo, hasta entonces vislumbrado como una potencia política por subjetivar, en tanto sujeto político activo, colectivo y creativo. El efecto más inmediato de ese desplazamiento debía ser la disolución del rol del artista como una entidad social diferenciada.

Esta socialización del arte será una idea vertebral en los escritos de los años setenta producidos por autores como el sociólogo argentino Néstor García Canclini (exiliado en México desde 1975) o el crítico peruano Mirko Lauer. Sus planteos teóricos serán retomados y, sobre todo, redefinidos, durante los años ochenta por diversos colectivos interesados en generar rearticulaciones radicales entre el arte, la política y el activismo. A propósito de este último aspecto, es especialmente significativo el caso de García Canclini, cuyos textos establecen un puente conceptual y geográfico entre los años sesenta y ochenta, y entre contextos nacionales como el peruano y el argentino. Si a principios de la década de los setenta García Canclini esbozaba un modelo sociológico del arte político tomando como referencia las experiencias del Grupo Octubre o Tucumán Arde, hacia el final del decenio, en libros como *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) y *La producción simbólica* (1979) propugnó la emergencia de un modelo socializador que encontraba, entre otros referentes, el teatro de Augusto Boal o las ideas contenidas

en ensayos como el que Ricardo Carpani presentó en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur¹. Ese mismo escrito de Carpani, en el que el artista argentino defendía la creación de “talleres de militancia plástica de bases”, fue retomado por García Canclini en un texto bastante menos conocido y con un aliento decididamente más programático, que se publicó en la revista peruana *Hueso Húmero* en 1980 (nº 5-6) bajo el título “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión”. En él, el sociólogo argentino revisaba las posiciones críticas que él mismo había sostenido a principios de la década señalando las insuficiencias del modelo crítico que había identificado en prácticas como Tucumán Arde. Según rezaba la segunda de las “antítesis” que diagramaban la estructura conceptual del ensayo, ya “no basta sociologizar el arte; hay que socializarlo”. Así, mientras en 1973 había calificado a Tucumán Arde como la “experiencia principal” dentro de los intentos de esos años destinados a romper con las instituciones culturales de la burguesía para favorecer “la integración de artistas con organizaciones populares”, y en 1979 subrayaba que aquella iniciativa implicó “la reformulación más radical de la práctica artística, de su relación con los difusores y el público”, en el texto de 1980 introducía un matiz fundamental al subrayar, retomando parcialmente las palabras de Carpani, que la socialización del arte y su reubicación dentro de los procesos y organizaciones populares de cambio “significa no sólo difundir ampliamente las obras, sino redistribuir el acceso a la creación, elaborar *con el pueblo y desde el pueblo* los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen el reconocimiento e identificación popular”².

Precisamente fue en ese contexto peruano donde, durante la segunda mitad de los setenta, se desarrollaron una serie de experiencias para las cuales el punto de vista de Canclini, imbuido en esa etapa de su producción por una perspectiva teórica renovadora del marxismo en cruce con la sociología del arte, funcionaba, junto al aporte de Lauer, como una suerte de intertexto del programa de intervención artística que desarrollaría el colectivo peruano Paréntesis y luego Huayco a fines de los setenta y los primeros años ochenta. El proyecto inicial de Paréntesis/Huayco explicitaba sus puntos de partida en posiciones programáticas que evidenciaban ciertos paralelismos con los textos setentistas de Canclini en lo relativo a la

necesidad de rearticular el arte y la cultura popular. Por ejemplo, el manifiesto dado a conocer con motivo del festival *Contacta 79* era enfático a la hora de señalar cómo esta alianza podía activar fuerzas vitales que se opusieran a la osificación institucional de la cultura:

Las artes tradicionales, la evolución de nuestras expresiones artísticas populares, las artes aplicadas, las técnicas modernas de masificación integradas como acto conceptual con los rituales de la vida diaria sólo se justifican si logran dinamizar las relaciones del desarrollo histórico rompiendo la inercia de una creatividad tolerada y controlada, buscando soluciones innovadoras que se opongan a la neutralización de la cultura³.

Estos planteos dieron lugar, de acuerdo al balance que proponía Francisco Mariotti, a “propuestas estéticas que ya no tienden a la realización de la obra única, comercial, coleccionable, sino a la obra estética como actitud, como acción del momento y que, en algunos casos, hasta involucra al participante”⁴. Este tránsito de lo estético de la obra de arte a la encarnación en modos de hacer y de vivir que incorporarán en sus dinámicas a los otros espectadores de arte será un elemento que marcará muchas de las acciones impulsadas por Fernando “Coco” Bedoya y Mercedes Idoyaga “Emei”, los dos exintegrantes de *Paréntesis*, cuando ambos se establezcan en Buenos Aires a partir de 1981. Allí, Bedoya y “Emei”, junto a artistas como Diego Fontanet, Joan Prim, Daniel Sanjurjo, José Luis Meirás, Fernando Amengual, Tamara Migelson, Gustavo Romano, Ricardo Damonte, Adriana Bayón, Carlos Portella “Piri”, María José Loureiro, Mario Robledo, Laura Romera, Germán Richiger, el chileno Ángel Andrade, Marcelo Vega, Gastón Vandan, Sergio Vila, Roberto Falco, Leonel Luna, Carlos “Negro” Tirabase (CNT), Luis María Brandán (que había sido integrante del Taller de Investigaciones Teatrales [TIT]) y muchos otros colaboradores como Fernando Noy, Alberto Sava, Ricardo Carreira y Jorge Carballa, impulsan la conformación de un colectivo denominado primero *GAS-TAR* (Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario)⁵ y más tarde *C.A.Pa.Ta.Co* (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común)⁶. Los integrantes de *C.A.Pa.Ta.Co* recuperaron de la experiencia peruana conceptos clave como el de “arte al paso”, acuñado por Huayco en alusión a la popular y callejera “comida al paso”, a partir de su

crucial instalación *Salchipapas* (1980), construida (en la calle y luego dentro de la galería) con miles de latas de leche vacías, recicladas de la basura. También mantuvieron la referencia a los textos de García Canclini, por ejemplo cuando “Coco” Bedoya decidió citarlo como epigrafe de una publicación que daba cuenta de las articulaciones entre la actividad de ciertos colectivos de arte activista y las Madres de Plaza de Mayo: “El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo”⁷.

GAS-TAR y *C.A.Pa.Ta.Co* llevaron a cabo durante toda la década de los ochenta y los primeros años noventa una serie de intervenciones callejeras participativas (gráficas, performáticas), a la vez que propiciaron movidas masivas dentro de espacios contraculturales (como el *Parakultural*, *Babilonia* o *Mediomundo Varieté*). En muy pocas ocasiones se instalaron en los márgenes del circuito artístico tensionando sus lógicas internas. Por el contrario, su espacio privilegiado fue claramente la calle en el marco de movilizaciones masivas, en su mayor parte convocadas por el movimiento de derechos humanos, aunque también asumieron la intervención en conflictos obreros (en especial, la larga huelga de la fábrica Ford en 1985) y desplegaron solidaridades internacionales (de claro signo internacionalista). Entre ellas, impulsaron junto al Frente por los Derechos Humanos (integrados por un grupo de jóvenes en apoyo a las Madres) sendas convocatorias a acciones masivas participativas, como encender velas en apoyo a los opositores a la dictadura chilena de Pinochet (*Vela x Chile*, en 1986 y 1987) o la acción *Bicicletas a la China* (1989) en solidaridad con las víctimas de la matanza de Tiananmen. Muy en coincidencia con los postulados ya referidos de *Paréntesis/Huayco*, aunque sin duda mucho más explícito en su ligazón con la acción política, *C.A.Pa.Ta.Co* se autodefinía como un “grupo interdisciplinario de arte que se plantea colectivizar los medios de producción artístico-culturales en el sentido de:

- 1) La producción grupal de obras y eventos de arte;
- 2) Lograr la participación creativo-productiva del público,
- 3) Ampliar demográficamente el consumo a los sectores populares, tradicionalmente marginados,
- 4) Ligarse a las luchas de los trabajadores y el pueblo⁸.

S

Con todo, hay que hacer notar que la conexión que acabamos de trazar entre la producción teórica de García Canclini y las experiencias peruanas y argentinas en torno a la articulación entre la práctica artística y la esfera de lo social, no sólo presentan continuidades. Por el contrario, un análisis más minucioso nos devuelve una imagen de la socialización del arte en las experiencias poético-políticas de los años ochenta que evidencia líneas de ruptura radical con el modo en que esa idea fue concebida por la práctica artística y teórica durante la década anterior. En los ochenta, ese modelo socializador, lejos de acoplarse a la retórica de la sociología marxista, se concretó por el contrario en unos términos que reconfiguraron las luchas contrahegemónicas en el seno de los movimientos sociales. Lo que aflora en los ochenta en torno al movimiento de derechos humanos en países como Argentina es un paradigma de contraesfera pública que, en lugar de ajustarse a la concepción clásica del pueblo como sujeto colectivo homogéneo sublimada durante los sesenta y setenta, prelude formas de resistencia en la articulación entre la política y lo social más próximas al concepto de “multitud”, cuyo mayor desarrollo a nivel global tendrá lugar a partir de los noventa de la mano del movimiento altermundista. Si en los setenta la centralidad del concepto del pueblo, a cuyo servicio debía ponerse el arte, se vinculaba a la invocación de un proceso revolucionario que debía conducir a la toma del Estado (un estado-centrismo en el que el vínculo entre Estado y pueblo aparecía como inextricable), los procesos de subjetivación disparados por un buen número de experiencias de signo colectivo durante los años ochenta no supeditaban la emergencia de una contraesfera pública —o, en su defecto, de una comunidad de resistencia— a teleología alguna, lo cual resulta especialmente comprensible si tenemos en cuenta que muchas de esas acciones se emprendieron desde las ruinas del proyecto revolucionario de los setenta, asentando sobre el presente el deseo de restituir unos vínculos sociales absolutamente violentados por las dictaduras mediante una articulación de la protesta en la que la tonalidad de las voces y el uso de los cuerpos no se supeditaban a un proyecto político de signo unívoco⁹.

Contra la abstracción identitaria en la que el concepto de pueblo tiende a sumir a los individuos que componen la masa social (sin que ello implique una ausencia de efectos performativos sobre esa masa), el modo en que los manifestantes

de acciones como el *Siluetazo* o el *NO+* podían apropiarse de herramientas visuales (las siluetas) o consignas lingüísticas (*NO+*) sumamente simples, favorecía la singularidad y la multiplicación exponencial del significado que se materializaba en ese proceso. Desde esa perspectiva, la dimensión que adquirió en los ochenta la socialización del arte, al menos en las acciones que acabamos de mencionar, desbordaba con mucho las dinámicas del concepto clásico de participación que aún encabezaba, en 1980, el título del ensayo de García Canclini y algunas de las acciones de grupos como *GAS-TAR* y *C.A.Pa.Ta.Co.* En las acciones regidas por ese concepto de participación, el grado de involucración del sujeto político tiende a ser parcial y puntual. Por el contrario, la temporalidad, la intensidad y el riesgo de la toma de posición política que *involucraba* el poner el cuerpo en acciones como el *Siluetazo* o el *NO+*, así como la naturaleza del vínculo afectivo entre quienes en ellas participaban, se aproximaba más al concepto de agenciamiento, según fue enunciado por Gilles Deleuze. Si para el filósofo francés el agenciamiento siempre implica la demarcación de un territorio que no preexistía, resulta sumamente ajustada la definición que da Juan Carlos Marín del *Siluetazo* como un acontecimiento que consiguió delimitar una nueva “territorialidad social”.

Mientras en los primeros setenta la idea de socialización del arte aún poseía un poderoso carácter instrumental que veía en la difusión de las técnicas de producción de imaginario ante todo un *medio* para favorecer la *concienciación* del pueblo (convertido en una suerte de entelequia colectiva) acerca de la situación histórica padecida por los países del subcontinente y de la posibilidad de subvertirla revolucionariamente, en los ochenta, la socialización aparece más bien como un *fin* en sí mismo, en el que si bien el contenido, la *efectividad* y la dimensión agitativa de la protesta, tan privilegiados en décadas anteriores, mantenía su importancia, no se sobreponía en ningún caso sobre la *afectividad* que permitía articular, en su pluralidad de manifestaciones, el disenso social y las relaciones entre los cuerpos en acontecimientos como el *Siluetazo* o el *NO+*. En ese tránsito entre los setenta y los ochenta, el cisma histórico producido por las dictaduras militares en Chile y Argentina implicó que la socialización del arte pasara de ponerse al servicio de un proceso revolucionario en marcha (Chile) o cuya realización

se intuía como inminente (Argentina), a configurarse como parte de la emergente denuncia social que rasgaba el velo de la normalidad impuesto por la dictadura sobre la vida pública (Chile) o de una política de la memoria que bajo diferentes signos se oponía al olvido sobre el que desde el poder se pretendía construir la apertura democrática (Argentina).

EL SILUETAZO

Los artistas impulsores del *Siluetazo*, al proponer la idea a las Madres de Plaza de Mayo, ya eludían la definición de esa práctica como arte y preferían referirse a ella como “un hecho gráfico” que permitiera cuantificar e instalar en la calle y en los medios masivos la denuncia de los desaparecidos. Importa poco si los cientos de manifestantes que protagonizaron la acción tuvieron conciencia artística de la misma¹⁰. Estamos ante un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluye ese origen “artístico” (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social. Se disolvían así, radicalmente, (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en “hacedores” de un imaginario público. En este punto es evidente su distancia o deslizamiento de las formas preconcebidas de lo que debe ser el “arte político” o “comprometido” (ilustración de la letra de la política), entrando en tensión tanto con la tradición de representación realista de la



fig. 2. Eduardo Gil, *Siluetando I*, fotografía tomada durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

izquierda ortodoxa como con la labor concientizadora del arte. El *Siluetazo* no puede ser contemplado como una acción que difundiera en la conciencia social una conducta preestablecida que, en última instancia, debiera movilizar los cuerpos en una determinada dirección, ni tampoco preveía la disolución del arte en la vida como consumación efectiva de un supuesto *ethos*. Por el contrario, lo que el *Siluetazo* hizo fue socializar una herramienta visual que abrió una nueva y disensual “territorialidad social”¹¹.

Aunque surgió en el seno del movimiento por los derechos humanos y bajo la autoridad de las Madres de Plaza de Mayo, su dimensión irruptiva distó sin embargo de asimilarse a un proyecto político prefijado. Es justamente esa indeterminación la que otorga su singularidad al *Siluetazo*. Desde ese punto de vista, su concepción de la historia se situaría en las antípodas del carácter teleológico que caracterizó otras articulaciones entre el arte y la política en el contexto latinoamericano. Por todo ello nos resulta más que dudoso trazar, como han planteado autores como Luis Camnitzer, una genealogía que presente al *Siluetazo* como simple “secuela” de Tucumán Arde, justificada en que ambas experiencias se desarrollaran en el afuera de la institución arte. Establecer una concatenación directa del *Siluetazo* (1983) a la mítica escena fundante de Tucumán Arde (1968) pasa por alto las profundas diferencias en los modos de producción



fig. 1. Bruno Quaretti, *Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el segundo Siluetazo*, último día de la dictadura, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1983.

3



5



figs. 3-5. Edward Shaw, serie *El Siluetazo*, fotografías tomadas durante la III Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983.

figs. 6-9. Mónica Briones, tercera etapa de la campaña *No me olvides*, de Mujeres por la Vida, Santiago de Chile, 29 de septiembre de 1988.

4



6



7



de subjetividad —y, por lo tanto, como señalamos arriba, en el régimen de la socialización del arte— sostenidos por ambas experiencias colectivas, derivados, en buena medida, de su inscripción en contextos epocales distintos, separados por el abismo que media entre el “antes de la revolución” y el “en medio de su derrota”, encarnada en la feroz represión de los proyectos emancipatorios que ejecutó la última dictadura militar. Tucumán Arde se encontraba atravesado por una concepción hegeliana del tiempo histórico en la que la revolución se presentaba como un futuro inminente que consumaría la visión de la historia enunciada por el sujeto político. El mesianismo vertebrador del *Siluetazo* es de signo diferente. La proposición de una “cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” que el *Siluetazo* proponía no se cifraba en el deseo de retomar un proyecto revolucionario pasado e inacabado, sino que aparecía, en un sentido benjaminiano, como aquella fractura más o menos consciente de la linealidad temporal que habilita la apertura de lo posible.

Si el énfasis en la “concientización”, mediada por la exaltación de una violencia artística que habría de mimetizarse —en los procedimientos

8



9



y en la retórica— con las organizaciones guerrilleras, fue una de las notas predominantes en la “nueva estética” generada en torno al itinerario del 68, la subjetivación que producía la socialización del arte en un evento como el *Siluetazo* se basaba en la desidentificación de los cuerpos, en aquella evocación silueteada del otro que daba lugar a una doble huella, a una “configuración dialéctica de tiempos heterogéneos” en la que la memoria del ausente-presente (el desaparecido) se superponía al futuro incierto del presente-ausente (el manifestante)¹². Si en los sesenta se tendía a afirmar la preexistencia de una comunidad cuyo impulso utópico se concretaría en el cumplimiento de un acontecimiento ulterior (la revolución), en los ochenta era el propio acontecimiento el que, desde las ruinas de ese proyecto revolucionario, creaba los lazos afectivos de una generación involucrada en hacer evidente y visible la reprimida (en sentido literal y freudiano) presencia/ausencia de los desaparecidos¹³, estableciendo con ellos una comunidad de sentimientos que, sin embargo, no implicaba necesariamente la adopción de su programa político. La articulación entre arte y política desplazaba así su énfasis de la (*e*)fectividad a la (*a*)fectividad. Desde el punto de vista de la visibilidad, el uso de las siluetas no se limitó a la direccionalidad impuesta por la ilustración de la referida consigna de “Aparición con vida”, sino que respondió a la multiplicidad de apropiaciones que modificaron las pautas establecidas en un principio —todas las siluetas se preveían iguales, anónimas, masculinas y pegadas erguidas—. Las demandas particulares hicieron estallar la propuesta en una diversidad de resoluciones. En todas ellas, las siluetas de los ausentes acogían a los manifestantes en un gesto poético en el que la hospitalidad de la forma se convertía también en un reclamo de justicia colectivo y, a la vez, particular. Se restablecía así un espacio público que en décadas posteriores ha manifestado con intensidad el diseño irreconciliable entre la lógica policial de los Estados y la política de las multitudes. La multitud emergente en acontecimientos como el *Siluetazo* demuestra que los agenciamientos colectivos pueden potenciar —al tiempo que redimensionar— el deseo de los cuerpos singulares sin caer en tentaciones esteticistas, que arte y política pueden confluir en la producción de un imaginario común y de una esfera pública antagonista sin diluirse mutuamente en la impostura del consenso social.

S

NO +

LLAMADO A ARTISTAS DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A.)

C.A.D.A. /Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país.

La Dictadura es extrema, su caída sangrienta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie.

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dicha consigna es NO + . La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente y sus registros sean devueltos a Chile a través de los coordinadores responsables en cada país.

Este trabajo de arte se inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A. / CHILE) ABRIL 1984.

NO+

Cuando el CADA realiza el **NO+** por primera vez en 1983, está comenzando en Chile una oleada de protestas sociales en urgente reacción a la crisis económica que produce índices de inflación y cesantía inéditos, irradiando un clima de crisis y derrumbe del modelo neoliberal propugnado por el régimen. En ese contexto, cuando las consignas no se han renovado y no ha surgido una nueva discursividad que atraviese la zona antidictatorial, el CADA lanza el **NO+**: un dispositivo abierto propagado por los muros de la ciudad para ser completado por la población.

Una de las principales estrategias del CADA fue la noción de ciudad como soporte de intervención artística. En ese gesto citan a las brigadas muralistas como su principal antecedente para inscribirse, estratégicamente, en una genealogía que enlace arte, ciudad y política. Aun así, son varias las brechas que separan una y otra experiencia. En el contexto de la Unidad Popular, los



fig. 12. CADA, **NO+**, Santiago de Chile, 1983-1989.

brigadistas actúan bajo una noción de poder sobre el presente y de un sujeto bullente dentro de la ciudad, produciendo imágenes que proyectan y le pertenecen a una ciudad del futuro, por venir. Si las brigadas eran voces acabadas, discursos formalmente asimilables al auge y la unión de la Unidad Popular, el CADA surge tras el Golpe, en el momento en que el movimiento popular comienza a rearmarse fragmentariamente. El CADA no opera ya en una ciudad disponible, trabaja sobre la ciudad sitiada, la ciudad del fracaso del proyecto brigadista, donde ese proyecto ha sido arrasado, borrado. Y no recurre ya a la producción de imágenes, ni símbolos, sino que genera dispositivos que, como el **NO+**, funcionan como “un articulador de espacios y gestos simbólicos”¹⁴.

Las brigadas encarnaron el devenir artista del militante y el “aprendizaje de las organizaciones políticas de la eficacia comunicacional de instalar producciones visuales en la trama urbana”¹⁵. Materializaron un proyecto encauzado hacia la democratización del arte, portando ya consigo un movimiento hacia la socialización y la politización de la práctica artística que ampliaba los recursos y repertorios de la izquierda en las batallas simbólicas del periodo. Sin embargo, la relación entre arte y ciudad es trabajada de un modo diferente por el CADA, a partir de un énfasis en el desplazamiento y la resignificación de los signos¹⁶. Se trata de una estrategia más esquiva o, como señala Eltit,

más frágil, pero en otro punto curiosamente más duradera, porque los murales tú los pintas y ya, en cambio, el CADA, que deja su huella en el video, en la foto, en la prensa, no lo puedes agarrar, ingresa donde no tiene que ingresar y se va y no va preso, no es posible tomarlo preso¹⁷.



fig. 11. CADA, **NO+**, Santiago de Chile, 1988.

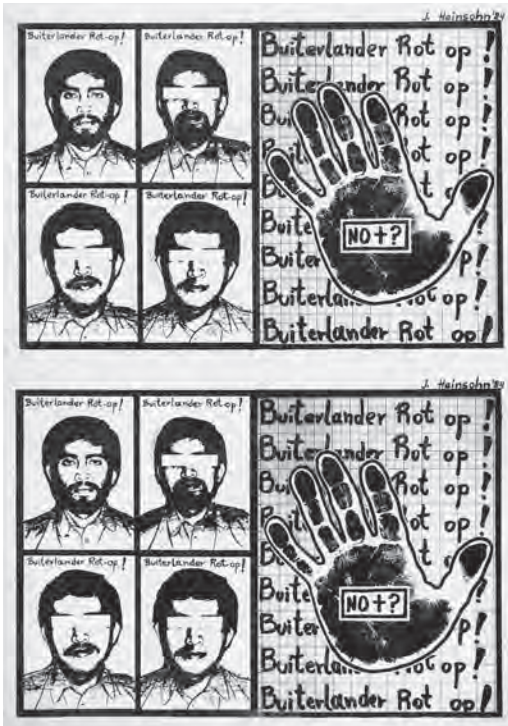


fig. 13. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1984.

Si socializar el arte implicara socializar una técnica (serigrafía, dibujo, pintura mural), podría decirse que el CADA no realiza una socialización del arte, sino más bien acciones *participativas*. Desde el reparto del medio litro de leche en poblaciones y el llamado a intervenir las bolsas de leche ya consumidas en *Para no morir de hambre en el arte* (1979), hasta la multiplicación del rayado NO+ por los muros urbanos dispuesto para ser reapropiado y completado por otros, hay un llamado a la participación. Sin embargo, en el caso del NO+ lo que se socializa es un dispositivo “conceptual” que trasciende las limitaciones del discurso meramente humanista de la participación.

Al mismo tiempo que el NO+ es una invitación al palimpsesto —a sumar capas de inscripciones, a completar un discurso en formación—, socializa el uso polisémico de los signos como estrategia *configuradora* de las formas de protesta antidictatorial¹⁸. En la ciudad del toque de queda y cuando las antiguas consignas parecían ya agotadas¹⁹, durante 15 noches el CADA y un grupo de artistas satélite salen a rayar el NO+ en puntos estratégicos de la ciudad y simplemente “lo dejan ahí”.

Cabe preguntarse qué elementos estuvieron en juego para que el NO+ fuera efectivamente completado, tratándose de un gesto mínimo, que no estaba acompañado de ninguna señal que llamara explícitamente a rematar la frase, ningún instructivo que requiriera al transeúnte. Sin embargo, contra la posibilidad de su fracaso, el NO+ adquirió la fuerza interpeladora de la consigna. Es decir, el NO+ logra articular el rechazo antidictatorial en una consigna, destruyendo y a la vez rescatando la consigna como discurso político imperativo, como *grito de guerra*. Y es que se trata de una consigna *fuera de control*.

El NO+ está fuera de todo control por ser una consigna incompleta cuya formulación final es impredecible. El NO+ es un “dispositivo que expresa un deseo que no está completamente articulado, que no está enunciado del todo”²⁰, y en este sentido desplaza o introduce junto con el imperativo del NO, el llamado a la formulación de un deseo político que no está ya previamente dado. También, cómo no decirlo, es un eslogan fuera de control por convertirse en una consigna de la que ya nadie es dueño: en esta intervención el CADA es testigo de su propia desaparición como autor.

Es posible pensar que esos rayados se convirtieron en la huella que reúne dos cuerpos que se juntan sin conocerse, un cuerpo pasa y completa la marca dejada por otro cuerpo, concretando una acción anónima en común. El NO+ es el rastro que deja una *comunidad invisible*, que no se hace presente, pero que deja la huella de un afecto, de un ímpetu común. Una comunidad negativa, sin nombre, sin firma, habitada por una ausencia de identidad y de propiedades, aún sustraída de una posible representación (política).

AL, FC, JV



fig. 14. Mujeres por la Vida, No+ porque somos+, Santiago de Chile, 8 de marzo 1985. Fotografía: Patricia Alfaro.

NOTAS

- ¹ Encuentro organizado por el Instituto de Arte Latinoamericano de Santiago de Chile en 1972, bajo la dirección de Miguel Rojas Mix y en el contexto de la revolución socialista impulsada por el gobierno democrático de Salvador Allende. Las actas del encuentro reflejaban la necesidad de reconsiderar radicalmente la función del artista tanto en el proceso revolucionario como en el ulterior arte socialista.
- ² Ver Néstor García Canclini, "La participación social del arte: el porvenir de una ilusión", en *Hueso Húmero*, abril-septiembre de 1980, p. 71. Más adelante, Canclini deslizaba, en lo que cabe interpretar como una alusión velada a Tucumán Arde, que si bien algunos artistas dejaron de exponer en un museo para hacerlo en un sindicato, "muy pocos [...] se han propuesto [...] participar en las discusiones de los sindicatos y no simplemente servir de ilustradores", *ibid.*, p. 72.
- ³ Manifiesto del Festival de Arte Total Contacta 79, incluido en Gustavo Buntinx, E.P.S. Huayco, *Documentos*, Lima: Centro Cultural de España, 2005.
- ⁴ Francisco Mariotti, "Balance interno de EPS Huayco", en Gustavo Buntinx, *op. cit.*, pp. 253 y ss.
- ⁵ Según otra versión, la sigla significaría "Grupo de artistas socialistas para la transformación del arte revolucionario". El verbo resultante ("gastar") otorga al nombre un plus de distancia jocosa ante denominaciones tan grandilocuentes.
- ⁶ La sigla encierra un chiste en base al doble sentido de la palabra colectivo: como grupo y como transporte público de pasajeros, estos últimos divididos entre las prohibitivas Tarifas Diferenciales y las más populares Tarifas Comunes.
- ⁷ "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", dossier aparecido en *La Bizca*, Buenos Aires, n° 1, año I, noviembre-diciembre de 1985.
- ⁸ S/a., "Miserere para el equoco", en *La Bizca*, Buenos Aires, n° 2, año I, otoño de 1986.
- ⁹ Retomamos aquí la contraposición que establece Paolo Virno entre el pensamiento de Hobbes y el de Spinoza. Para el autor italiano, la filosofía política que encierran una y otra sería deudora, respectivamente, de los conceptos de "pueblo" y "multitud". Para Virno, este último término, cargado de una connotación negativa en Hobbes y positiva en Spinoza, representaría "aquello que no se avino a devenir pueblo, aquello que contradice virtualmente el monopolio estatal de la decisión política". Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003, p. 24.
- ¹⁰ Incluso durante muchos años se perdió la memoria del origen preciso de la iniciativa, cuyos impulsores fueron los artistas Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Para evitar hablar de "acciones de arte", Roberto Amigo propone definir al *Siluetazo* y otras iniciativas de naturaleza semejante como "acciones estéticas de praxis política".
- ¹¹ Juan Carlos Marín propone este concepto en *Los hechos armados*, Buenos Aires: Ediciones PICASO/La Rosa Blindada, 2003. Por otra parte, esta socialización de la producción de imaginario se engarza con la noción de "posvanguardia" enunciada por Brian Holmes, que entiende la posible reactivación del legado de las vanguardias históricas desde una posición crítica con el modelo de élite y de avanzada: "Lo que me interesa no son ya los movimientos de vanguardia, sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte de la fabricación de las imágenes, de los lenguajes nuevos y de su circulación". "Entrevista colectiva a Brian Holmes", en *ramona*, Buenos Aires, n° 55, p. 9, octubre de 2005.
- ¹² Georges Didi-Huberman ha mostrado, desde una perspectiva arqueológica, la relación entre la temporalidad anacrónica de la huella —en tanto manifestación antropológica— y la imagen dialéctica benjaminiana. Ver *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París: Les Éditions de Minuit, 2008, pp. 11-14.
- ¹³ Desde una postura pragmática y universalista, Susan Buck Morss ha vinculado la fuerza mesiánica de Benjamin con la alusión al concepto de generación como un segundo nacimiento —en este caso colectivo— en el que lo personal y lo político confluyen en "la materialización de un campo de acción transitorio". Susan Buck Morss, "La seconde fois comme farce... Pragmatisme historique et présent inactuel", en Alain Badiou y Slavoj Žižek (eds.), *L'idée du communisme*, Clamecy: Lignes, 2010, p. 106, (la traducción es nuestra). Este segundo nacimiento, en el que las siluetas de los desaparecidos alumbraban una nueva generación, encuentra su versión más radical —una suerte de inversión política, histórica y cultural de la maternidad biológica— en la afirmación de las Madres Plaza de Mayo según la cual ellas fueron paridas por sus hijos.
- ¹⁴ Gonzalo Muñoz, "El gesto del otro", en *Cirugía plástica*, Berlín NGBK, 1989 [cat. exp.].
- ¹⁵ Ana Longoni, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político visual", en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 19, 1999, pp. 22-25.
- ¹⁶ Como sucede, por ejemplo, en *Para no morir de hambre en el arte* (1979) cuando el CADA cita la campaña allendista que, durante la Unidad Popular, buscaba entregar medio litro de leche diario a cada niño chileno, y la recodifica en la hoja en blanco, el vacío y el hambre, signos retomados posteriormente en *Inversión de Escena* (1979).
- ¹⁷ Entrevista a Diamela Eltit realizada por Fernanda Carvajal en Santiago de Chile, julio de 2009.
- ¹⁸ En efecto, la socialización del uso polisémico de los signos que porta consigo el *NO+* resulta palpable cuando, un par de años más tarde, Rosenfeld y Eltit activan el *NO+* en sus colaboraciones con Mujeres por la Vida y los prolíficos usos de la consigna pasan así a ser trabajados ya por un grupo identificable.
- ¹⁹ Como cuenta Eltit en la entrevista referida en la nota 17: "Las antiguas consignas era lo que se tenía. Entonces tú ibas a una manifestación, cuando ya empezó a haber esa posibilidad, y escuchabas *la izquierda unida jamás será vencida*. Te mirabas entre todos y veías que había ocurrido un desastre. Lo otro había sido maravilloso pero nosotros ya habíamos pasado por otra experiencia".
- ²⁰ Gonzalo Muñoz, *op. cit.*

POR MENOS ARTISTAS Y MÁS HOMBRES QUE HAGAN ARTE

La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su estancamiento en las grandes masas, de las que deriva, es un efecto de la división del trabajo. Aun cuando en ciertas condiciones sociales cada cual pudiera devenir un excelente pintor, esto no impediría que cada cual fuese también un pintor original, de modo que también aquí la diferencia entre el trabajo "humano" y el trabajo "único" se reduce a un absurdo. Con una organización comunista de la sociedad finalizan en todos los casos las sujeciones del artista a la estrechez local y nacional, que proviene únicamente de la división del trabajo, y la sujeción del individuo a tal arte determinado, que lo convierte exclusivamente en un pintor, un escultor, etc. Tales nombres expresan ya por sí solos la estrechez de su desarrollo profesional y su dependencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista, ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura¹.

Esta cita de Marx y Engels ya aparecía en las actas del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Santiago de Chile, 1972), en medio de los arduos debates que relacionábamos brevemente al principio de esta entrada en torno al nuevo estatuto social del



fig. 1. TIT, Carlos Cthulhu en *La cámara*. Provocación y dirección de Raúl Zolezzi. Teatro del Picadero Buenos Aires, 1980.

artista como trabajador cultural y a la necesidad de complementar la búsqueda de un nuevo público para el arte revolucionario con su socialización. Esta crítica setentista del artista burgués encontrará su prolongación durante los años ochenta en trabajos como el de la artista correísta platense Graciela Gutiérrez Marx quien, en 1984, impulsó la Compañía de la Tierra MALAMADA, editó el periódico *HOJE-HOJA-HOY*² y trabajó junto a C.A.Pa.Ta.Co en diversas acciones. Gutiérrez Marx presentó en el Primer Encuentro de Arte Experimental y Mail-Art celebrado en Rosario en 1984, un manifiesto o "poema-panfleto" titulado "Por un arte de base sin artistas". Ahí pronostica que la gran obra de arte latinoamericana será un proceso no profesionalizado, en el que el artista funcionará como programador de un proyecto "que será construido poéticamente por la heterogeneidad del público que operará ahora como realizador de y con los demás".

En la nueva década, el sentido general de la cita de Marx y Engels fue sintetizado por los integrantes del TIT y Cucaño en la consigna "por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte" que, sin embargo, adquiría una connotación específica completamente diferente. En efecto, el devenir consigna de la cita se situaba en un horizonte revolucionario diferente a la redefinición sociológica de la función del arte propugnada durante los setenta. En el caso del TIT, esa disolución del rol tradicional del artista se iniciaba con la sustitución de las firmas individuales por creaciones colectivas. No son profesionales ni saben mucho de teatro, no tienen experiencia, apenas empiezan en estas lides, pero estudian, ensayan, ponen el cuerpo y se arriesgan: el teatro aparece como un territorio apto para el simulacro. Como bufones de una corte despótica, la experimentación actoral les da la chance de apelar a la mentira para decir la verdad, incluso aquella verdad que todavía resulta inarticulada, indecible. Del mismo modo que en Cucaño, se trataba de promover que cualquiera deviniera en creador a partir del deseo de serlo, sin necesidad de una dirección artística. Cada integrante se convertía desde el momento en que entraba en la comunidad surrealista creada por estos grupos en un productor. Por otra parte, la propia actividad performativa trataba de activar al espectador mediante la provocación, de manera que éste se viera incitado a salir de su "estado natural" para devenir en sujeto creativo³. Ambos grupos sostenían que cualquier sujeto es capaz de producir arte. En la práctica, esta reivindicación se traduce en que sus talleres (de música, teatro,

PRENTE AL FUTURO

El momento colosal en que los pueblos rediman al mundo está próximo, podemos ver a través de la inminencia de este acontecimiento el proceso por el cual el hombre sentará su dominio definitivo sobre el universo.

Este no debe parecerse escandalosamente pretencioso, sino perfecta y diariamente comprobable. Nuestra consigna "Por menos artistas y más hombres que hagan arte" gritada a viva voz debe tener la fuerza de la imagen de la humanidad liberada.

Nada de Utopías! le gritaremos a los escépticos, porque el día que los hombres jueguen libremente con su imaginación y la belleza y el conocimiento sean las únicas verdades revolucionarias se empieza a cristalizar con nuestra voluntad de cambiar el mundo y la vida. Y es esa misma voluntad la que hace perecedera esta consigna y nuestra función como artistas.

No queremos solo profetizar sobre el futuro, queremos diagnosticar nuestra muerte con la del sistema, nuestra verdadera vida comenzará recién cuando no existan jerarquías, cuando los seres no sean divididos en categorías de insensibles y genios iluminados, cuando la sensación y la emoción sean menuda intercambiable entre todos los hombres.

El arte será la inalterabilidad del placer de vivir, una constante afirmación de lo hermoso, una exaltación sin límites del hombre.

Estaremos más allá de la belleza.

PARA CONSTRUIR EL MOVIMIENTO ANTIPROARTE, POR UNA HORA MENOS DE SUEÑO.

El circular por los caminos del arte se ha vuelto indispensable para nosotros, tan indispensable como el oxígeno a nuestra vida biológica; necesitamos internarnos en los apasionantes caminos de la imaginación y en este acto nos hacemos cargo de perseguir sin descanso el rumbo que saque de su decadente estado al arte actual, garantizando su desarrollo y evolución, junto al avance perfeccionista del hombre.

Tenemos por lo tanto la misión de defender nuestras producciones, del ataque de las fuerzas destructivas del disciplinamiento cultural, a la vez que nuestra estética por inherencia nos ordena taladrar la sociedad de la dominación y la injusticia con la que estamos enfrentados desde hace milenios. Queremos el arte del ser humano sin patria, sin hogar y sin dioses; del ser humano liberado y sólo perteneciente a sí mismo, a sus semejantes y al futuro. Por esto es necesario construir un movimiento de artistas que se enfrente con el arte actual para anunciar un nuevo arte futuro.

La historia ha puesto al orden del día las consignas surrealistas "transformar el mundo y cambiar la vida". Nuestros dos objetivos son históricamente compatibles, porque se orientan hacia el mismo futuro; no hay contradicción más que en un sentido operativo: EL TIEMPO. Debemos vencer la dificultad, crearemos un tiempo para la transformación, inventaremos el tiempo que nuestro arte precisa. Robaremos tiempo a nuestros gustos, usaremos de antemano el tiempo para el ocio que las próximas generaciones podrán disfrutar sin sobresaltos, nuestra actividad será nuestro trabajo y nuestra diversión. La lucha es la forma en que la felicidad se nos presenta. Los miembros del TIT hacemos hoy un compromiso que resume nuestra actitud hacia el mundo y hacia la vida; de aquí hasta la victoria, nuestro tiempo será el incansable palpitar que nos ordena marchar hacia un mañana glorioso. Por una hora menos de sueño, por miles de horas para la transformación y el arte.



Esta consigna polémica, para la que no he hallado solución, no es otra cosa que un GESTO con el que quiero inaugurar una reflexión crítica sobre la especial situación del creador sur y centroamericano.

Abomino las teorías, las fundamentaciones lógicas y racionales, los análisis de probeta y las consideraciones esteticistas. Solamente quiero y puedo hablar de una necesidad sobre la que entiendo - junto con muchos otros - DEBEMOS trabajar urgentemente, antes que el espacio político ganado a favor de la libertad de EXPRESION vuelva a cerrarse, y antes que el analfabetismo expresivo (por origen o por desuso) siga dañando las posibilidades creativas de pueblos enteros que vienen "sobreviviendo" a la depredación social, económica y cultural de los poderosos que nos SILENCIAN y ESTERILIZAN hasta en los más cotidianos mensajes, pasteurizados por los medios masivos de comunicación.

Digo, con Bruno Talpo, - un compañero italiano del ARTE CORREO -, QUE LA MEJOR OBRA DEL ARTE LATINOAMERICANO, es la obra de la SUPERVIVENCIA, como si nuestro hombre / mujer, ya no artista, pero sí SER HUMANO, tratara de consignar el mensaje final, VITAL.

Podríamos hablar de un ARTE como NUEVO PROYECTO DE HOMBRE, (y consecuentemente de modelo social), que se vuelve creíble y humano en la LUCHA. Vivir, estar en contacto con la vida, crear vida y transformar la realidad, es TODO mucho más importante que dar forma a nuevos o viejos objetos de arte, que indefectiblemente caerán en el mercado de la compra y de la venta.

La práctica de un criticismo estético o histórico no alcanzará para encarnar a nuestros pueblos masacrados, si no abandonamos los lugares de privilegio, para sumir CONCIENTE Y COMPROMETIDAMENTE, posiciones revolucionarias muy duras, casi místicas.

"Vivir - es decir, mantenerse con vida -" ha dicho Berthold Brecht, se ha convertido en todo un arte... ¿A quién pueden quedarle ganas de pensar cómo mantener con vida al arte? Hasta la frase que acabo de pronunciar me parece cinica en las actuales circunstancias..." Así se expresa la mejor voluntad y el mejor espíritu solidario de un europeo que, como casi todos los de su geografía, difícilmente comprenderán nuestras luchas. Tal vez nuestra esperanza, mi particular esperanza, esté centrada en un LATIDO casi ciego que siento (sentimos) se está gestando aquí y en otros lugares del planeta, donde

en lugar de levantar monumentos de nobles materiales o universidades sobreespecializadas, ELEGIMOS (?) LA MODESTIA de un trabajo colectivo con igualdad de derechos para todos los hombres que pueblan esas tierras. Pienso en CUBA, NICARAGUA, EL SALVADOR, pienso en la CHILE, del Chicho Allende, en el BRASIL de Paulo Freire y en tantos TIEMPOS antiguos o cercanos de nuestras tantas naciones acechadas. Pienso en Ivan Illich.

El hecho creativo es necesariamente un diálogo, una conversación comunitaria gestada en la base... como un nacimiento espontáneo, muchas veces doloroso y GESTUAL... como las palomitas de papel o las SILUETAS DE VIDA que señalan la "ausencia-presente" de los desaparecidos o el rugido de una manifestación popular que manifiesta lo íntimo, lo íntimamente vivido...

Pero también la creación está presente en la manipulación de las herramientas sencillas manejadas por manos inocentes. Eso pasa únicamente en los rincones del subdesarrollo.

Habrá que rescatar la poesía doméstica y manual del hombre y la mujer americana que todavía no han sido domesticados por la tecnología. La mujer que amasa con sus manos, cose con su simple aguja, o lava en la tabla con su pan de jabón. Eso es también ecología...

LA REALIDAD LATINOAMERICANA es tan contradictoria y fuerte como para asediarnos permanentemente, sin que medien etapas ni posibilidades de una paciente concientización del cambio de situación. TERRENO DE LOS GRANDES CONTRASTES EL NUESTRO, que en "clave mayor", alta o baja, es el de la AMERICA SURERA, más fría (?) pero tan dolorosa y penetrante como ese CARIBE que está latiendo a-racionalmente por fuera de las computadoras y del despertador atómico. Estamos siempre en el borde y esto nos gusta, a pesar del miedo y del TERROR.

Como me dijo el otro día mi amigo Gustavo Mariano con una limpia felicidad en la mirada iluminada: " Hemos probado todo y todo fracasó, por eso mi ESPERANZA... porque tenemos el privilegio de tener que empezar, inaugurar..."

Ahora AQUÍ parece soplar un aire nuevo como una necesidad dormida que empezó a berrear. Habrá que aprender a vivir (QUEREMOS VIVIR!!!) Todos juntos, habrá que trabajar por un FRENTE UNIDO ANTIMPERIALISTA entre nosotros (los de adentro de Argentina con todos los hermanos de URUGUAY,

BOLIVIA, CHILE, PERU, COLOMBIA, VENEZUELA, BRASIL... Y LA AMERICA CENTRAL... habrá que aprender a NACER una vez más. Habrá que HACER NACER en igualdad de oportunidades.

Solo mediante un ejercicio PERMANENTE e irrestricto de la LIBERTAD para expresar o representar la realidad CRITICAMENTE, podremos producir nuevas formas o lenguajes de transformación capaces de modificar los horizontes de nuestra conciencia popular POETICA. Solamente estas prácticas creativas EN Y CON LA BASE, serán tanto la respuesta y RESISTENCIA a la OPRESION y al SILENCIAMIENTO como el aprendizaje de un fresco balbuceo para el nuevo lenguaje en CREACION.

AQUI deberá haber un solo privilegio: EL DE LOS ETERNAMENTE SOMETIDOS, OPRIMIDOS, SUPRIMIDOS, a los que nosotros, "los intelectuales privilegiados" deberemos ofrecernos para que puedan EXPRESAR y SUPERAR las contradicciones VIVAS de su SER en el MUNDO, con dignidad, justicia y libertad.

Y EL ARTE DE VANGUARDIA
????????????????

Creo que no podremos volver a preguntarnos cómo comunicar mejor a espectadores poco "formados", o cómo articular nuestros "juegos" individuales en las relaciones sociales que mezquinamente, nos propone la vida cotidiana. No podemos autoinstalarlos en aparentes posiciones de vanguardia, buscadoras de nuevos lenguajes, creyendo que un arte revolucionario se hace a partir de innovaciones formales, funcionales o conceptuales.

RENUNCIAR a nosotros mismos como "realizadores" de obras de arte, o como "creadores" con o sin profesión, es todo una declaración y un reconocimiento de nuestras limitaciones y un COMPROMISO encarnado en la REALIDAD.

LA GRAN OBRA DEL ARTE LATINOAMERICANO ha de ser la práctica social de una nueva conciencia creacional, que desembocará indefectiblemente, en el nacimiento de las nuevas poéticas que marcarán el principio y no el final de un proceso de liberación que ya no podrá ser PROFESIONALIZADO.

NECESITAMOS GESTAR.

Este impulso de hacer algo nuevo de construir otra realidad, ese descontento con lo sucedido antes, esa insurrección permanente que en nuestros pueblos es ahora casi un sentimiento generalizado y solidario, es el que nos permitirá rescatar en todos los niveles de la cultura humana, procesos creativos y poéticos

implicados también en la realización de actos de gran simplicidad.

El artista (¿ARTISTA?) de hoy se ofrecerá como programador de un proyecto (al decir de Neide de Sa), que será construido poéticamente por la heterogeneidad del público que operará, ahora como realizador de y con los demás.

De esta activación colectiva sobrevendrá una movilización profunda individual que esperamos se resuelva en modos, ritos y formas nuevas que sirvan a la VIDA y a la liberación.

El amor NO OBEDECE, es eminentemente SUBVERSIVO... No se adapta nunca, es un eterno MOVIMIENTO y CAMBIO... Tampoco se ACABA ni se extermina... por eso, cualquier tipo de PASION, como la creación o el ARTE, suele entenderse como un PELIGRO para la estabilidad del sistema civilizado.

El arte es a un tiempo AMOR, forma de conocimiento (como nos enseñó Manuel López Blanco) y transformación de la realidad.

Entoda cultura VIVA, contemporánea o arcaica, la POESIA es una función VITAL, SOCIAL y hasta LITURGICA. Entonces, el ACTO poético, será a un tiempo culto, juego, fiesta, artesanía, conocimiento, extensión de la conciencia y liberación. Habrá entonces confusión de lenguas, intimidad de relación y conocimiento de los derechos igualitarios para la transformación y gestación de una otra-misma realidad.

Habremos de gestar, ESTAMOS CREANDO, una obra que será en sí misma un conjunto de OFRENDAS, una PROPUESTA ABIERTA de educación para la MODESTIA voluntaria. El signo volverá a ser una herramienta para crear y no un punto de llegada para la CULTURIZACION. Recién entonces podremos asegurar colectivamente la defensa del derecho de todos los hombres y mujeres a utilizar su energía creativa, sin imponer cada mensaje a un consumo o un conocimiento al que se "obliga" como necesidad.

Hay muchos caminos por recorrer y mal que les pese a los poderosos del mundo, estos caminos se están abriendo en las regiones más pobres y explotadas del planeta, que son probablemente las únicas capacitadas para iniciar un nuevo desarrollo del hombre humano, gracias al PROGRESO que implica la falta de PROGRESO.

No nos convence la idea de que "poetas nacen unos pocos". Sin duda los sistemas se empeñan en accionar sus controles para que no se hagan muchos otros. Pero cuando esto ocurra, cuando "el de abajo" alce su voz en vuelo para decir su palabra, que es allí mismo acción, no habrá ejércitos que puedan acallarlo, porque su CANTO estará encarnado y siempre SIEMPRE CRECERA.

POR LA UNIDAD Y LA CREACION, Y EN HOMENAJE A LOS PUEBLOS MARGINADOS DE AMERICA DEL SUR Y AMERICA CENTRAL
Va esta acción... (panfleteada)... ..
POEMA PANFLETO

SIEMBRA LA REALIDAD ES ACCION



Mano
GRACIAS GENEGIA MARX
S.C. 2657749 C.
LA PLATA ARGENTINA

S

APROXIMACION A UN HACHAZO



ORELIANTR5-T 67JU

1982
ABRIL

No UNO

Movimiento Surrealista Internacional



fig. 5. Cucaño, portada de la revista *Aproximación a un hachazo*, Rosario, 1982.

SOBRE LA ANIQUILACION DE LA OBRA DE ARTE, SOBRE LA IMAGINACION LIBERADA

La imaginación, así como la historia de la vida material, exige al hombre al constante derrumbe de fronteras físicas y mentales.

La poesía exige libertad

A través de la sociología literaria, vemos que, así como el hombre establece las relaciones sociales, conforme al desarrollo de la producción material, a través de la evolución o la involución, se estos, deviene profundos cambios en aquellos elementos que constituyen su lenguaje: el lenguaje comunicacional ordinario y su subsidiario transformador, el lenguaje poético (interpretamos como lenguaje poético a la transgresión del lenguaje, a la expresión independiente del uso normativo de la lengua "social") estilística inalterable, a la estética más profunda del funcionamiento real del pensamiento, a la vena común de todas las formas de expresión sensible.

A través de este movimiento dialéctico, el lenguaje tiende a ensancharse, a sintetizarse, a sufrir cambios semánticos, el mundo del pensamiento se comprime o se expande: la poesía redime fronteras, se lanza a lo desconocido.

Sobre esta determinación social, el desarrollo de las ideologías de vanguardia, a través de un proceso de experiencias reales, en permanente actitud crítica revulsiva, transgreden la pretendida objetividad y legitimidad del modelo cultural que representa (a través de una compleja red de influencias estructurales) al estado actual de la franja social dominante.

Toda la noción del "orden del mundo" se derrumba, el lenguaje poético, que a expensas de su propia naturaleza es convencionalizado e inmovilizado (haciendo responder así sanablemente e ideológicamente a la mitología burguesa de conservación) es arrastrado por el proceso de transformación del mundo, su transgresión permanente dirige el arte hacia su verdadera función social: la de ampliar al campo perceptivo del hombre renovando permanentemente la esfera inaccesible de los fenómenos sensibles.

Desde esta relación de fuerzas, los avances científicos revolucionarios en el campo del pensamiento, en el desdramatismo de su funcionamiento real, en la objetivación sistemática

"Allí donde otros proponen obras, yo..."

A. Artaud



ca de los recursos y elementos que lo hacen comunicable, se relacionan directa e indirectamente con el universo intelectual y sensible del artista, que a través de esta compenetración y de haberse compenetrado "subjetivamente del contenido social e individual de la lucha de emancipación del Hombre, haciendo pasar su sentido y su drama a sus nervios intentando dar libremente encarnación a su mundo interior" (A. Bretón "D. Miverá"), hace surgir de los complejos procesos de la creación una nueva concepción de lo poético, que va mucho más allá del lenguaje, es más, hacia ningún allá, hacia un allá, estéticamente infinitesimal.

Hacia la libertad total de la imaginación y el Hombre

"La poesía debe ser hecha por todos"

Lautreamont

LAS DISCIPLINAS Y LA MISERIA

La imaginación exige libertad, el disciplinamiento artístico, la rigidización de la creación o través reglas y convenciones amedrentantes, configuran estructuras operativas que hacen referencia a las ideologías de producción artística correspondientes indirectamente a las ideologías de la miseria humana, hacen referencia al sistema de opresión cultural.

Partiendo de la concientización de este encerramiento, las expresiones artísticas revolucionarias (en total relación con los cambios sociales inminentes) intentan sepultar a través de diferentes procesos evolutivos, los métodos y condensas del disciplinamiento artístico.

El teatro de vanguardia rompe con las tradicionales estructuras espaciales, y se lanza a una experiencia de carácter cada vez más colectivo hasta diluirse en un producto nuevo, la poesía se abandona a sí misma, se lanza a la búsqueda y transformación del espacio; aparece donde no puede aparecer, incita al "lector-espectador" a la realización mental o a la acción creativa sobre los objetos, "apretando la teta de la música empiezan a salir salchichas" (Pepinito Esquiza).

El claustro donde los carceleros del convencionalismo maniatan la potencialidad creativa de todo ser humano, es transgredido violentamente, el arte entra en una constante interacción e intercambio con la vida.

"La poesía debe ser hecha por todos"
Lautreamont

Este proceso histórico de desintegración, toma tendencias operativas que van configurando una caracterización ideológica y práctica de la idea de "obra" que enfrenta violentamente la problemática que conduce a las vanguardias hacia el histórico callejón sin salida de la asimilación: la problemática de la estaticidad de la producción, fenómeno de la inercia pequeñoburguesa, que paraliza y empañe su imaginación en el lugar y durante el tiempo que el sistema se lo permite, condenando sus propiedades sensibles y conceptuales, su universo interpretante, a una relación de disfrute pasatista por parte del usuario, que a su vez sufre la condena de dar una respuesta estructurada, en la que el sistema de relaciones fundamental (y por cierto nefasto) es el de la reelaboración autorrestringida y esquemática, ante la provocación abierta del objeto artístico.

"la transgresión de las ideologías de producción artística como permanente arma de lucha generadora de una constante crisis de conciencia"

Tal es desde un plano muy general la consigna metodológica; la "obra" aparece así como un hecho abierto, en permanente movimiento, apertura que no sólo hace referencia a la ambigüedad e indeterminación; del mensaje estético, sino que se constituye en un referente hipotético.

La obra es aniquilada, transgredida, pasa a configurarse en un modelo hipotético, cuya resolución en el plano de la categoría crítica, vive en la realidad cultural del tiempo futuro, tiempo en que la poesía será hecha por todos, en todo momento y en todo lugar, en que el estado de la necesidad será sustituido por el de la libertad.

El arte se presenta ante el mundo como una "metáfora epistemológica" (U. Eco) que relaciona la realidad presente con la futura, a través de la interacción con otras "operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos" (U. Eco); pasa a anunciar la imaginación liberada en tanto transgrede y transforma la dirección ideológica de la producción de la sensibilidad y el conocimiento.

Tal es nuestra abstracción, tales nuestras tendencias operativas, la vida está en otra parte.

"Allí donde otros pretenden mostrar sus obras, yo..."

A. Artaud

ANURO GAUNA/ G.A.E. CUCANÓ



historieta, cine, etc.) estaban abiertos a todo interesado. *El Maldito Chocho*, el fanzine editado en Rosario por Cucaño, incluye por ejemplo participaciones de muchos integrantes que nunca más (ni antes ni después) produjeron historietas ni sabían dibujar. Sus integrantes se manifestaban claramente contra la convención del artista como aquel ser excepcional que domina una técnica o tiene una capacidad que lo distingue del resto. Pero además, también repudiaban la idea de obra de arte como instancia culminante y fija, cerrada. El arte era así entendido como un proceso abierto, una experiencia.

En un sentido similar, los integrantes del colectivo GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co se autodefinían como “anartistas”, un juego de palabras entre “anarquista” y “no artista”. Sin embargo, hay que hacer notar que, en contrapunto con la pedagogía estético-política vinculada a las acciones del movimiento de derechos humanos, cuyo influjo social se extendía más allá de los miembros de esos colectivos, en el caso del TIT o Cucaño la “socialización” del arte a partir de la crítica del artista burgués encontró un ámbito de circulación más restringido, que se identificaba con los espacios de invención y relación que ambos grupos ideaban: una suerte de subterfugios creativos y clandestinos de donde emergían impulsos surrealistas cuyo contagio era el mejor modo de reclutar a nuevos miembros para el delirio colectivo que en ellos se agitaba.

En Brasil, durante la inauguración de la XV Bienal de São Paulo, el 3 de octubre de 1979, Viajou Sem Passaporte, otro de los grupos trotsko-surrealistas de la época, realizó una acción con un marcado sentido irónico. Los artistas entraron en la sede de la Bienal con vendas en los ojos y en los oídos, y guiados por una persona sin venda caminaban unidos por una cuerda. Mientras paseaban por la exposición, se acercaban a los cuadros, instalaciones y esculturas y decían cosas como “¡oh, qué maravilla!”, “¡espectacular!”, “¡ibrillante!”. Visiblemente aturdidos, el gobernador y las autoridades intentaron apartarse del grupo para no romper el protocolo oficial de inauguración. Los medios calificaron la acción de aquellos jóvenes como una “protesta” realizada por un “grupo de artistas independientes” quienes, además, salían de la Bienal de São Paulo distribuyendo un puñado de papeles sellados con la frase “He estado en el fin de década – BASTA”.

Tras esta acción, algunos miembros de Viajou Sem Passaporte junto con otros artistas (muchos de los cuales pertenecían a otros colectivos como GEXTU, 3Nós3 o D’Magrela), impulsaron el *Evento Fim de Década* con el apoyo del Ayuntamiento de

São Paulo. La propuesta consistía en celebrar el fin de los años setenta con una manifestación artística que socializase, de un modo precario y diletante, ideas y materiales casi siempre reservados a una élite. Mostraban la voluntad de transformar radicalmente una situación cultural en la que se repetían “la inexistencia del debate” y “la falta de cuestionamiento que casi paraliza el medio artístico”¹⁴. Días antes del Evento, el grupo organizó convocatorias masivas y actos previos de divulgación con el objetivo de reclamar la participación pública. Uno de ellos tuvo lugar en una estación de metro, donde el grupo de artistas independientes repartió papeles en blanco entre las personas del público, que estaban colocadas en fila hasta un banco en el que un integrante de Viajou Sem Passaporte sellaba los papeles con la misma frase distribuida en la intervención de la Bienal de São Paulo.

Durante el *Evento Fim de Década*, realizado en un único día, el 13 de diciembre de 1979, en la Praça da Sé, centro neurálgico de São Paulo, estos colectivos dividieron la plaza en 13 bases con propuestas efímeras de juegos participativos destinados a interferir temporalmente en la rutina de las muchas personas

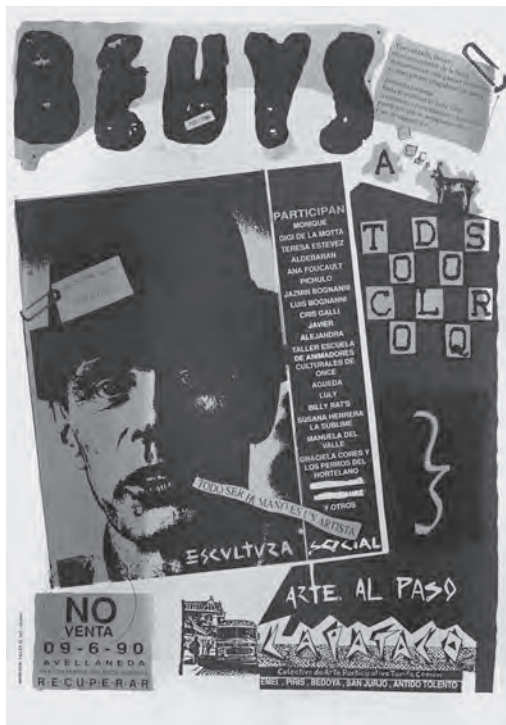


fig. 8. Arte al Paso, *A Beuys*, Buenos Aires, 1990. Diseño de Fernando “Coco” Bedoya, Daniel Sanjurjo, Piri, Emei.

que cruzan a diario esa zona, como la creación de esculturas móviles con cajas de cartón, la proyección de películas en tiendas, la improvisación musical, un taller de arte correo, pinturas, bloques carnavalescos, marionetas y un banco de trueque⁵.

En unas coordenadas diferentes se sitúa la socialización del arte que propuso en algunas de sus acciones el colectivo chileno CADA. En este caso, más que impugnar la figura ideal del artista burgués socializando un saber técnico o apostando por el desplazamiento de la consideración del artista de la ontología individual (el ser del genio) a la facticidad social (el hacer colectivo), se trataba de multiplicar exponencialmente el número de personas capaces de ejecutar la apertura creativa de mundos que tradicionalmente se asocia con aquél, de manera que ese proceso repercutiera en el cambio de una vida comunitaria que, por entonces, se encontraba recluida en las formas opresivas impuestas por la dictadura. En este sentido, el referente para esta alteración de la concepción social del arte no era tanto la cita de Marx y Engels que encabezaba este apartado como un referente contemporáneo proveniente del mundo del arte: ese referente era el artista alemán Joseph Beuys, que tuvo una incidencia directa sobre colectivos de arte/política activos durante los años ochenta en Latinoamérica. El artista alemán enarboló constantemente consignas como "Todo es arte, cada hombre es un artista, el arte está en su cabeza" o el concepto de "escultura social", ideas que serían retomadas por el CADA en su intento por desplazar las articulaciones entre el arte y la vida más allá de los límites impuestos por las instituciones culturales. Así sucedía en una acción como *¡Ay Sudamérica!*, realizada en julio de 1981. La acción consistió en el vuelo de una serie de avionetas sobre la ciudad de Santiago que, citando y reinvertiendo el bombardeo del Palacio de la Moneda ocho años antes, arrojaban sobre ciertas poblaciones de Santiago de Chile una cantidad enorme de volantes en los que se podía leer un texto que, frente a la clausura de las expectativas revolucionarias impuesta por el golpe de Estado de 1973, abría las esperanzas en el futuro de la vida común chilena. Un fragmento de ese texto⁶ apostaba por sensibilizar a cualquiera que lo leyera con su paisaje natural, social y afectivo. Si bien el texto afirmaba la identidad que a los hombres confiere su trabajo diario, exaltaba también la necesidad de un trabajo común en la felicidad. Ese trabajo pasaba porque cada hombre pugnara por redefinir mental y físicamente los márgenes de su vida, constituyéndose de ese modo en un artista.

La influencia de Beuys es también constatable en algunas acciones y afiches de C.A.Pa.Ta.Co, aunque a diferencia de lo que sucede con el discurso de artistas individuales y consagrados como Beuys, acá la idea de que cualquiera puede ser un artista se aplicaba a los propios integrantes del colectivo y su extendido y eventual número de colaboradores. De hecho, la noción de "readymade social", central a la hora de comprender algunas de las intervenciones del colectivo, establecía un desplazamiento del concepto duchampiano desde el objeto introducido en el ámbito del arte a la creación de situaciones en el espacio público. De ese modo, sintetizaban el concepto de *readymade* con el de "escultura social", acuñado por Beuys⁷. Para el artista alemán, el silencio que Duchamp había guardado con posterioridad a la exhibición de los *readymade* estaba sobrevalorado⁸ y había contribuido a que el cuestionamiento radical de las convenciones del arte no se proyectase hacia una expansión de la potencia del concepto de arte que se incrustara en el corazón mismo de la praxis política y social. Para Beuys, si el señalamiento duchampiano permitió evidenciar que cualquier objeto puede ser percibido como arte, el paso siguiente era concebir el arte desde una perspectiva entre antropológica y antroposófica, como elemento activo en la configuración de la vida social. Dejando de lado tanto la retracción duchampiana como el mesianismo beuysiano, la síntesis conceptual propuesta por el *readymade* social de las acciones de C.A.Pa.Ta.Co situaba su esfera de incidencia en los conflictos sociales. En su texto "De *Tucumán Arde* al 'ready-made social'", presentado inicialmente durante el festival Tomarte (Rosario, 1989), la artista Graciela Sacco establecía la siguiente diferencia entre la experiencia culminante del itinerario del 68 y el concepto de *readymade* social: "a diferencia de *Tucumán Arde*, el ready-made social no es una obra que pueda describirse, sino que es un concepto aplicable a distintas producciones artísticas".

AL, AM, JV

NOTAS

- ¹ Karl Marx y Fredric Engels, *La ideología alemana*, Montevideo: Edit. Pueblos Unidos, 1958, p. 470.
- ² Entre 1985 y 1986 editó cinco números de *HOJE-HOJA-HOY*, un periódico autogestionado entre ella, Hilda Paz, Susana Lombardo, Gustavo Mariano, Daniel Gluzmann, Gabriela Hermida, Alfredo Mauderli, Juan Ferreira y Martín Eckmeyer.
- ³ "Cada actor del TIT tenía que ser un provocador. Para cambiar la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural", entrevista a Pablo Espejo, 2011.

- ⁴ Fragmento de la convocatoria distribuida por los grupos Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, GEXTU, D'Magrela y otras personas para la participación pública del *Evento Fim de Década*.
- ⁵ Sobre el *Evento Fim de Década* ver 3nós3, D'Magrela, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catálogo), São Paulo, 1979.
- ⁶ Ver p. 47.
- ⁷ Según el testimonio de "Coco" Bedoya, fue Rolf Knippenberg quien había participado en la actividad del Grupo Paréntesis en Lima, quien les tradujo un texto de Beuys en que se daba cuenta de este concepto de "escultura social" como superación de las limitaciones del *readymade*.
- ⁸ Beuys realizó una performance con ese título en el Fernsehstudio de Düsseldorf en 1964.

AFICHES PARTICIPATIVOS

Muchas iniciativas impulsadas por el Frente por los Derechos Humanos, un colectivo de jóvenes en apoyo a las Madres de Plaza de Mayo, y por el grupo GAS-TAR (luego devenido en C.A.Pa.Ta.Co), evidencian la dimensión participativa inscrita en los dispositivos gráficos. La "obra" se completa y cobra sentido en la acción y decisión del otro anónimo, implicado e interpelado en la calle. La aspiración a "Unir el arte y las luchas", una consigna frecuente de GAS-TAR/C.A.Pa.Ta.Co, se concreta en esa participación callejera, dispersa y múltiple. El colectivo se define como un "grupo interdisciplinario de arte que se plantea colectivizar los medios de producción artístico-culturales"¹.

Una de las realizaciones colectivas concretadas en Buenos Aires fueron los murales hechos con fotocopias de las fotos de los desaparecidos iniciada el 8 de marzo de 1984, primer Día Internacional de la Mujer en democracia en el que se homenajeó a las Madres por su heroica gesta contra la dictadura. En base al archivo de fotos reunidas por las Madres y empleadas en distintos soportes en las movilizaciones, se seleccionaron 50 fotos de hombres, 50 de mujeres y 25 de niños con sus nombres y fechas de desaparición, se ampliaron a 30 x 42 cm y se reprodujeron 150 fotocopias de cada una. Conjuntos de esos rostros empapelaron distintos muros urbanos, con la explícita invitación a los peatones a colorearlos con crayones (a la manera de las iluminaciones de las fotos antiguas). Transcurrida una semana de esta actividad, algunas Madres solicitaron que las fotocopias no se pintaran, restringiéndose la dimensión participativa de la propuesta.

Unos meses más tarde, en el contexto de la IV Marcha de la Resistencia (diciembre de 1984) el grupo GAS-TAR impulsa una nueva iniciativa participativa, "Afiche para terminar entre todos". Según relata Fernando "Coco" Bedoya,

Hebe de Bonafini insistía en sus declaraciones en que no había que representar más ausencias ni trasladar más retratos a los muros pues urgía mostrarle al pueblo quiénes eran los responsables del terror, los autores de tantos crímenes genocidas².

Ante esta demanda de la líder del movimiento de derechos humanos, decidieron desplazar el foco de la denuncia de las víctimas a los victimarios. El afiche, impreso en planograf, mostraba las figuras

inconclusas de dos represores con las consignas "No a la amnistía" y "Genocidas". Una de ellas se basaba en una foto irreconocible de Videla, el exdictador, y la otra imagen (un represor de perfil) sugería alguien de la gendarmería, del ejército, de un grupo de tareas con grado subalterno, en definitiva, aquellos representantes exonerados por la Ley de Obediencia Debida, de cuya boca emergía la silueta de un perro rabioso³. El afiche dejaba entonces varias zonas en blanco (en los rostros de las figuras y en la parte inferior). El 21 de diciembre se instaló una mesa de impresión serigráfica en la Plaza de Mayo y se montó un taller al aire libre. Un grupo de trabajo imprimió aproximadamente 3.500 afiches. Otro grupo intervino pintando monigotes, esvásticas, calaveras, rejas o textos sobre el afiche mientras un manifestante voceaba los nombres de los represores. Un último grupo de manifestantes se abocó a pegar los afiches en las inmediaciones de la Plaza.

Ante esta acción, el crítico del diario *La voz* evaluó que

la función social del artista plástico se está arraigando en el seno del pueblo y en el vértice mismo de su lucha. Por supuesto que esta función del artista es ajena a la de aquellos mandarines del arte que se regodean en mercados de turbios valores. Este quehacer fuera del ámbito clásico está entroncado con los grabados de Guadalupe Posadas en el México de la insurrección campesina, con los grabados de Goya y los afiches de la Revolución Española, pero fundamentalmente con una nueva forma expresiva que necesita la participación efectiva para ejecutar la obra de arte⁴.

Por último, merece destacarse, por la envergadura que alcanzó, otra campaña impulsada por el Frente por los Derechos Humanos, "Dele una mano a los desaparecidos", que recorrió el mundo y logró recolectar casi un millón de manos en 86 países en el verano austral entre 1984 y 1985. La idea, afín a la de poner el cuerpo para realizar las siluetas, fue implicar al que adhería a la campaña en el gesto de disponer su mano sobre un papel, cuya huella era trazada por una Madre u otro activista. Luego el participante podía escribir algo, un nombre, una consigna, una carta, sobre el papel. Hubo, entre miles de manos anónimas, una mano "famosa", la del presidente italiano Sandro Pertini que escribió en ella: "Ésta es mi mano izquierda, la mano del corazón, colmado de angustia por la suerte cruel de los desaparecidos". 90.000 manos se colocaron sobre hilos formando largos pasacalles con los que se cubrió el espacio

aéreo entre la Plaza de Mayo y la Plaza Congreso de Buenos Aires, circuito de la marcha del 24 de marzo de 1985, en el aniversario del golpe de Estado de 1976. También se pegaron miles de manos en los muros. "Cada una de las manos es un habitante que participó, una persona que ejerció su derecho, que decidió, que hizo la democracia"⁵.

AL

NOTAS

- ¹ S/a, "Miserere para el equico", en *La Bizca*, Buenos Aires, n° 2, otoño de 1986, p. 17.
- ² Fernando Bedoya, "No a la amnistía. Un afiche para la participación", en "Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos", dossier aparecido en *La Bizca*, Buenos Aires, año I, n° 1, noviembre-diciembre de 1985.
- ³ Se trata de una alusión a las declaraciones de Hebe de Bonafini en respuesta a las afirmaciones del ministro del Interior Antonio Troccoli respecto a que los desaparecidos estarían fuera del país o habrían sido ejecutados sin el debido proceso: "(El ministro Troccoli) debe saber que no es un simple perro el que atacó, sino un ejército de perros asesinos al que el pueblo mantiene con mucho esfuerzo y, por lo tanto, no vamos a permitir que continúen asesinando ni los perros ni sus dueños". Ver "La saga de los perros", en *Crónica*, Buenos Aires, 7 de enero de 1985.
- ⁴ M. López, "Plástica y derechos humanos. El arte y la sociedad", en *La voz*, Buenos Aires, 2 de enero de 1985.
- ⁵ La descripción retoma las siguientes notas: *Madres de Plaza de Mayo*, n° 3, p. 13, "Dele una mano a los desaparecidos" y "Editorial: Madres + Manos = Juicio y Castigo"; n° 4, "Editorial: las manos son por Usted"; n° 5, p. 10: "El triunfo de la memoria", p. 12: "Los que hicieron posible la marcha", *Boletín, publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo*, n° 6, p. 20: "Un millón de manos. Reportaje a Pedro Lanteri", en *La Voz*, Buenos Aires, 24 de enero de 1985.

TRAVESTISMOS

Hablar de “travestismos” como concepto que dio sentido en América Latina a determinadas prácticas artísticas y discursos críticos desde la década de los ochenta implica de antemano reconocer en la pluralidad de *travestismos* una figura de complejidades múltiples que incorpora y aúna dentro de sí elementos manifiestamente diferenciales: las experiencias de vida concretas y encarnadas de precariedad económica y desajuste corporal; las estéticas de transgresión barroca de los binarismos sexuales; y la densidad de la reflexión teórica sobre el género y su producción contemporánea.

La figuración travesti en el arte de América Latina —y particularmente en Chile— tomó forma en esa misma pluralidad ambigua. En primer lugar, bajo la captura (fotográfica y testimonial) de esas experiencias de vida retratadas que habían sido excluidas —y al mismo tiempo desafiaban— los marcos de la norma cultural, sexual y económica¹. En segundo término, la utilización táctica de las estéticas travestis por parte de artistas que experimentaron la insubordinación de los géneros masculino y femenino en disciplinas como la performance o la pintura² para disputar los cánones de representación de la imagen nacional latinoamericana (o *latinoamericanista*). Y, en tercer lugar, una teorización que productivizó esas prácticas artísticas como sustrato material de una crítica del género local, de inspiración posfeminista y posestructuralista³. Dicha reflexión no sólo les otorgó sustento interpretativo (“legitimidad teórica”), sino que, al mismo tiempo, complejizó la relación entre obra artística y crítica estética, primero debido a su carácter temporal *paralelo* (el texto no siempre fue la lectura *posterior* a la obra, a veces lo acompañaba o directamente lo antecedía). Más aún, la *profundidad* de esos textos referidos a prácticas que jugaban precisamente con la *superficialidad* de las apariencias de género (travestis) dislocó, en su propia constitución, la distancia oposicional entre interioridad y superficie.

LO TRANS DE AMÉRICA LATINA

La imagen de América Latina ha sido erigida a partir de una serie de tensiones y contradicciones que se superponen a los paradigmas dicotómicos

del género binario masculino/femenino. A partir de los discursos culturales producidos en la década de los ochenta, es posible afirmar que el conflicto trans de América Latina se basó en la incertidumbre resultante de los choques de sentido en la configuración de una identidad latinoamericana, producto de su condición histórica, geográfica y cultural refractaria de “otro”. Esa posición *refractaria* implicaba, por una parte, que la recepción local, siempre a destiempo de los productos culturales metropolitanos (arte, teorías, modas, etc.), las conjugara de modos disímiles al referente original, produciendo un resultado diferente y particular, nunca idéntico al modelo; y, al mismo tiempo, radicalizando la tensión identitaria dentro/fuera: el modo como se ha intentado conformar “desde dentro” y cómo ha sido construida desde la mirada extranjera. Una dicotomía que desplegó el conflicto entre lo que uno “es” internamente (la narración ficcional pero autoasumida de una identidad del *sí mismo*) y cómo se le ve a uno desde el exterior, cómo “aparece”, “la superficie” externa: la percepción arbitraria efectuada por otro de acuerdo a determinados criterios de percepción, paradigmas de interpretación y políticas de la mirada. Un “dentro/fuera” inevitablemente cargado del imaginario generizado de lo “femenino/masculino”.

Así, América Latina ha sido pensada desde dentro como la ficción masculinista del rescate



fig. 1. Las Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas*, Santiago de Chile, 1990. Fotografía de Pedro Marinello.



fig. 2. Carlos Leppe, *El Perchero*, Santiago de Chile, 1975.

de una historia prehispánica que se resiste al universalismo eurocéntrico, la gesta heroica emancipatoria de las independencias y sus próceres (Padres de la Patria), el ingreso de América Latina en las utopías modernas en las que el desarrollo va superando las dificultades y obstáculos que impone una naturaleza hostil.

Mientras, desde fuera, se piensa como “femenina” (más natural, salvaje, sexual, experiencial, pasiva, reproductiva, etc.), opuesta —esta vez— al “masculino” (racional, tecnologizado, cultural, activo, productivo y penetrador) primer mundo. Se trata de una mirada exotizante en la que ha sido vista históricamente como un reducto originario, donde prevalece, aún, lo incontaminado de lo materno (madre tierra), superpuesta a los roles en la economía mundial entre países productores de materias primas y países industrializados, a la vez que a los procesos periféricos de modernización ilustrada.

Para teóricas como Nelly Richard, obras como las del artista chileno Juan Dávila⁴ expresaron la metáfora travesti de Latinoamérica como “parodia de la parodia de una parodia”: Latinoamérica como geografía refractaria, mixtura periférica de referencias metropolitanas sin un original. Dicha puesta en evidencia de lo latinoamericano como

collage inesencial participó nuevamente de una contradicción, esta vez por el *origen*, como efecto colapsado de esa relación entre centro y periferia. El carácter inesencial —en tanto copia— de lo latinoamericano pareció por un lado reforzar la centralidad “originaria” del centro metropolitano de donde provendría —como referencia— lo posteriormente copiado. Pero, al mismo tiempo, el develamiento de Latinoamérica como copia paródica terminaba desarticulando esa fantasía de lo originario que se había puesto ya sobre América Latina como territorio virgen y natural.

Karina Wigosku ha señalado esta vinculación de América Latina con lo travesti a partir de su “desclasificación como lo ‘tercero’... análoga a la América Latina definida bajo la noción de tercer mundo”. En este sentido, el despliegue travesti ha implicado repensar la crisis de una pertenencia tanto sexual como nacional, una vinculación donde la falta de pertenencia a una nación se superpone (como “discurso travesti de descolonización y de resistencia poscolonial”) a la falta de pertenencia a un género como requisito de una identidad segura y estable.

TRAVESTISMO EN EL ARTE CHILENO:
DICTADURA Y POSDICTADURA

La dictadura militar chilena fue el marco contextual autoritario y represivo en el que las esteticizaciones travestis pudieron desplegar su mayor capacidad disruptiva, por oposición y desencaje de la norma. En el marco de la dictadura militar, el travesti fue interpretado como una figura que logró “socavar el doble ordenamiento de la masculinidad y la feminidad reglamentarias y de fachada”, un doble ordenamiento que estaba fundamentado en el hecho de que la dictadura reforzó la dominación jerárquica entre el mando de poder (gobierno militar del país) sobre una ciudadanía sometida (sin derechos y abusada, torturada, asesinada y hecha desaparecer). Ese esquema extremado de posiciones de poder dominantes (masculinas) y sometidas (femeninas) se vinculará en lo teórico al refuerzo de los roles normativos de los géneros que, según estas reflexiones, promoverá la dictadura militar: una masculinidad y feminidad firmes y coherentes bajo los estereotipos de la cultura tradicionalista,

genérico sexual, sino que puede servir para repensar la misma relación entre arte y política del periodo. En efecto, el travestismo ocupó un lugar central tanto en las expresiones neovanguardistas de “politización del arte”, esto es, las prácticas

3



4



5



figs. 3-5. Paz Errázuriz, *La Manzana de Adán*,
Santiago de Chile, 1989.

una inteligibilidad normativa de los géneros que ingresará en el programa militar de construcción de un ideal patriótico de nación bajo el emblema conservador de la familia nuclear.

En términos generales, el concepto de travestismo en el arte no sólo se refiere a un arte implicado con determinadas expresiones de lo

estéticas que dialogaban de forma polémica con sus contextos de emergencia, así como en la ampliación de los márgenes comprendidos dentro de “lo político en el arte”, debido a la incorporación de elementos novedosos a los que hasta ese

T



Colectivo Ayuquelén

“Somos lesbianas por opción”

Milena Vodanovic

Son lesbianas. Son feministas. Son lesbianas-feministas. Se agrupan en el colectivo Ayuquelén, palabra mapuche que quiere decir algo así como “la alegría de ser”. En este caso, la alegría de ser lesbianas. Funcionan al alero de la casa de la mujer La Morada, ahí, en el barrio Bellavista. Son las únicas lesbianas agrupadas y organizadas como tales que hay en Chile. Su punto de vista es particular. Quieren producir pensamiento propio, un pensamiento “lésbico-feminista”, dicen. Su lesbianismo, que entienden como opción –y no como un defecto, enfermedad o desviación–, es para ellas un instrumento de protesta social, punta de lanza de revoluciones estructurales. Un asunto político, al fin.

APSI conversó con cuatro mujeres de Ayuquelén una de estas tardes. Nerviosas estaban. Era la primera vez que concedían una entrevista. “Creemos que ha llegado el momento de hablar”, dijeron. Acordaron no dar nombres ni aceptar fotos: “Todavía tenemos miedo al rechazo”, confesaron. “Miedo a nuestras propias familias, a los compañeros de trabajo... Vivimos en un cerco con demasiadas presiones”. Conversamos sentadas en el suelo, entre cojines de muy feministas colores: lilas, morados, fucsias. Ahí estaban (los nombres son de fantasía) Isabel, 28 años, secretaria; Inés, 30 años, diseñadora gráfica y fotógrafa; Sofía, 38 años, también diseñadora gráfica; y Elena, de 34 años, matrona. Ninguna milita en partido político. Inés lo hizo hasta hace poco, en el Mapu, pero ahora sólo es simpatizante. En estos momentos se preparan para viajar a México y asistir al primer encuentro de lesbianas latinoamericanas, caribeñas y chicanas, a efectuarse en octubre.

He aquí su experiencia, sus miedos, su propuesta, su lesbianismo.



fig. 7. Nota de prensa "Ostentación de sus desviaciones sexuales hicieron los marcos en la Plaza de Armas", Santiago de Chile, 1973.

momento se habían catalogado bajo el sintagma de arte y política: el cuestionamiento de los géneros masculino/femenino y las sexualidades disidentes de la norma heterosexual. Pero, más aún, todo el arte crítico de los ochenta —y no sólo el "homosexual"— recurrió a un *travestismo* de los signos subversivos (hacerse pasar por algo que no se es) como estrategia para sortear la codificación de vigilancia que la dictadura ejerció sobre el arte y las diferentes expresiones culturales, ensayando con lenguajes oblicuos, códigos cifrados y experimentación de nuevos formatos. El "travestimiento en el arte" político neovanguardista, ésta fue la táctica contextual que rentabilizó el recurso al disfraz y a la mascarada como estrategia de producción crítica, para pasar desapercibida y sortear los regímenes de codificación represora y de censura del marco militarista⁵.

Una segunda insubordinación del arte travesti estará dado por el ejercicio de "des-autorización", esto es, un desafío al poder del autor basado en la tradición artística de la firma, en el uso de la cita

(insubordinación a la ideología de "lo original" en el arte) y en el uso de otros nombres y de sobrenombres (insubordinación a la ideología del poder patriarcal del autor como creador).

TRAVESTISMO EN LA POSTRANSICIÓN: TEORÍA QUEER Y ACTIVISMO CONTEMPORÁNEO

La estetización travesti de los años ochenta se ve tensionada desde fines de la década de los noventa hasta hoy, tanto por la incorporación ineludible de los debates queer al campo de la crítica de género, como por la emergencia de un activismo trans militante.

La teoría queer de los años noventa y su inscripción en los debates latinoamericanos puede ser trazada en diferentes sentidos. Por un lado, un efecto de *hegemonía interpretativa* de procesos locales a partir de nociones metropolitanas. La teoría queer, basada en la figura travesti del drag como paradigma de la comprensión del género en términos de construcción "performativa" (el género como el efecto inesencial de gestos, cosméticas y poses naturalizadas por convencionalismos del poder normalizador de la inteligibilidad cultural), hizo que retroactivamente, y por extensión, todo gesto travesti —inclusive fuera de las fronteras metropolitanas— fuera ingresado al campo de comprensión universalista de lo queer. Así, gran parte de la especificidad de los procesos de conformación de lo travesti en Latinoamérica han sufrido un anulamiento al ser catalogados rápidamente —y sin mayor cuestionamiento— bajo las categorías interpretativas centralistas de lo queer tal como se concibió en el campo académico norteamericano. De ahí la importancia radical del rescate crítico de esas genealogías diferenciales propias de las disidencias sexuales en Chile y otros países del sur. Si se sigue la pista de las obras artísticas y sus marcos de lectura (textos y ensayos escritos por teóricos en Latinoamérica), es posible diagramar dicha genealogía.

En libros como *Masculino/Femenino* y otros, Nelly Richard plantea una idea des-esencialista de lo femenino asegurando que "el travesti necesita disfrazar a la mujer (cubrir su imagen de signos-revestimiento: enmascararla con figuras) para poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras". Desde este punto de vista, lo que el travesti femenino repite en la mujer no es su esencia, sino unos "revestimientos superficiales". Anteriormente, en un texto de 1982⁶ y ya bajo una fuerte influencia



fig. 8. Juan Domingo Dávila, *El arte es homosexual*, 1983-1986.

de filósofos como Deleuze, el intelectual cubano Severo Sarduy afirmaba que la “pulsión ilimitada de metamorfosis (en el travesti) no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita”. Y, al mismo tiempo, expresa otro objetivo del travestismo, menos “mimético”: la intimidación, “pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran”.

Cuando Sarduy señala que el simulacro travesti, a diferencia de la copia, teatraliza su apariencia, esto es, no pretende reproducir el original “a partir de proporciones verdaderas” sino que

simula —en su apropiación barroca— lo que podría llamarse una *verosimilitud* pensada para el punto de vista del observador un efecto de verosimilitud que se arma y se desarma dependiendo del punto de vista, lo que importa no es tanto la fidelidad proporcional a un modelo canónico sino el efectismo de su simulacro.

Siguiendo esa línea, Richard planteó una distancia entre los modelos travestis metropolitanos de Nueva York (expresados en el famoso documental *Paris Is Burning*) y los travestis chilenos. Según ella, los travestis de Nueva York utilizaron

el travestismo de modo perfeccionista para infiltrar el código dominante con el discurso de la marginalidad. Dicha práctica le sirvió a teóricas como Judith Butler para argumentar el carácter inesencial de las identidades genéricas, puestas en evidencia por la estética del disfraz travesti y su efectismo imitativo. En cambio, para Richard, los travestis chilenos “desidealizan la feminidad de alta costura con su sátira vulgar que lleva *lo copiado* a desentonar violentamente con *el original*”. En este sentido, el travesti latinoamericano —a diferencia del metropolitano—, lejos de copiar un modelo idealista, desautoriza el modelo produciendo “la mueca de una personalidad desencajada, inarmonizable”, poniendo en entredicho el proceso de la copia, a la vez que evidenciando “los baches de pobreza e inverosimilitud que separan cada fragmento suelto de su cuerpo periférico, desclasificado”⁸.

En segundo lugar, la teoría queer puede ser analizada a partir de un efecto crítico sobre las especulaciones acerca de la capacidad subversiva de las identidades marginales puesto que recientemente, y en su seno, se ha venido a cuestionar el poder de transgresión otorgado a la figuración travesti (o a cualquier otra figuración identitaria), replanteando la cuestión de la subversión de género como algo ya no ligado de antemano a un modelo de identidad o a una figura subversiva particular, sino a la relación crítica y radical entre una práctica y su contexto⁹.

En último término, el activismo travesti y trans, incorporado primero como parte de algunas ONG LGBT y posteriormente expresado en colectivos y organizaciones autónomas de personas trans, viene otorgando desde los años noventa “realidad” (reclamo sobre la marginalidad de clase, disputa por los cuerpos desadaptados al sistema de géneros) a un asunto excesivamente estetizado, hegemonizado por la crítica cultural del arte y centrado mayoritariamente en la referencia a “las superficies, las máscaras y los disfraces”. La política travesti militante puso en escena —primero— cuestiones como la privación social, la precariedad económica, la exclusión del sistema educativo y, más recientemente, debates públicos como la ley de identidad de género o la despatologización de la transexualidad, es decir, asuntos que incorporaban un carácter de urgencia y que, en cierto sentido, se oponían o provocaban una distancia con cierto romanticismo estético con el que la teoría había envuelto la figura travesti y que volvían aún más

complejos e intrincados los entrecruzamientos contemporáneos entre arte, política, sexualidad y compromiso.

FR

NOTAS

- ¹ Me refiero especialmente a la investigación iniciada en 1981 por Paz Errázuriz en prostibulos de travestis de diferentes ciudades de Chile y que se materializó finalmente en el libro de fotografía y textos publicado junto con Claudia Donoso, *La Manzana de Adán*, Santiago de Chile: Editorial Zona, 1990.
- ² Es el caso de los artistas chilenos Carlos Leppe y Juan Dávila, ambos integrantes de la llamada Escena de Avanzada.
- ³ Al respecto, revisar los textos de Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1980 y *La cita amorosa: sobre la pintura de Juan Dávila*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1985.
- ⁴ Por ejemplo, para Nelly Richard, la obra *El Libertador Simón Bolívar*, de Juan Dávila, una pintura donde se muestra al prócer latinoamericano con rasgos femeninos e indígenas, “satirizaba los ideologemas patriarcales del discurso latinoamericanista”. En Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.
- ⁵ La lectura del arte político de carácter neovanguardista en términos de un arte travesti puede ser aplicado al caso emblemático de la Escena de Avanzada chilena.
- ⁶ En Severo Sarduy, *La Simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1982, p. 14.
- ⁷ *Paris Is Burning* es un documental del año 1990 dirigido por Jennie Livingston. Fue filmado en la segunda mitad de los años ochenta y muestra el movimiento conocido como “cultura del baile”, en la ciudad de Nueva York, en el que participaban en su mayoría gays y travestis latinos y afroamericanos.
- ⁸ Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, óp. cit., p. 123.
- ⁹ El debate provocado por la aparición de personajes travestis en la televisión o —en el caso de Chile,— el apoyo del movimiento travesti a la privatización de las empresas sanitarias en el gobierno municipal de la derecha chilena han acentuado la idea expresada por Sebastián Reyes de que “marginalidad sexual y disidencia política no son necesariamente equivalentes”, Sebastián Reyes, “Lavin, San Camilo y los travestis”, en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n° 25, noviembre de 2002. De la misma manera, se ha cuestionado la atribución subversiva que la academia ha otorgado a lo travesti u otra identidad marginal, por el peligro de una reapropiación teórica de esas experiencias de marginación, puestas ahora al servicio ejemplificador de una determinada teoría.

UTOPIA

Una mina inagotable. Una sensación, un plexo solar. Se le atribuyen muchas decepciones, probablemente de forma injusta. Algo del pasado.

En el tiempo en que han existido planteamientos utópicos era evidente que estaban peligrosamente próximos a su propia némesis, e incluso que estaban abocados a deslizarse hacia ella con una escandalosa fluidez. La mayoría de representaciones que hemos asumido como utópicas se han articulado excesivamente y expresado insuficientemente: las utopías prescriptivas, normativas, definitivas, ortodoxas y petrificadas en sus recetas sobre la vida bondadosa, moral o la sociedad perfecta; la utopía como emancipación, la utopía ético-política como el sonado logro de la razón —tan importante para la modernidad— es insalvable hoy, está inerte, ya no es más que una pirueta vana y un escenario anticuado que ni siquiera consigue estimular la ironía. El conflicto interno de la utopía se ha ido agudizando con el tiempo a medida que los diversos programas políticos o sociales utópicos surgían y fracasaban, dejándonos decepcionados con, descorazonados de y recelosos por el esfuerzo. En el momento de la muerte de la utopía, no se produjo la crisis ante una muerte súbita, sino más bien una lenta agonía a la que todos nosotros asistimos: su paso por este mundo no fue misterioso.

Sin duda se produjo el fin de la utopía, pero curiosamente no supuso en absoluto el fin del imaginario utópico —la utopía sin inscripción, sin haber detonado, que sigue constituyendo una especie de picazón que sentimos en las profundidades de nuestra intimidad—. La utopía para nosotros existe como una especie de palimpsesto, en algún sedimento aluvial de su curso, como una especie de tortícolis que parece causar una lucha en sueños. El título de uno de los artículos que escribió Louis Marin poco después de la caída del comunismo e inmediatamente antes de su muerte fue “Las fronteras de la utopía”, y en él señalaba que la expresión aludía “tanto a las fronteras que definen y delimitan la utopía [...] como, en segundo lugar, a las fronteras que crea la imaginación utópica, si semejante imaginación sigue siendo capaz de hacer tal cosa...”. Para Marin, la utopía no es un problema de representación, de icono o de imagen, sino más bien una

“práctica-ficcional”¹. Es un “horizonte que enmarca un lugar y abre un espacio”².

De acuerdo con Tomás Moro, la utopía es tanto un no lugar (*ou topos*) como el Lugar Perfecto (*eu topos*, asociado a los conceptos de *eucronia*, el tiempo perfecto; y de *eupsiquia*, el estado de conciencia perfecto). Asimismo es, como señala Marin, “un topónimo paradójico e incluso vertiginoso puesto que, como término, la propia palabra niega el lugar mismo que pretende denominar”³. La imaginación utópica desencadena una contradicción insuperable: por una parte sus representaciones deben alcanzar especificidad, detalle y concreción para ser algo más que simples quimeras suspendidas en el vacío, pero por otra parte la posibilidad de fijar una representación contradice la necesidad de la utopía de seguir siendo siempre elusiva, indeterminada, onírica. Aunque el no lugar al que apunta la utopía es alérgico a la pulsión cartográfica, el deseo de cartografiar parece irresistible. Además de estar situada desde el inicio en esta contradicción, la utopía elude cualquier tentativa de materialización, encontrando en ellas sólo la clausura de su sistema abierto en la forma de una ideología, del totalitarismo y de las limitaciones de lo banal. Al menos en estos sentidos, la utopía parece resultar inconmensurable.

Se diría, pues, que el mejor modo de sacar a la luz la utopía es desviándose del sujeto utópico. De hecho, sería más útil aproximar a la utopía el término de *hypnopía* (pensamiento oculto), lo cual sugiere que el significado literal no es el más profundo. Para Marin, la utopía es una suerte de orillo, un “límite” que funciona como una orientación y como una brecha: una orientación en la medida en que ofrece un camino entre dos territorios definidos, y una brecha como en la tierra de nadie situada en el espacio entre dos fronteras⁴. En este sentido el no lugar es una bisagra: vívidamente liminar, emergente y fértil para el imaginario utópico, que es esencialmente un instrumento inventado para estas ocasiones de tránsito.

Aun así, el pensamiento utópico persiste. La misión absurda de la utopía es fundamental, innata, es un aspecto de nuestra ira contra la muerte y refleja el deseo de renacer en una vida mejor. La esperanza utópica es tan perenne como su negación y su rechazo, y tanto el discurso de la utopía como el del fin de la utopía son rasgos irrenunciables de nuestro imaginario. Que la pulsión transgresora utópica siga en pie —después de todas las noticias descorazonadoras que nos llegan sobre ella—, ése es el dilema.

En esta situación de disolución, la utopía raya en una fe antropológica —por débil que sea— en la tras-

endencia. El trabajo de la utopía, que se ha inscrito en la secularidad, ya sea adoptando sesgos científico-sociales o más filosóficos, se concibió como algo que debía realizarse en el mundo material, de modo que el utopismo se anclaba en una tensión dialéctica con lo real que le daba significado. Pero las imágenes soñadas de la utopía fantasmática no son por sí mismas dialécticas, ni el deseo en sí mismo supone ningún progreso. Tales fantasmas corren el peligro de incurrir en la peor debilidad: prometer mucho en clave consoladora, pero hacer poco para contribuir al trabajo transformador de la imaginación revolucionaria. Ausentes estas imágenes soñadas, lo real se convierte en inactividad, decadencia y agónica complacencia. Sin embargo, el estatus de estas imágenes es inherentemente dependiente: la imagen utópica deseada debe interpretarse a través de la realidad material porque en ella la utopía realizará finalmente su trabajo.

Las operaciones de distanciamiento y definición han terminado resultando necesarias, por ejemplo, el ejercicio de separar la utopía del nirvana (una lección obtenida de los aspectos telegénicos de 1968) y, en consecuencia, subrayar la necesidad de un contenido crítico. El conflicto y las tensiones internas son las armazones del utopismo, razón por la cual el utopismo actual debe describirse siempre como algo en movimiento, considerado en un reino que es sobre todo discursivo.

La utopía, con toda su desorientadora intensidad, proyecta una cruel sombra cuando se produce la inevitable reorientación. El imaginario utópico subsiste hoy en el centro de nuestras contradicciones e incluso constituye una de ellas: nos hallamos en un momento que parece decidido a negar las aspiraciones utópicas, al mismo tiempo que se aferra profundamente a ellas. Por su parte, el pensamiento utópico choca contra el fundamento de las certidumbres declaradas (políticas, morales) y de las tendencias doctrinales de las utopías históricas, planteando una ambivalencia, una imposibilidad de resolver, que convierte el sentido en algo extremadamente inestable y alienta un replanteamiento constante de la idea de utopía con el fin de reactivarla una y otra vez. Aunque la utopía fuera antaño una visión, actualmente es sobre todo un punto de partida, una estructura a través de la cual aproximarse a la posibilidad de transformación, y también de comprender la existencia paralela del horror y la esperanza.

Parece posible vincular la utopía a la fundamental voluntad de oponerse, una expresión de la

advenediza naturaleza innata tan decisiva para la experiencia humana de la existencia. Desde este punto de vista la utopía sería un mecanismo de rebelión que adquiere la forma poética requerida por la disonancia de su íntima imposibilidad, que coexiste y es coextensiva a la urgencia y la necesidad. Al haber quedado desprovista de la misión de ser un instrumento de revancha, es actualmente menos un lugar (concebido como un espacio en vías de convertirse en un objeto) que un espacio, que consiste fundamentalmente en lugar de desplazamiento. La utopía, como instrumento teleológico o como construcción ensayista, se ha visto obligada a echarse a un lado a causa del peso de su herencia acumulada, y actualmente parece operar como el mimetismo desviante del *topiario* —inquietante (familiar y extraño a un tiempo), una representación duplicada, una confusión deliberada con la imagen, un proceso constante de configuración (remodelación) en algo “reconocible” que sin embargo no puede conocerse—.

En la medida en que la utopía ha sido un acto de simbolización, también ha sido finalmente un tipo de limpieza estética que, en cuanto acto simplificador, niega la complejidad y la confusión, por no decir las abominaciones, que acompañan inevitablemente a los proyectos de transformación masiva. Tal vez ahora hemos perdido realmente nuestra inocencia con respecto a la utopía pero, junto a la confianza perdida en la posibilidad de invocar una utopía pródiga, parece persistir una respuesta basada en la insistencia ética del arte, imbuido de e inmerso en las catástrofes de las “utopías” que ya hemos conocido. La utopía no es un medio de contrarrestar el desencanto, más bien el interés en la utopía consiste en advertir que de hecho constantemente contrarrestamos el desencanto, que volvemos una y otra vez a la pregunta por la vida bondadosa (es decir, ética), que se trata de una lucha que, en la medida en que nunca ha concluido, tampoco se ha abandonado. La imaginación utópica procede de la conciencia, en algún nivel, de esta persistencia. Es una imaginación que nos determina a perseguir, aunque tal vez incluso a temer más, nuestra irrenunciable inclinación a la utopía.

RW

NOTAS

- ¹ Louis Marin, “The Frontiers of Utopia”, en *Utopias and the Millennium*, Krishan Kumar y Stephen Bann (eds.), Londres: Reaktion Books, 1993, p. 13.
- ² *Ibid.*, p. 10.
- ³ *Ibid.*, p. 11.
- ⁴ *Ibid.*

UTOPIA MEDIOCRE

Sé realista: ¡Pide lo imposible!¹

De acuerdo con los patrones retóricos, una utopía mediocre constituye un oxímoron. Socava la noción de perfección implícita en el concepto, en alguna medida escurridizo y abarcador, de un conjunto entero de visiones sobre la sociedad ideal. Pero además, el contradictorio calificativo de “mediocre” desplaza radicalmente este “no lugar” de su remota ubicación temporal, espacial y enunciativa. Al situar la utopía en el momento inmediato, de modo que requiera una acción en un lugar contingente y desplace el punto de su articulación, rescata el ideal distorsionado y lo modifica para el imperfecto y cínico presente.

La utopía se ha concebido como el resultado más deseable, el futuro anticipado y anhelado, la disposición más óptima de las relaciones sociales, y ha constituido tradicionalmente una propuesta, un plan o una promesa: era el no lugar del presente. Demasiado preciosa y pura para situarla en ningún sitio concreto en la proximidad del momento inmediato, su estructura era asimismo demasiado distinta y ajena como para adecuarse a los marcos materiales del mundo existente. La utopía no había venido y su advenimiento debía ir precedido de un periodo indefinido de penoso trabajo, violentas luchas, o incluso de una catástrofe apocalíptica purificadora. La utopía era el “no” de una protesta, una queja que rechazaba el aquí y el ahora, y que apelaba a todo lo que no era y sólo podía imaginarse. Era un radical desplazamiento en el cual incluso la memoria del presente se habría borrado. Y era asimismo una expresión privilegiada de los profetas, los filósofos y los revolucionarios, quienes preveían cómo forjar una impecable humanidad nueva a partir del pueblo imperfecto. La utopía mediocre le da la vuelta a este orden hierático para permitir que los seres falibles actúen por ellos mismos.

Puesto que ninguna concepción es inmune al abuso o a la tergiversación, finalmente la utopía engendró su doble siniestro, la distopía: el resultado monstruoso de la unión entre un sueño y la ingeniería social, que salió horriblemente mal. Se ha hablado tanto del fracaso espectacular de las utopías de la modernidad en el siglo XX que se ha convertido prácticamente en una banalidad. Sin embargo, merece la pena rescatar de estas explicaciones el hecho de que el fracaso se producía inevitablemente cuando los ideales chocaban tenazmente con los cuerpos que se resistían a la incorporación en estructuras planifica-

das. La totalización resulta imposible a menos que el aparato utópico/distópico, al querer producir “un pueblo sin fisuras”², recurra a la violencia para alcanzar sus fines. En este sentido es posible narrar la historia colonial y poscolonial de Latinoamérica como una manifestación de hasta qué punto resulta polémica —y problemática— la realidad del cuerpo cuando se logra la realización de las concepciones utópicas, desde el genocidio de la Conquista hasta las llamadas “desapariciones” durante las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX.

Si la aspiración de los Estados modernos ha sido el control total de la población, y sus operaciones discursivas han procurado en consecuencia grabarse en el cuerpo de las personas, entonces uno de los medios más palpables y evidentes de estos procedimientos disciplinarios ha sido un entorno construido. Se trata de un tipo de utopía moderna particular destinada a materializarse y reproducirse a través de la arquitectura, cuya transparencia, luminosidad e higiene organizaría y ordenaría los cuerpos ostensiblemente rebeldes y sucios, incorporándolos a un nuevo cuerpo social modelo. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XX, la programática orientación hacia el “desarrollo” produjo un corolario imprevisto, responsable en última instancia de que se reabrieran brechas en la matriz espacial e ideológica de los Estados nación: el emigrado, el indeseable extraño. No el inofensivo “paseante que llega hoy y se va mañana, sino la persona que llega hoy y se queda al día siguiente”³, y que ensucia la pulcra estructura imaginaria de la organización social de la vida cotidiana. Aunque a finales de la década de 1970 las vanguardias occidentales se identificaron a sí mismas con la figura del vagabundo⁴, el “ocupa” urbano llegó a significar la pieza aberrante, impredecible y que no encaja en los rompecabezas administrativos implementados en Latinoamérica: es el problema incómodo y recalcitrante que pone en entredicho el ideal social. Actualmente el emigrante sigue siendo un elemento explosivo que socava la unidad de la totalidad planificada: sigue siendo un individuo al que no se espera, puesto que viola el diseño de la estructura prevista, se la apropia y se resiste a la integración en los patrones establecidos. Rechaza someterse a la administración y se forja su propio espacio construido sobre bases y prioridades que contradicen el purismo de los principios oficiales.

En la década de 1980 el cuerpo del emigrante andino se convirtió en el campo de batalla en el que dos facciones opuestas del conflicto interno peruano (1980-2000) libraron una guerra en nombre del futuro imaginado. Por un lado, el grupo guerrillero Sendero

1



figs. 1, 2. Los Bestias, *Des-hechos en Arquitectura*, construcciones efímeras en la Universidad Ricardo Palma, Lima, 1984.

Luminoso trataba de implementar brutalmente su programa revolucionario (marxista-leninista-maoísta). Por otro lado, el Estado oligárquico —que había permitido “la urbanización sin industrialización”— daba rienda suelta a la violencia contra los subversivos y señalaba a los “sospechosos” fáciles de identificar: los marginados pobres del medio rural⁵. La guerra cada vez más violenta que devastó las provincias alentó la rápida afluencia de los emigrados a la capital, quienes buscaban refugio y ocuparon las polvorientas montañas en las afueras de la ciudad construyendo sus propias barracas. Sólo entre 1979 y 1985, el número de nuevas barriadas pasó de diez a 45⁶. No obstante, aquellos barrios realmente no paliaban ni el terror

2



clandestino ni el institucional. Entre los vástagos mortíferos de la revolución y la izquierda que traicionó sus compromisos a causa de su incapacidad administrativa y de su giro hacia la política de mano dura contra el pueblo, la polémica idea de utopía se desmoronó⁷.

La utopía mediocre de Lima era una respuesta disidente a la desintegración de los grandes planes que concibió un colectivo independiente y, hasta cierto punto, anárquico conocido como Los Bestias, de estudiantes de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. En su práctica rebelde el grupo reformuló de forma radical las razones de la construcción tanto en términos materiales como sociales. Rechazaban las utopías totalizadoras y teleológicas que subyacían tanto a los discursos revolucionarios como a los emergentes planteamientos neoliberales. Los Bestias adoptaron una táctica de ocupación de la tierra y empezaron realizando una serie de intervenciones arquitectónicas informales en el recinto universitario. Las construían con sus propias manos usando materiales reciclados y desechos industriales. En una precaria chabola montada bajo la pancarta de “Arquitectura” como parte del proyecto *Desechos de Arquitectura* (1984), el elemento más formal, limpio y con aspecto profesional era la tipografía geométrica y Sans Serif del cartel. La estructura de la chabola estaba hecha de caña de bambú, las paredes eran planchas de contrachapado y cartón reciclado y, por último, el suelo se cubría con ramas. Esta frágil construcción se erigía como una evidente contraposición a los sólidos edificios de hormigón del campus universitario. La materialidad “pobre”, doméstica, improvisada de la estructura aproximaba los métodos



fig. 3. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, carátula de elaboración teórica del proyecto, Cuzco, 1987.

fig. 4. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, detalle de la maqueta: Palacio de Justicia, Cuzco, 1987.

fig. 5. Los Bestias/Los Bestiarios, Lima – *Utopía Mediocre*, detalle de una lámina: centro de Lima, Cuzco, 1987.

de Los Bestias a los de los “ocupas” urbanos. No sólo introducía la arquitectura informal de la periferia en el centro del sistema, sino que además señalaba el espacio *de y para* el colectivo mismo, en un momento en que la facultad de Arquitectura carecía de una ubicación determinada y se encontraba dispersa entre varios edificios del campus.

En el Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura (CLEFA) que se celebró en Cuzco en 1987 —fecha que la UNESCO señaló como el Año Internacional de los Sin Techo—, Los Bestias presentaron su proyecto final, “Lima–Utopía Mediocre”: una propuesta teórica crítica de la arquitectura y el urbanismo. Éste adoptaba una actitud desafiante contra las políticas oficiales y sus inútiles planes urbanísticos, y representaba la toma del centro histórico de Lima —con las simbólicas sedes del poder gubernamental— por parte de los emigrados rurales. El Palacio de Justicia, el Hotel Sheraton y los solares vacíos que se encontraban entre ambos edificios, destinados a la estación central de un tren eléctrico (el plan emblemático y fallido del presidente Alan García), los ocuparía el pueblo, que invadiría el centro utilizando los canales espaciales que ofrecían las vías ferroviarias inutilizadas. Allí, ellos mismos construirían sus propias barracas. Así, Los Bestias reconocían que, como Manuel Castells ha sugerido a propósito de los movimientos urbanos, el espacio era necesario como una base física a partir de la cual el pueblo pudiese “organizar su autonomía contra el poder institucional [...]” y que “el control sobre el espacio [era] la batalla más importante

en la guerra histórica entre el pueblo y el Estado”⁸. Rechazaban el poder que pretendía disciplinar sus cuerpos a través de la arquitectura moderna, y tomaban partido por el valor de la acción y la construcción cotidiana, que surge de abajo y es sensible a las necesidades reales.

El acto material de ocupar un espacio —la invasión territorial— se había concretado en los barrios chabolistas (“barriadas”) de Lima, complicando inadvertidamente la estructura de la ciudad. Para los arquitectos, los planificadores y otros gestores que habían intentado combatir el fenómeno de los asenta-

4



5



mientos espontáneos, la cuestión de qué hacer con los “ocupas” y cómo entender la velocidad con que se extendía este fenómeno espontáneo constituyó el principal desafío de aquel periodo. Mientras que las revistas profesionales de arquitectura peruana reproducían en sus páginas la interminable metamorfosis del Plan Lima 2000, con su geometría abstracta de las infraestructuras, la grave crisis de la vivienda recrudecía a medida que la industria de la construcción se estancaba completamente a causa de la creciente crisis económica y las escasas iniciativas de viviendas de protección oficial quedaban empañadas por los escándalos de corrupción⁹. No obstante, las críticas a la construcción espontánea siguieron dominando el debate oficial. Por una parte, los esfuerzos de los emigrantes para hacerse con algún tipo de vivienda se condenaban como un “caos” absoluto. Por otra parte, los marxistas criticaban la permisividad oficial que hacía la vista gorda y legalizaba los procesos espontáneos de asentamiento como una solución reaccionaria que sólo exacerbaba el problema, mientras la superestructura existente, la principal responsable de la emergencia de aquel fenómeno, seguía intacta e indemne¹⁰.

En última instancia, Los Bestias, al vincular su táctica a la naturaleza evanescente de la práctica común y cotidiana, y al afirmar el valor de la autoconstrucción, se comprometían con un esfuerzo productivo para generar alternativas o antídotos a la desaparición de la posibilidad misma de conseguir que incluso la vida humilde pudiera existir durante el creciente conflicto interno entre los gobiernos de izquierdas recién elegidos y Sendero Luminoso. Si asumimos que las construcciones espaciales y sociales están entrelazadas, que son recíprocamente constitutivas y que, en consecuencia, la demanda de un territorio puede constituir el trabajo preliminar para la organización social, pensar en torno a la arquitectura efímera de Los Bestias plantea algunas preguntas fundamentales sobre quién *puede reivindicar* el “derecho a la ciudad”. Entre la anarquía y la planificación, entre los asentamientos “ocupas” y los proyectos gubernamentales o de inversores privados que pugnan por el control del espacio en la capital peruana, asuntos como la vida colectiva y la toma de decisiones (y el significado del delicado concepto de “democracia”) se encontraban en el núcleo de los planteamientos de este grupo contestatario. Su comunidad se articularía partiendo de la base, en oposición a las estructuras homogéneas programadas desde arriba por las ideologías hegemónicas (tanto el incipiente neoliberalismo del Estado como

la utopía revolucionaria por la que luchaba implacablemente Sendero Luminoso). La *Utopía Mediocre* procuraba imaginar una forma de cuerpo social que se organizara, para expresarlo en las palabras de John Friedman, “oponiéndose a este mundo [de planificación social y del Estado], afirmándose en la lucha por conquistar nuevos territorios para sí”¹¹. Era una sociedad que “rechazaba el poder hegemónico”, que “no aspiraba a totalizarse” y cuyas “transformaciones no se llevarían a cabo de acuerdo con el principio jerárquico al que se oponía”¹². En el preciso instante en que la posibilidad misma de planificar el futuro parecía encontrarse en un callejón sin salida, la utopía mediocre de Los Bestias se materializaba como un reajuste radical de las estrategias utópicas. Más que cartografiar los proyectos del porvenir, la utopía mediocre se preocupaba por asegurarse de que el futuro realmente ocurriera¹³. Partiendo de las condiciones mundanas de un presente atroz, de los desechos de lo cotidiano, la mediocridad se ponía en marcha partiendo de la premisa de que el futuro no podía “ni conocerse ni planificarse”¹⁴, y de que no se podía programáticamente inscribir las aspiraciones compartidas en los cuerpos sociales.

En la medida en que la utopía clásica constituye un concepto profundamente arraigado en el pensamiento idealista de la filosofía occidental, se encuentra inevitablemente abocada a oscilar entre una versión de sí misma bondadosa y justa, y otra siniestra. Pero la utopía mediocre no se inscribe en ninguno de los dos extremos de este recorrido pendular. No triunfa ni fracasa. Puesto que rechaza concebirse como un deplorable término medio en el camino que va desde la insignie salvación futura hasta la eterna pesadilla, rechaza asimismo la idea misma de un patrón predecible para realizar el recorrido: repudia al líder visionario y la doctrina que debe adherirse y que debe seguirse fielmente. No es apologética, sino que se inscribe a sí misma en la construcción del presente, siempre contingente, y se exige la capacidad táctica de responder a las circunstancias fluctuantes e impredecibles. Así, la utopía mediocre tiene que ver con la capacidad de operar modificaciones ingeniosas, adaptaciones astutas, y con la subversión: tiene que ver con una forma particular de operar y *crear espacios* en el mundo, aquí y ahora. La “mediocridad” degrada la perfección utópica, pero este acto de contaminación hace que los brillantes y elevados planes utópicos para la existencia futura desciendan a lo mundano y se materialicen en la cotidianidad del presente. La utopía mediocre no es el resultado de los tecnócratas, los planificadores o los

profetas ilustrados. Por el contrario, simplemente se *crea efectivamente* sobre las bases del colectivo horizontal que se establece sobre un principio no identitario: se trata de un realismo pragmático subversivo y en alguna medida anárquico. Es una suerte de práctica en la que la gestualidad corporal no apunta a los significados lingüísticos establecidos del futuro, sino que más bien emprende un incomprendible y absurdo acto de elaboración de algún presente soportable, habitable. La utopía mediocre también tiene un sueño, pero se trata de un sueño que da cuenta de la gravedad y la fricción que inevitablemente se produce cuando dos cuerpos entran en contacto entre sí.

DB

Me siento particularmente en deuda con los artistas Alfredo Márquez y Álex Ángeles, miembros del grupo Los Bestias, por todas las horas de conversaciones sobre sus proyectos y sobre la situación sociopolítica en Perú, tanto en la década de 1980 como en la actualidad. Les agradezco las entrevistas a la bestia Jhoni Marina y al artista Herbert Rodríguez, quienes colaboraron regularmente con el grupo. Y también les agradezco a George Flaherty, Alesky Schubert, Joanna Schubert, Ania Szremski y a Luis Adrián Vargas los agudos comentarios sobre los borradores de este texto.

NOTAS

- ¹ Peter Marshall, *Demand the Impossible: A History of Anarchism*, Londres, Nueva York, Toronto y Sidney: Harper Perennial, 2008.
- ² Giorgio Agamben, "What Is a People?", en *Means Without Ends: Notes on Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 33. (Trad. cast., *Medios sin fin: notas sobre la política*, Valencia: Pre-Textos, 2001).
- ³ Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, D. Levine (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 144. (Trad. cast., *Sobre la individualidad y las formas sociales: escritos escogidos*, Quilmes: Prometeo, 2002); citado en Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000, p. 144.
- ⁴ Anthony Vidler, *óp. cit.*, p. 144.
- ⁵ "Urbanización sin industrialización" es una expresión acuñada por Mike Davis y que resulta especialmente adecuada para la situación de Lima (así como de otras megalópolis del llamado tercer mundo) en la segunda mitad del siglo XX. Mike Davis, *Planeta de ciudades miserias* (trad. J.M. Amoroto), Madrid: Akal, 2008.
- ⁶ Entre 1945 y 1990, sobre todo a causa de las migraciones internas del país, la población de Lima se disparó de 600.000 a casi siete millones de habitantes, de los cuales el 50% vivían en los asentamientos chabolistas de la periferia y el 25% en chabolas de alquiler en el centro de la ciudad. Ver Henry Dietz, *Urban Poverty, Political Participation and the State: Lima 1970-1990*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998, p. 2 (Trad. cast., *Pobreza urbana, participación política y política estatal. Lima 1970-1990*, Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2003); y Jean-Claude Driant, *Las barriadas de Lima: Historia e interpretación*,

Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos) y DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo), 1991, p. 183.

- ⁷ Gustavo Buntinx, "La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo", en *Márgenes*, marzo de 1986, pp. 52-98.
- ⁸ Manuel Castells, *The City and The Grassroots*, Berkeley: University of California Press, 1983, p. 70. (Trad. cast., *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*, Madrid: Alianza Editorial, 1986).
- ⁹ Uno de los casos más escandalosos, dada la crisis, fue el caso de corrupción en FONAVI (Fondo Nacional de la Vivienda).
- ¹⁰ Un debate ilustrativo puede encontrarse en Andrew Maskrey y Gilbero Romero, "Auto-Construcción: Mito o Solución", en *Plaza Mayor*, n° 2, 1982, pp. 35-38; "Autoayuda y vivienda", en *Habitar*, n° 1, 1983, pp. 9-12; y Andrew Maskrey y Gilbero Romero, "Mas allá del viviendismo", en *Plaza Mayor*, n° 7, 1983, pp. 11-12.
- ¹¹ John Friedmann, *Insurgencias: Essays in Planning Theory*, Nueva York y Londres: Routledge, 2011, edición Kindle.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ De acuerdo con José Carlos Mariátegui, "la posibilidad de lo real" dependía de la elección de una vía de acción: "Las alternativas [...] pueden ser: esperar [a] que ocurran los acontecimientos y actuar de acuerdo con ellos, 2. Tratar de anticipar el futuro y programar las acciones y decisiones a tomar. Y 3. Hacer que "el futuro ocurra" de acuerdo con sus metas y aspiraciones. Si bien este último procedimiento resulta difícil de poner en práctica, debemos hacer los esfuerzos necesarios para ello". Citado en la fotografía/collage de portada del proyecto "Lima-Utopía Mediocre". Archivo de Alfredo Márquez, Lima, Perú.
- ¹⁴ John Friedmann, *óp. cit.*

ÍNDICE ONOMÁSTICO
LISTA DE OBRAS
BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Elías Adasme: 203, 204, 206, 210
Al-5: 215, 220
Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ): 24, 28, 31, 32, 33
Katja Alemann: 114
Alerta Roja: 215
Ánjeles Negros: 28, 29, 30, 31, 33, 35, 153, 225
Aspix: 111, 112
Autopsia: 215, 224
Alejandro Bachrach: 192
Batato Barea: 191, 192, 193, 195
Álvaro Barrios: 96, 97
Fernando "Coco" Bedoya: 23, 24, 25, 28, 162, 164, 189, 190, 191, 195, 189, 227, 243, 245, 246
Brigada Hermanos Saís: 177
Paulo Bruscky: 162, 164, 174, 173, 174, 158
Maris Bustamante: 164, 187
Luis Caballero: 94
Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común (C.A.Pa.Ta.Co): 24, 25, 27, 28, 31, 119, 161, 163, 170, 189, 194, 195, 227, 228, 236, 243, 244, 245
Jorge Caraballo: 104
Omar Chabán: 192
Chaclacayo: 89, 130, 90, 129
Rafael Cipolini: 195
Club de Libertinos y Expresivos (CLE): 191
Colectivo Acciones de Arte (CADA): 29, 48, 50, 87, 88, 135, 154, 164, 210, 233, 234, 235, 244
Condutores de Cadáver: 215
Compañía Argentina de Mimo: 206
Armando Cristeto: 199
Cucaña: 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 72, 165, 166, 170, 171, 175, 236, 240, 241, 243
Eduardo Cutuli: 191
D'Magrela: 58, 243, 245
Dani the O: 195
Juan Domingo Dávila: 252, 210, 248, 253
Guillermo Deisler: 155, 156, 164, 157
Ángel Delgado: 179, 180, 178
Desequilibrio: 115
Día-D: 215
Gonzalo Díaz: 122, 126
Eugenio Dittborn: 121, 164, 210
Luz Donoso: 99, 101, 102, 121, 126
E.P.S. Huayco: 23, 25, 28, 34, 124, 126, 191, 226, 227, 235
El Piano de Ramón Carnicer: 31
Paz Errázuriz: 122, 249, 253
León Ferrari: 91, 116, 117, 191
Jorge Fantoni: 195
Diego Fontanet: 24, 195, 196, 227
Cristina Fraire: 192
Gambas al Ajillo: 112
Gang: 153, 199, 201, 202, 187, 200
Grupo Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario (GAS-TAR): 24, 28, 119, 121, 162, 170, 189, 194, 227, 228, 243, 245
GEXTU: 243, 245
Ramón Grifero: 151, 152, 153
Grupo Escombros: 193
Grupo de Acción Gay (GAG): 92, 93, 98
Grupo de Arte Experimental Panamá Rojo: 53
Grupo Paréntesis: 23, 25, 245
Guerrilla Urbana: 215, 224
Jorge Gumier Maier: 92, 93, 98, 185, 193, 196
Graciela Gutiérrez Marx: 164, 195, 236, 238
Homan Hou Yeah: 31
Mercedes Idoyaga (Emei): 24, 25, 164, 190, 191, 227, 243
Inocentes: 215, 216
Roberto Jacoby: 91, 113, 115, 191, 193, 196
Lorenzo Jaramillo: 94
Eduardo Kac: 175, 187, 201, 202, 203
La Academia del Bardo: 191
Las Yeguas del Apocalipsis: 107, 109, 122, 209, 210
Antonio Ladra: 104, 164
Pedro Lemebel: 41, 42, 106, 107, 108, 109, 122, 203, 209, 210
Carlos Leppe: 97, 210, 248, 253
Leuzemia: 215, 224
Lux Lindner: 195
Los Bestias: 25, 34, 149, 215, 225, 257, 258, 259, 260
Jordi Lloret: 151
Los Laxantes: 215
Los Violadores: 215
Marcos López: 97
Luger de Lux: 31
M-19 (Movimiento 19 de Abril): 13, 100, 101, 133, 136, 142, 143, 144, 160, 161, 216
Manga Rosa: 166, 174, 194
Liliana Maresca: 97, 195
Mariscos en tu Calipso: 191
Pepe Márquez: 195, 196
María Evelia Marmolejo: 88, 89
Ney Matogrosso: 203, 187
Gianni Mestichelli: 206
Alejandro Montoya: 123
María Moreno: 192
Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA): 37, 40, 41, 42, 137, 147
Movimiento de Arte Pornò (MAP): 201, 203
Movimiento Kloaka: 27, 29, 224
Mujeres por la Vida: 7, 14, 37, 38, 39, 41, 42, 137, 235
N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno): 215
Narcosis: 213, 215, 223, 224, 225
No-Grupo: 144, 160, 161, 187
Fernando Noy: 162, 163, 195, 227
Clemente Padín: 103, 104, 105, 106, 110, 155, 156, 164
Pánico: 224
Hernán Parada: 99, 100, 101, 102, 110
Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: 15, 111, 113
Periférico de Objetos: 128, 129, 130
Néstor Perlongher: 98, 125, 181, 182, 183, 184, 185, 195, 203
Pinochet Boys: 218, 219, 220, 225
Poetas mateistas: 153, 198, 197
Joan Prim: 24, 25, 162, 195, 196, 227
Pierre Restany: 192
Restos de Nada: 213, 215
Pablo Salas: 41, 135, 137
Daniel Sanjurjo: 1, 24, 227, 31, 161, 243
Taller NN: 25, 26, 27, 28, 29, 31, 36, 101, 106, 116, 119, 121, 125, 194
Susana Torres: 36
RES: 192
Riffi: 31
Herbert Rodríguez: 25, 35, 26, 28, 29, 34, 36, 124, 164, 215, 222, 224, 225, 260
Miguel Ángel Rojas: 87, 94, 95
Juan Carlos Romero: 28, 148, 164, 189, 193
Telma Rossi: 36
Graciela Sacco: 195, 244
Daniel Santiago: 162, 173, 174
Roger Santivañez: 27, 224, 225
Juan Javier Salazar: 28, 126
Osvaldo Salerno: 127
Marcia Schwartz: 163, 192
Julieta Steimberg: 192, 193
Teatro del Sol: 224, 225
Taller de Investigaciones Teatrales (TIT): 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 71, 72, 151, 166, 170, 171, 174, 175, 226, 236, 243, 244
Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC): 52, 53, 56, 57, 59, 72, 171
Taller de Investigaciones Musicales (TIM): 52, 53, 56, 57, 59
Alex Vallauri: 174
Ral Veroni: 28, 31, 149, 150, 191, 194, 195, 196
Viajou Sem Passaporte: 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 151, 166, 167, 168, 171, 174, 175, 194, 243, 245
Volumen Uno: 177, 180
Zcueta Cerrada: 224
Zenón de Paz: 36

LISTA DE OBRAS POR ZONAS

Wladimir Dias-Pino
Quem olha é responsável pelo que vê [Quien mira es responsable por lo que ve]
 Río de Janeiro, 1966
 Poema/Concepto
 Cortesía del autor

Pedro Lemebel
Manifiesto "Hablo por mi diferencia"
 Santiago de Chile, 1986
 Fotografía, 85 x 120 cm
 Audio, 11'
 Colección del autor

HACER POLÍTICA CON NADA

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)
Bandera, 1° de Mayo
 Santiago de Chile, abril de 1981
 Serigrafía y fotocopia
 43,2 x 55,9 cm
 Colección Haviilo Pérez Arancibia
 p. 32, fig. 3

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)
Bandera, En Materia de Orden General
 Santiago de Chile, 1981
 Serigrafía y fotocopia
 43,2 x 55,9 cm
 Colección Haviilo Pérez Arancibia
 p. 32, fig. 4

Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ)
Bandera, Pliego Nacional de los Trabajadores
 Santiago de Chile, ca. 1981
 Serigrafía y fotocopia
 43,2 x 55,9 cm
 Colección Haviilo Pérez Arancibia
 p. 32, fig. 5

Patricia Alfaro
No+ porque somos+
 Santiago de Chile, 1985
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora
 p. 234, fig. 14

Patricia Alfaro
Acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo
 Santiago de Chile, 1986
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora
 p. 147, fig. 6

Patricia Alfaro
Tortura en Chile, vergüenza mundial. Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo
 Santiago de Chile, 1986
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora
 p. 147, fig. 7

Patricia Alfaro
Velatones en Chile
 Santiago de Chile, 1986-1989
 3 fotografías b/n
 Copias de exposición
 9 x 13 cm
 Cortesía de la autora
 p. 161, fig. 11

Alfredo Alonso
Siluetas en la Catedral
 Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 25 x 35 cm
 Cortesía de CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Alfredo Alonso
Siluetas en la Catedral, vista desde la Plaza de Mayo
 Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 25 x 35 cm
 Cortesía de CeDInCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Archivo Hasenberg – Quaretti
Jóvenes pintando siluetas en el Obelisco durante el Siluetazo
 Buenos Aires, 8 de diciembre de 1983
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 25 x 35 cm
 Colección Centro de Estudios Legales y Sociales. Archivo Fotográfico Memoria Abierta
 Archivo Hasenberg – Quaretti
 p. 229, fig. 1

Fernando "Coco" Bedoya
Las confesiones de Enrique VII
 Buenos Aires, 1982
 Serigrafía
 47 x 72 cm
 Archivo Juan Carlos Romero

Fernando "Coco" Bedoya
Pam flete
 Buenos Aires, 1983
 Serigrafía
 47 x 21 cm
 Archivo Juan Carlos Romero

Marcela Briones
Acción de Mujeres por la Vida en el Día Internacional de la Mujer
 Santiago de Chile, 1985
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora

Marcela Briones
Mujeres por la Vida. Campaña No me olvides
 Santiago de Chile, 1988
 4 fotografías b/n
 Copias de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora
 p. 230, figs. 6, 7; p. 231, figs. 8, 9

Marcela Briones
Acción relámpago de Mujeres por la Vida
 Santiago de Chile, 1988
 Fotografía b/n
 Copia de exposición
 30 x 40 cm
 Cortesía de la autora

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983
 Gelatinobromuro de plata
 18 x 24,5 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 p. 232

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 Video transferido a DVD
 Color y b/n, sonido, 5'51"
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 2 fotografías de gelatinobromuro de plata
 20,5 x 25 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 p. 49, fig. 11; p. 233, fig. 12

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 Impresión cromogénica
 13 x 9 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 Gelatinobromuro de plata
 25 x 20 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 Impresión digital
 40,5 x 30,5 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 p. 233, fig. 11

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
NO+
 Santiago de Chile, 1983-1989
 Gelatinobromuro de plata
 24 x 18 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

CADA (Colectivo de Acciones de Arte)
Viuda
 Santiago de Chile, 1985
 Hoja de Revista *Hoy*. Impresión fotomecánica
 27 x 18,5 cm
 Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Cartel participativo No a la amnistía
 Buenos Aires, 1984
 Serigrafía
 77 x 60 cm
 Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
 Diseño: Emei, Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim
FIM Porongovanguardia
 Buenos Aires, 1984
 Serigrafía
 70 x 100 cm
 Colección Roberto Amigo
 p. 25, fig. 5

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
 Frente por los Derechos Humanos
Murales. Retrato coloreado por las Madres de Plaza de Mayo arrancado de la pared.
 Buenos Aires, 8 de marzo de 1984
 Papel fotocopiado
 22 x 33 cm
 Archivo Fernando Bedoya
 (C.A.Pa.Ta.Co)

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
 Diseño: Daniel Sanjurjo
Vela x Chile
 Buenos Aires, 1986
 Cartel
 16 x 6 cm
 Archivo Daniel Sanjurjo

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
 Diseño: Daniel Sanjurjo, Fernando "Coco" Bedoya, Ángel Andrade y Emei

- Vela x Chile (A los artistas latinoamericanos)**
Buenos Aires, 1986
Cartel
24 x 22 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Vela x Chile. Ficha para adherentes
Buenos Aires, 10 de septiembre de 1986
Cartel
35 x 21,5 cm
Archivo Daniel Sanjurjo
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Daniel Sanjurjo y Gustavo Romano
Vela x Chile
Buenos Aires, 10 de septiembre de 1986
Impreso para enviar por correo postal
41 x 28 cm
Archivo Daniel Sanjurjo p. 161, fig. 12
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Vela x Chile
Buenos Aires, 1987
Serigrafía
44 x 32 cm
Archivo Juan Carlos Romero p. 161, fig. 9
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Vela x Chile
Buenos Aires, 1987
Panfleto
17 x 11 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Emei
Vela x Chile
Buenos Aires, 1987
Libro de artista
2 x 30 cm
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Daniel Sanjurjo y Gustavo Romano
Vela x Chile
Buenos Aires, 1987
Serigrafía
130 x 37 cm
Archivo Juan Carlos Romero p. 161, fig. 10
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
NO a la guerra nuclear
Buenos Aires, 1988
Octavilla. Serigrafía
20,5 x 14 cm
Archivo Daniel Sanjurjo
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común) y otros. Diseño: Fernando "Coco" Bedoya, Piri y Emei
Bicicletas a la China
Buenos Aires, 1989
4 serigrafías
52 x 72 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común) y otros
Bicicletas a la China
Buenos Aires, 1989
Sobre de papel serigrafiado. Contiene varios materiales en su interior
39 x 22,5 cm
Archivo Ana Longoni
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Menem
Buenos Aires, 1989
Cartel intervenido con serigrafía
29 x 42 cm
Archivo Juan Carlos Romero p. 25, fig. 6
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Toledo
Indulto NO
Buenos Aires, 1989
Serigrafía
44 x 49 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya, Piri, Emei
NO a la guerra nuclear
Buenos Aires, 1989
Volante serigrafiado
22 x 17 cm
Archivo Daniel Sanjurjo
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya, Piri, Emei
IV Creciente
Buenos Aires, 1990
Serigrafía
53 x 70 cm
Archivo Roberto Amigo
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común)
Abusheada
Buenos Aires, 1990
Serigrafía
37 x 55 cm
Archivo Juan Carlos Romero p. 25, fig. 7
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Daniel Sanjurjo
Llamada a pata. Arte al paso
Buenos Aires, ca. 1990
Cartel
22 x 27 cm
Archivo Daniel Sanjurjo p. 31
- C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Daniel Sanjurjo
Mataron millones
Buenos Aires, 1992
Serigrafía
28 x 11 cm
Archivo Ana Longoni
- Héctor Carballo
Décimo aniversario de la creación de las Madres de Plaza de Mayo
Buenos Aires, 30 de abril de 1987
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Tupacbarallo p. 146, fig. 5
- Becquer Casaballe
Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también. Consigna de las Madres de Plaza de Mayo durante la Guerra de las Malvinas
Buenos Aires, 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 60 cm
Cortesía del autor
- Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1989
Madera de samu'u (Choricia speciosa)
30 x 14,5 x 9 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena
- Gregorio Cramer
Bienvenidos al circo
Buenos Aires, 1990/2012
Vídeo registro de la performance de Ral Veroni y otros
Color, sonido, 8'22"
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Cortesía del autor
- Gerardo Dell'Oro
Marcha de los pañuelos
Buenos Aires, 30 de abril de 1987
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
- E.P.S. Huayco
Cojudos
Lima, 1980
Serigrafía
65 x 50 cm
Colección Museo de Arte de Lima. Donación Jorge Gruenberg y Armando Williams
p. 23, fig. 1
- Equipe Bruscky & Santiago
Pignochet
Recife, 1987
- 12 fotografías b/n y color; tarjeta postal
Copias de exposición
10 x 15 cm
Colección Paulo Bruscky
- Equipe Bruscky & Santiago
Pignochet
Recife, 1987
Lámpara de mármol blanco con inscripción. Imagen proyectada de la instalación original
60 x 50 x 4 cm
Colección Paulo Bruscky
- Daniel García
En una Plaza de Mayo inundada, frente a la Casa de Gobierno, los familiares portan las fotos con los rostros de los desaparecidos
Buenos Aires, abril de 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
235 x 350 cm
Cortesía del autor p. 82, fig. 1
- Daniel García
Siluetas de una pareja de desaparecidos en la ESMA, ella embarazada.
Buenos Aires, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
25 x 35 cm
Cortesía del autor
- GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista — Taller de Arte Revolucionario).
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya y Joan Prim
iNada con Pinochet!
Buenos Aires, 1984
Serigrafía
52 x 76 cm
p. 162
- GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista — Taller de Arte Revolucionario).
Diseño: Richiger, Prim, Emei, Sanjurjo y André.
Fuera ingleses de Malvinas — Fuera FMI de la Argentina
Buenos Aires, 1985
Serigrafía
57 x 89 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- Eduardo Gil
II Marcha de la Resistencia. Tres miradas
Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
25 x 35 cm
Cortesía del autor p. 45, fig. 2
- Eduardo Gil
Siluetando I
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición

- 25 x 35 cm
Cortesía del autor
p. 229, fig. 2
- Eduardo Gil
Siluetas y canas
Buenos Aires, 22 de septiembre de 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
25 x 35 cm
Cortesía del autor
- Eduardo Grossman
Asociación de exdetenidos desaparecidos
Buenos Aires, 1986
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 60 cm
Cortesía del autor
- Grupo La máquina
NO al indulto
Buenos Aires, 1990
Serigrafía
20,5 x 14 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- Grupo Por el Ojo (Julia Balmaceda, Federico González, Ignacio Sourrouille y Daniel Sanjurjo)
La sopa de Solís
Buenos Aires, 1992
Registro del mural y la performance realizada en su inauguración
6 fotografías b/n
35,5 x 36 cm en total
Colección Daniel Sanjurjo
- Grupo Por el Ojo (Julia Balmaceda, Federico González, Ignacio Sourrouille y Daniel Sanjurjo)
La sopa de Solís
Buenos Aires, 1992
Fotografía del mural
25 x 20 cm
Colección Daniel Sanjurjo
- Guillermo Kexel
Primera Silueteada (1)
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
Fotografía b/n
27 x 35 cm
Colección del autor
- Guillermo Kexel
Primera Silueteada (2)
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
Fotografía b/n
27 x 35 cm
Colección del autor
- Guillermo Kexel
Tercera Silueteada
Buenos Aires, 24 de marzo de 1984
Fotografía b/n
35 x 80 cm
Colección del autor
- Las Yeguas del Apocalipsis.
Fotografía: Paz Errázuriz
La Conquista de América
Santiago de Chile, 1989
Instalación
Mapa de América del Sur cubierto de vidrios y 2 fotografías b/n
Fotografías de 120 x 150 cm c/u
Colección Yeguas del Apocalipsis p. 122
- Kena Lorenzini
Censura: Mujeres por la Vida
Santiago de Chile, 1986
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Kena Lorenzini
- Luis (militante de derechos humanos)
Hebe de Bonafini y Fernando "Coco" Bedoya serigrafiando en Plaza de Mayo
Buenos Aires, 1984
Fotografía b/n
44 x 30 cm
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)
p. 24, fig. 3
- Madres de Plaza de Mayo
No pasarán
Buenos Aires, ca. 1987
Impresión en formulario continuo
42 x 30 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 146, fig. 1
- Mario Manusia
Un grupo de Madres de Plaza de Mayo denuncia las desapariciones durante el Mundial de Fútbol
Buenos Aires, junio de 1978
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 60 cm
Cortesía del autor
- Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo)
Cartel Pinte MAS
Buenos Aires, ca. 1982
Serigrafía
45 x 57 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño: Fernando "Coco" Bedoya
MAS regional este
Buenos Aires, ca. 1983
Serigrafías
45 x 57 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño: Diego Fontanet y Fernando "Coco" Bedoya
Colabore con la huelga del Frigorífico CEPA
Buenos Aires, 1985
- Serigrafía
53 x 73 cm
Archivo Juan Carlos Romero
- Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo). Diseño e impresión: Gustavo Romano
Karl Marx
Buenos Aires, ca. 1987
Serigrafía
42 x 60 cm
Archivo Gustavo Romano
- Cartel participativo NO+**
2012
Cartel. Diseño de André Mesquita en base a convocatoria del CADA de 1983. Copias de exposición para distribuir al público
60 x 40 cm
- Mujeres por la Vida
La democracia va si la mujer está
Santiago de Chile, 1985
Cartel
52,7 x 75,7 cm
Fondo Teresa Valdés – Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Mujeres por la Vida
No+ porque somos+
Santiago de Chile, 1986
Panfleto
9,5 x 21,6 cm
Fondo Teresa Valdés – Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Nelson Muñoz Mera
Acción del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo
Santiago de Chile, 1988
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 37
- Nelson Muñoz Mera
Marcha del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo.
Santiago de Chile, 1988
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 39, fig. 3
- Nelson Muñoz Mera
Mujeres por la Vida. Campaña No me olvides
Santiago de Chile, 1988
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 39, fig. 4
- Luis Navarro Vega
Cueca Sola. Ceremonia de celebración del año de los Derechos Humanos en la Vicaría de la Solidaridad de Santiago
Santiago de Chile, noviembre 1978
Fotografía b/n
- Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
- Domingo Ocaranza Bouet
Siluetas de Dalmiro Flores. Acción de C.A.Pa.Ta.Co durante el Siluetazo
Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983
Proyección digital de fotografía b/n
Cortesía del autor
p. 119
- Hernán Parada
Acción de arte — Estación Central/ Hernán Parada
Santiago de Chile, 1984
Fotografía b/n
Copia de exposición
120 x 150 cm
Cortesía Archivo Hernán Parada
p. 102, fig. 4
- Hernán Parada
Cementerio General
Santiago de Chile, 1980
Fotografía b/n
Copia de exposición
60 x 80 cm
Cortesía Archivo Hernán Parada
p. 102, fig. 5
- Roberto Pera
Marcha de las Máscaras
Buenos Aires, 25 de abril de 1985
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 187, fig. 3
- Joan Prim
Fotografías del cartel participativo No a la amnistía
Buenos Aires, 1984
Fotografías b/n
31 x 21 cm c/u
Archivo Fernando Bedoya (C.A.Pa.Ta.Co)
- Héctor Puchi Vázquez
Madrugada del Golpe de Estado
Buenos Aires, 24 de marzo de 1976
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 60 cm
Cortesía del autor
- Juan Carlos Romero
Informe salvaje
Buenos Aires, 1985
Collage fotocopiado e intervenido con ténpera roja sobre papel
34 x 22 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 148
- Daniel Sanjurjo
Pare al FMI
Buenos Aires, 1985
Postal
15 x 11 cm
Archivo Daniel Sanjurjo
p. 24, fig. 4

Daniel Sanjurjo
Por cien artistas desaparecidos
Buenos Aires, ca. 1985
Cartel
34 x 22 cm
Archivo Daniel Sanjurjo

Daniel Sanjurjo
No al indulto
Buenos Aires, 1989
Adhesivo, serigrafía y collage
9,5 x 11 cm; 40 x 60 cm; 38 x 23 cm
Archivo Daniel Sanjurjo

Edward Shaw
Fotografías del Siluetazo
Buenos Aires, 1983
4 fotografías b/n
9 x 13 cm c/u
Colección del autor

Edward Shaw
Fotografías del Siluetazo
Buenos Aires, 1983
3 fotografías color
25 x 20 cm c/u
Colección del autor
p. 230, figs. 3-5

Edward Shaw
**Fotografías Acciones creativas
Derechos Humanos. Mural
participativo de GAS-TAR y
Frente por los Derechos Humanos**
Buenos Aires, 8 de marzo de 1984
4 fotografías color
9 x 13 cm (3); 20 x 25 cm (1)
Colección del autor

Edward Shaw
**Campaña Dele una mano a los
desaparecidos**
Buenos Aires, 21 de marzo de 1985
4 fotografías color
20 x 15 cm c/u
Colección del autor
p. 146, figs. 3, 4

Taller NN
Vallejo Destrucción/Construcción
Lima, 1989
Serigrafía sobre papel
76 x 56 cm
Archivo Adolfo Cornejo

Taller NN
Vallejo Destrucción/Construcción
Lima, 1989
Maqueta para cartel serigráfico
presentado en la 3ª Bienal de La
Habana
Serigrafía sobre cartón
69,2 x 90,4 cm
Archivo Alfredo Márquez
p. 28

Taller NN
**Vallejo Destrucción/Construcción.
Reconstrucción de la instalación-
pancarta realizada en la 3ª Bienal
de La Habana**
1989/2012
Serigrafía sobre tela
430 x 600 cm

Taller NN
Marco Ugarte Atala
Protesta en el Paseo Ahumada
Santiago de Chile, 1988
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Ral Veroni
Bienvendidos al circo
Buenos Aires, 1989
6 carteles de la campaña electoral
de Menem de 1989 ("¡SÍganme!")
intervenidos por el artista
55 x 74,5 cm c/u
Colección del artista
p. 150, figs. 1-4

Carlos Villoldo
**Vuelta de las Madres a la Plaza
de Mayo**
Buenos Aires, 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

VV. AA. (post-NN)
España, aparta de mí este cáliz
Lima, 1992
Serigrafía sobre papel moneda
15 x 7,4 cm
Cortesía Archivo Adolfo Cornejo
p. 29, figs. 16, 17

Dani Yako
Marcha por los desaparecidos
Buenos Aires, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Silvio Zuccheri
**Fotografías de desaparecidos en
pancartas**
Buenos Aires, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor
p. 45, fig. 1

TERRITORIOS DE VIOLENCIA

Elías Adasme
A Chile
1979-1980/2010
Registro fotográfico de acción
de arte
Fotografías b/n
5 paneles de 175 x 113 cm c/u
Colección Museo de Arte
Contemporáneo (MAC), Facultad
de Artes, Universidad de Chile
p. 204, figs. 7-10; p. 205

Anónimo
**Inmolación de Sebastián
Acededo en Concepción. Portada
Revista Hoy, n° 330, del 16 al 22
de noviembre**

Santiago de Chile, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
80 x 100 cm
Cortesía Biblioteca Nacional
de Chile
p. 108

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1990
Madera de samu'u (Choricia
speciosa)
27 x 14,5 x 10 cm
Centro de Artes Visuales/Museo
del Barro — Colección de Arte
Indígena

Periférico de Objetos (integrado
por Ana Alvarado, Daniel Veronese,
Emilio García Wehbi, Román Lamas
y Paula Nátoli)

El hombre de arena
Buenos Aires, 1992
Instalación que evoca el espec-
táculo teatral del mismo nombre
Música Original: Cecilia Candía
Vídeo: Guiye González (Registro
en VHS a una sola cámara
del espectáculo teatral, color,
sonido, 50')
Montaje formato DVD para
instalación: Silvia Maldini y
Cecilia Candía
Archivo Ana Alvarado
p. 129, figs. 2-4

Walter Heynowski y Gerhard
Scheumann
Compatriotas
Berlín, 1974
Vídeo, color, sonido, 7'28"
Cortesía Progress Film-Verleih
GmbH, Alemania y Museo de
la Memoria y los Derechos
Humanos, Chile

Pedro Lemebe
Hospital del trabajador
Santiago de Chile, 1989
Vídeo, color, sin sonido, 1'30"
Colección del autor
p. 41, figs. 5-7

Alejandro Montoya
**Cadáver, sección gavetas.
SEMEFO**
Ciudad de México, 1985
Tinta y lápiz sobre papel
42 x 56,8 cm
Colección Museo Universitario
Arte Contemporáneo, UNAM
p. 123, fig. 9

Alejandro Montoya
Cadáver
Ciudad de México, 1987
Tinta y lápiz sobre papel
41,8 x 52,7 cm
Colección Museo Universitario
Arte Contemporáneo, UNAM

Alejandro Montoya
Cadáver
Ciudad de México, 1989
Tinta y lápiz sobre papel
41,6 x 50,8 cm
Colección Museo Universitario
Arte Contemporáneo, UNAM

Luisa Fernanda Ordóñez, Sylvia
Suárez y Andrés Arizmendy
Palacio de Justicia en llamas
Bogotá, 6 y 7 de noviembre de
1985/2012
Vídeo, color, sin sonido, 3'13"
Archivo Taller Historia Crítica
del Arte
p. 142

**Portadas y páginas dobles
interiores del diario La República
(Portada, 31-01-1983; p. 31,
13-05-1984; Portada, 25-08-1984;
pp. 22 y 15, 25-08-1984; Portada,
20-06-1986; Portada, 22-07-1984;
Portada, 21-01-1984; Portada,
29-03-1984; pp. 10 y 11, 29-12-
1984; p. 17, 27-08-1984; pp. 8 y 9,
11-04-1985)**
Lima, 1983-1986
Periódicos
215 x 90 cm en total
Archivo Sergio Zavallos
p. 123, fig. 8; p. 125, fig. 12

Jaime Rázuri
**Perro colgado por Sendero
Luminoso, elecciones
municipales**
Lima, noviembre de 1989
Fotografía b/n
28 x 35,5 cm
Colección Museo de Arte
de Lima. Donación del autor
p. 141

Oswaldo Salerno
Sin título
Asunción, 1976-1981
Impresión de cuerpo con sogas
sobre papel
50 x 52 cm
Centro de Artes Visuales/Museo
del Barro
p. 127, fig. 1

Oswaldo Salerno
Sin título
Asunción, 1976-1981
Impresión de cuerpo con sogas
sobre papel
77 x 66 cm
Centro de Artes Visuales/Museo
del Barro
p. 127, fig. 2

Taller NN
Carpeta negra
Lima, mayo-julio 1988
16 serigrafías sobre papel y
carpeta
50 x 65 cm (carpeta); 29,7 x 42 cm
(serigrafías)
Colección Nuwa Luna
p. 26, figs. 8-12

UMBRAL

Néstor Perlongher
Cadáveres
Poema escrito en 1982 en el trayecto entre Buenos Aires y São Paulo, publicado por Circe/ Último Reino en 1989
Instalación sonora
Cassette transferido a DVD, 18'31"
Colección particular

TERRITORIOS DE LIBERTAD

Gianni Mestichelli
Mimos
Buenos Aires, 1980
18 fotografías b/n 40 x 60 cm c/u
1 ampliación b/n 130 x 200
Copias de exposición
Cortesía del autor
p. 206; p. 207, figs. 13-15;
p. 208, figs. 16-19

Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo)
Suburbios
Lima, 1984
20 fotografías b/n
9 x 14 cm c/u
Colección del autor
p. 91, figs. 11, 12

OVERGOZE

Maris Bustamante para el No-Grupo
El pene como instrumento de trabajo
Ciudad de México, 1982
3 fotografías color
6 x 21 cm; 21,5 x 16,5 cm; 22 x 42 cm
Colección Maris Bustamante, Andrea y Neus Valencia
p. 187, fig. 7

Maris Bustamante para el No-Grupo
El pene como instrumento de trabajo
Ciudad de México, 1982
Máscara
22 x 42 cm
Colección Maris Bustamante, Andrea y Neus Valencia

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1990
Madera de samu'u (Choricia speciosa)
24,5 x 14,5 x 15 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Armando Cristeto
De la serie El Condón
Ciudad de México, 1979
Fotografía b/n
20,5 x 10,5 cm
Colección Ilithya Guerrero Patiño
p. 199

Gang do Movimento de Arte Pornô
Revistas GANG números 1, 2, 3
Río de Janeiro, 1980-1981
Fanzines
22 x 16,5 cm c/u
Copias de exposición
Cortesía Eduardo Kac

Gang do Movimento de Arte Pornô. Eduardo Kac, Cairo de Assis Trindade, Denise Henriques Assis Trindade, Cynthia Dorneles, Belisário Franca, Ricardo Elkind, Alberto Harrigan, Leila Micollis, Bráulio Tavares, Glauco Mattoso
Poemas, manifiestos, dibujos, pintadas y performances acontecidas en Río de Janeiro, 1981-1984
Copias de páginas del libro *Antología. Arte Pornô*. Editores: Eduardo Kac & Cairo de Assis Trindade
Río de Janeiro: Codecri, 1984
42 x 29,7 cm
Cortesía Archivo Eduardo Kac

Eduardo Kac
Tótem
São Paulo, 1980
Fotografía b/n
30 x 20 cm
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac
OVERGOZE
Río de Janeiro, 1981
Fotografía b/n
20 x 30 cm
Galería Laura Marsiaj
p. 202, fig. 3

Eduardo Kac
Pornograma 2 (Hic et ubique)
Río de Janeiro, 1981
Fotografía b/n
49 x 73 cm
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac
Escracho
Río de Janeiro, 1981-1982
Impresión offset, cubierta color
22 x 30,5 cm
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac
Mini saia rosa com poemazóide. Playa de Ipanema, Puesto 9
Río de Janeiro, 1982
Fotografía b/n
20 x 30 cm
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac
Mini saia rosa com piróculos. Playa de Ipanema, Puesto 9, Río de Janeiro
Río de Janeiro, 1982
Fotografía b/n
20 x 30 cm
Galería Laura Marsiaj
p. 187, fig. 5

Eduardo Kac. Filmación: Sérgio Péo
Porn Poetry
Playa de Ipanema, Río de Janeiro, 1982
Video 16 mm transferido a DVD, b/n, sonido, 5'
Cortesía le peuple qui manque y Eduardo Kac

Eduardo Kac
Pornograma 7 (Ars Poetica)
Río de Janeiro, 1982
Fotografía color
73,5 x 18,5 cm
Galería Laura Marsiaj

Eduardo Kac y Cairo de Assis Trindade
Antología. Arte Pornô
Río de Janeiro: Codecri, 1984
Libro
21 x 14 cm, 205 pp.
Galería Laura Marsiaj

Mónica Mayer
Lo normal
Ciudad de México, 1978
11 postales. Impresión intervenida con sellos
10,5 x 15 cm c/u
Archivo Pinto Mi Raya

Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer)
Madre por un día
Ciudad de México, 1987
Video, color, sonido, 17'30"
Archivo Pinto Mi Raya

EL DELIRIO PERMANENTE

3Nós3
Ensacamento
São Paulo, 1979
2 hojas de papel con el listado de los monumentos cubiertos y 1 hoja de periódico facsímil 15 cartones con las imágenes de los monumentos cubiertos
Copias de exposición
29,7 x 21 cm y 42 x 29,7 cm (hojas)
10,5 x 13,5 cm c/u (cartones)
Cortesía Colección Hudinilson Jr y Mario Ramiro

3Nós3
Ensacamento
São Paulo, 1979
11 fotografías b/n
Copia de exposición
25 x 35 cm
Cortesía Archivo Mario Ramiro
p. 167, figs. 2-4

3Nós3 y TIT
Arco 10. Noticia del periódico Folha de S. Paulo sobre la intervención realizada por 3Nós3 con plástico en la ciudad
São Paulo, 9 de diciembre de 1981
Copia de exposición
29,7 x 21 cm
Cortesía Colección Hudinilson Jr y Mario Ramiro

Anónimo
Grupo que busca o inusitado mostra painel vivo no Centro [Grupo que busca lo inusitado muestra valla humana en el centro de São Paulo]
Texto del periódico Folha de S. Paulo acerca de la valla publicitaria de Clé
São Paulo, 9 de noviembre de 1981
Fotocopia
21,6 x 32,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

Luis Alfonso (Cucaño)
Poemas de Gorduloi para el Festival Multiarte
Rosario, 1979
Fragmentos de poemas sobre papel
22 x 15 cm
Archivo El Marinero Turco

Roberto Barandalla (Picun) y Darío Schwarzstein
Un glorioso fracaso (crónica sobre la intervención en la Plaza de la República)
Producción audiovisual basada en material filmico tomado en São Paulo y Buenos Aires en 1981 (Sergio Bellotti, Eduardo Nico, Adrián Fanjul y Roberto Barandalla) y en entrevistas realizadas en 2012
Video, color, sonido, 30'
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Cortesía de los autores

Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Leonhardt Frank Duch, Vagner Dante Veloni, João Chagas y otros
Valla colectiva de divulgación de la 1ª Exposição Internacional de Art-Door realizada en la Av. Dantas Barreto, en el centro de Recife
Recife, 1980
Proyección de diapositivas
Cortesía Paulo Bruscky

Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Vagner Dante Veloni y otros
Valla colectiva de divulgación de la 1ª Exposição Internacional de Art-Door realizada en la Av. Boa Viagem, Recife
Recife, 1980
Proyección de diapositivas
Cortesía Paulo Bruscky

Paulo Bruscky y Daniel Santiago (organizadores)
1ª Exposição Internacional de Art-Door [arte en valla publicitaria]
Recife, 1981
Proyección digital de fotografías pertenecientes al catálogo
Cortesía Archivo Paulo Bruscky
p. 172, figs. 15, 16

Paulo Bruscky y Daniel Santiago (organizadores)
1º Exposição Internacional de Art-Door [arte en valla publicitaria]
Recife, 1981
Proyección de diapositivas
Cortesía Archivo Paulo Bruscky
p. 172, fig. 14

Centro de Livre Expressão
Comunicado de fundación del Centro de Livre Expressão
São Paulo, 3 de agosto de 1981
Papel mecanografiado
29,7 x 21 cm
Archivo Ricardo Chiari

Centro de Livre Expressão
Comunicado del Centro de Livre Expressão sobre la valla publicitaria humana, durante el proyecto Arte ao ar livre
São Paulo, octubre de 1981
Papel mecanografiado
21,6 x 32,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

Centro de Livre Expressão, TIT
Informe interno en respuesta a un reportaje publicado en el periódico *Folha de S. Paulo* sobre la intervención del Centro de Livre Expressão en una valla publicitaria
São Paulo, 1 de diciembre de 1981
Una página mecanografiada
21,6 x 32,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1990
Madera de samu'u (Choricia speciosa)
24 x 14 x 10 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Mario Sérgio Conti
Noticia en el periódico *Folha de S. Paulo* sobre intervenciones urbanas realizadas por colectivos como *Viajou Sem Passaporte y 3Nós3*, destacando el proyecto *Arte ao Ar Livre* con la acción del Centro de Livre Expressão, y las acciones de TIT en la Praça da República
São Paulo, 13 de noviembre de 1981
Copia de exposición
29,7 x 21 cm
Cortesía Archivo Ricardo Chiari

Cucaño
Acha, acha, cucaracha
Rosario, abril de 1980
Revista
Copia de exposición
17 x 22 cm, 20 pp.
Archivo Ricardo Chiari

Cucaño
Arriba: Mauricio Armus (Mauricio Kurcbard), Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Gordolui (Luis Alfonso); abajo: Hermano Juan (Juan Aguzzi), Pandora (Graciela Simeoni) y Mono Cohen (Gabriel Cohen)
Rosario, ca. abril de 1980
Fotografía
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Juan Aguzzi
p. 165

Cucaño
Mauricio Armus (Mauricio Kurcbard), Federico Altrote (Juan Aguzzi), Gordolui (Luis Alfonso), Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Mono Cohen (Gabriel Cohen), Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), Pandora (Graciela Simeoni)
Rosario, 1980
Fotografía color
Copia de exposición
14,8 x 15 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Arriba: Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), El Marinero Turco (Daniel Canale), Sigfrido (Gustavo Guevara); abajo: Mc Phantom (Miguel Bugni), Fabián Bugni, Pandora (Graciela Simeoni)
Rosario, 1980
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Carlos Lucchese
Rosario, 1980
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Mc Phantom (Miguel Bugni), El Marinero Turco (Daniel Canale), Pandora (Graciela Simeoni), Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi)
Rosario, 1980
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Taller Investigaciones Historietísticas Cucaño
Rosario, 1980
Papel mecanografiado
35,5 x 22,5 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Una temporada en el infierno
Rosario, 1980

Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Una temporada en el infierno
Rosario, 1980
Fotocopia de la hoja con boletos de entrada
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Una temporada en el infierno
Rosario, 12 de septiembre de 1980
Fotocopia del recorte de prensa. Diario *La Capital*
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Curso de Composición Actoral
Rosario, 1981
Copia del cartel
22 x 34 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
El Hachero Centroamericano en el taller de música experimental de la casona de Entre Ríos 366
Rosario, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
El Maldito Chocho, n° 1
Rosario, 1981
Fanzine
Copia de exposición
35,5 x 22,5 cm, 40 pp.
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
El Maldito Chocho, n° 2
Rosario, 1981
Facsimil de originales de imprenta. Inédito
Copia de exposición
22 x 36 cm, 54 pp
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Gran Peña cinematográfica. Laurel y Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Georges Méliès
Rosario, 1981
Hoja con boletos-anuncio
Copia de exposición
35 x 22 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
La Batata
Rosario, 1981
Copia del cartel
22 x 34 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
La insurrección de las liendres. Sobre las transformaciones del lenguaje poético y el arte de vanguardia
Rosario, 1981
Collage
Copia de exposición
22 x 34 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
La navaja en el sueño
Rosario, 1981
Material gráfico de difusión del hecho teatral. Collages de texto e imágenes a tinta china.
24 x 35,5 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Movimiento Surrealista Internacional
Rosario, 1981
Octavillas
22 x 18 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Muestra de música experimental
Rosario, 1981
Cartel
Copia de exposición
19,5 x 30 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
II Muestra de Teatros Rosarinos
Rosario, 1981
Cartel
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Programa de la II Muestra de Teatros Rosarinos
Rosario, 1981
Papel
Copia de exposición
22 x 34 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Difusión dramático-popular. II Muestra de Teatros Rosarinos
Rosario, 16 de diciembre de 1981
Nota del *Diario Rosario*
Copia de exposición
20 x 25 cm
Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Palmario tocando la batería en el taller de música experimental de la casona de Entre Ríos 366
Rosario, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco

Cucaño
Peña Cinematográfica. Proyección de cortos de Charles

- Chaplin, Georges Méliès, Buster Keaton**
Rosario, 1981
Cartel
33,5 x 21 cm
Archivo El Marinero Turco
- Cucaño
Repulsión
Rosario, 1981
Copia del cartel
22 x 34 cm
Archivo El Marinero Turco
- Cucaño
Fotografía de una intervención en la peatonal de la calle Córdoba
Rosario, ca. 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco
- Cucaño
Aproximación a un hachazo
Rosario, 1982
Revista
Copia de exposición
22 x 34 cm, 14 pp.
Cortesía Archivo El Marinero Turco pp. 240-242
- Cucaño
Anuro Gauna (Guillermo Giampietro) y Mosca (Oswaldo Aguirre)
Rosario, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
17,5 x 11,5 cm
Cortesía Archivo Guillermo Giampietro
p. 54
- Carlos Ghioldi (Cucaño)
El testamento de Pepitito Esquizo
Rosario, 1982
Audio
01. Testamento parte I: 4'
02. Testamento parte II: 4'14"
03. La joven destripada: 4'50"
04. Vidrios rotos: 2'41"
05. Bosque: 1'54"
06. Nautilus y Félix: 2'41"
07. Una temporada en el infierno: 8'36"
08. Testamento parte III: 8"
09. Testamento parte IV: 5'25"
10. Testamento parte V: 13'38"
11. Todos sus almanaqueos son del año pasado: 7'21"
12. Regmiun Drh Sth: 4'17"
13. Testamento parte VI: 25"
Archivo Carlos Ghioldi
- Guillermo Giampietro (Cucaño)
Poemas de Anuro Gauna para el Festival Multiarte
Rosario, 1979
Fragmentos de poemas sobre papel
25 x 18 cm
Archivo El Marinero Turco
- Guillermo Giampietro (Cucaño)
Panorama desde el tren...
Rosario, 1981
Papel mecanografiado
Copia de exposición
29,7 x 21 cm
Cortesía Archivo Ricardo Chiari
- Guillermo Giampietro
Cucaño, intervención en la iglesia
Vídeo sobre la intervención del grupo Cucaño en la iglesia del Carmen (Rosario, 1982)
Trieste, 2012
Vídeo, b/n, sonido, 14'30"
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Cortesía del autor
- Antonio Gonçalves Filho
Artículo del periódico *Folha de S. Paulo* sobre las intervenciones de TIT, 3Nós3 y Viajou Sem Passaporte
São Paulo, 8 de diciembre de 1981
Copia de exposición
35,5 x 58 cm
Cortesía Archivo Ricardo Chiari
- Luís Manetti, integrante del TIT
Surgimiento del movimiento y relación con VSP
São Paulo, ca. 1981
Papel mecanografiado
21,6 x 32,7 cm, 2 pp.
Archivo Ricardo Chiari
- Manga Rosa
Arte ao ar livre. Con intervenciones de 3Nós3, Alex Vallauri, Centro de Livre Expressão, Jorge Bassani, Manga Rosa, Mario Ramiro, Hudinilson Jr. y Viajou Sem Passaporte
São Paulo, 1981-1982
Proyección de diapositivas
Copia de exposición
Cortesía Archivo Jorge Bassani
p. 172, fig. 17; p. 173, fig. 18-20
- MAS (Movimiento al Socialismo)
Rifa del MAS por triunfo del PSOE
Rosario, 1982
Hoja con boletos de rifa
Copia de exposición
22 x 24 cm
Cortesía Archivo El Marinero Turco
- Movimiento Surrealista Internacional
Enciclopedia Surrealista
Buenos Aires-Rosario-São Paulo, 1981
Publicación
Copia de exposición
21,5 x 30 cm, 62 pp.
Archivo Ana Longoni
pp. 58, 62, 63, 237
- Gustavo Piccinini
Alejandro Traverso, integrante del TIC
Buenos Aires, 1980
- Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- Gustavo Piccinini
Picun, integrante del TIC
Buenos Aires, 1980
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- Gustavo Piccinini
Daniel Fiorucci, integrante del TIC
Buenos Aires, 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- Gustavo Piccinini
El pelado Chochet, integrante del TIC
Buenos Aires, 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- Gustavo Piccinini
Magoo y Fiorucci, integrantes del TIC
Villa Gesell, 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- Gustavo Piccinini
Sergio Belloti y Lina Luna, integrantes del TIC y del TIT, en una reunión conjunta
Buenos Aires, 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía del autor
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Material de archivo. Fragmentos de las películas:
El Chulu. Director: Sergio Bellotti
El Amor Vence. Director: Roberto Barandalla (Picun)
Detrás del Muro. Director: Adrián Fanjul
Incluye imágenes de ejercicios del TIC, películas inconclusas y registro de reuniones de los grupos TIT, TIC, TIM y Cucaño Buenos Aires/São Paulo, 1979-1981/2012
Vídeo, color, sin sonido, 8'
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Cortesía de Eduardo Nico, Sergio Bellotti, Adrián Fanjul, Alejandro Traverso y Roberto Barandalla
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Chiari con la camiseta del Zangandongo
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
El Gusano Di Cocco, gimnasta del inconsciente
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Fiorucci llega (varios días después de iniciado) al Festival Alterarte II
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Luis Manetti (con cartera marrón) y Tigrao (con gorra) en el trabajo preparatorio de la intervención en la Plaza de la República
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Picun y, en sombras, Gabriela Liffschitz
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Plaza de la República
São Paulo, 1981
3 fotografías color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini p. 171, fig. 13
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Rubén Gallego (un día recién bajadito del Olimpo)
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini
- TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Sin título

São Paulo, 1981
2 fotografías color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas)
Trio TIC: Evaristo González, Sergio Belloti, Adrián Fanjul
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
20 x 25 cm
Cortesía Archivo Gustavo Piccinini

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores
Alterarte II
São Paulo, 1981
Periódico, fotocopias y collages
21,6 x 32,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores
Alterarte II. Noticia del periódico Folha de S. Paulo sobre el evento
São Paulo, 11 de agosto de 1981
Noticia de prensa
21 x 29,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores
Alterarte II. Carta de Cucaño para el movimiento Anti-Pro-Arte
Rosario, agosto de 1981
Papel mecanografiado
21 x 29,7 cm, 2 pp.
Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores
Cartas de Pablo Miris (integrante del TIT), Roberto Pereira de Melo (integrante del Centro de Livre Expressão – Clé) y 3Nós3 solicitando apoyo al secretario municipal de Cultura de São Paulo para la realización de Alterarte II
São Paulo, agosto de 1981
Papel mecanografiado
21 x 29,7 cm, 5 pp.
Archivo Ricardo Chiari

TIT, TIC, TIM, Cucaño, VSP y colaboradores
Contrabalance de Alterarte II. Documentos escritos por María Selez, integrante del TIT, y miembros del Movimiento Surrealista Internacional
Enero y octubre de 1981
Papel mecanografiado
21,6 x 32,7 cm c/u
Archivo Ricardo Chiari

TIM (Taller de Investigaciones Musicales)
Bono contribución TIM
Buenos Aires, ca. 1979
Hoja de boletos de rifa
22 x 34 cm
Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Alterarte I — El Zangandongo
Buenos Aires, 1979
Cartel
23,5 x 34 cm
Colección Pablo Espejo

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Folleto del Zangandongo
Buenos Aires, 1979
Publicación
22 x 28 cm
Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Marta Cocco y otros integrantes del TIT después de Para cenar Artaud
Buenos Aires, 1979
Fotografía b/n
9 x 14 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Para cenar Artaud (hecho teatral)
Buenos Aires, 1979
Fotografías b/n
9 x 14 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Para cenar Artaud
Buenos Aires, 1979
Cartel
21 x 30 cm
Archivo Ana Longoni

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Zangandongo
Buenos Aires, 1979
Fotografía b/n
9 x 12,5 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Antes de salir a escena. De izquierda a derecha: Beto Botta, Daniel Valdéz, Rubén Viñoles, Cristina Papaleo
Montaje: La cámara. Provocación y dirección: Raúl Zolezzi.
Camerino del Teatro del Picadero.
Buenos Aires, diciembre de 1980
Fotografía b/n
12 x 18 cm
Colección Raúl Zolezzi

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Carlos Cthulhu en acción
Montaje: La cámara. Provocación y dirección: Raúl Zolezzi.
Teatro del Picadero. Buenos Aires, 1980
Fotografía b/n
12 x 18 cm
Colección Raúl Zolezzi p. 236

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Ciclo de Teatro Experimental
Buenos Aires, 1980
Cartel
43,5 x 32 cm
Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Combi
Camino a São Paulo, 1980
Fotografía
9 x 12,5 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Dormida colectiva en el Politécnico
São Paulo, 1981
Fotografía color
9 x 12,5 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
El Zangandongo Manifiesto
Buenos Aires, 1980
Papel mimeografiado
22 x 34 cm c/u, 3 pp.
Archivo Elías Palti
pp. 66-68

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Fundación del Movimiento Surrealista Internacional
São Paulo, 1981
Fotografía color
Copia de exposición
72 x 100 cm
Cortesía Archivo Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Ganándose el pan: fotografía previa a una "función" en un sótano de Persona
São Paulo, 1980
Fotografía color
9 x 12,5 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Marta Cocco leyendo en un bus
São Paulo, 1980
Fotografía color
9 x 12,5 cm
Colección Rubén Campitelli

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Todos contra todos
Buenos Aires, 1980
Fanzine
23 x 18,5 cm
Colección Pablo Espejo

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
El Zangandongo Cuaderno Uno
Buenos Aires, 1981

Publicación
22 x 35 cm
Colección Elías Palti
p. 171, fig. 12

TIT, VSP, Cucaño, TIC, Novissimo y otros
Alterarte II — Festival Anti-Pro-Arte
São Paulo, 1981
Cartel
45 x 35 cm
Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Carta de Pablo Miris a la Dirección del TIT
São Paulo, 13 de marzo de 1981
Papel mecanografiado
21,6 x 32,7 cm, 2 pp.
Archivo Ricardo Chiari

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Pompas fúnebres
Buenos Aires, 1981
Programa de difusión
17 x 22 cm
Colección Elías Palti

TIT (Taller de Investigaciones Teatrales)
Pompas fúnebres
Buenos Aires, 1982
Programa de mano
17 x 22 cm
Colección Elías Palti

TIT, VSP, 3Nós3 y otros
Cartel del evento 14 noites 14 performances
São Paulo, 12-15 de julio de 1982
Cartel
45 x 31,7 cm
Archivo Ricardo Chiari

Enrique Viegas, TIM (Taller de Investigaciones Musicales)
Flusedah. Juego sonoro para una mujer y un hombre
Buenos Aires, 1980/2012
Partitura sobre cartulina negra, 87 x 32 cm
Grabación realizada en 2012 por Enrique Viegas y Sabrina Piazza, 1'45"
Colección Enrique Viegas

VSP (Viájou Sem Passaporte)
Público idiota
São Paulo, 1978
Papel mecanografiado
21 x 29,7 cm, 2 pp.
Archivo Ricardo Chiari
pp. 64, 65

VSP (Viájou Sem Passaporte)
E→M→R (Haspa)
São Paulo, 1979
10 fotografías b/n
Copias de exposición
10 x 15 cm (9) y 10 x 9 cm (1)
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole
p. 168, figs. 5-7; p. 169, fig. 11

VSP (Viajuz Sem Passaporte)

Trajectoria da árvore

São Paulo, 1979
6 fotografías b/n
Copias de exposición
6 x 9 cm c/u
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole

VSP (Viajuz Sem Passaporte)

Trajectoria do curativo

São Paulo, 1979
3 fotografías b/n
Copias de exposición
13 x 10 cm c/u
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole
p. 168, figs. 8-10

VSP (Viajuz Sem Passaporte)

U.S.B.A.E.A.E. y manifiesto INVADIRAM TEATROS!

São Paulo, 1979
Publicación y papel mecanografiado
15 x 21 cm (1) y 29,7 x 21 cm (2),
3 pp.
Archivo Ricardo Chiari

VSP (Viajuz Sem Passaporte)

Intervención de VSP en una obra de Augusto Boal en el Teatro Ruth Escobar

São Paulo, 1980
Fotografía b/n
Copia de exposición
14 x 10 cm
Cortesía Archivo Luiz Sergio Ragnole

VSP (Viajuz Sem Passaporte)

WYK, publicación de VSP con acuerdo firmado por VSP y TIT

São Paulo, 1980
Fanzine
15 x 10,5 cm
Archivo Ricardo Chiari
pp. 55, 61

OFICINA DE (CONTRA)INFORMACIÓN

Alejandro Amdan
Frente al Ministerio de Educación, un dirigente estudiantil es detenido por dos policías de civil
Buenos Aires, noviembre de 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Análisis

Santiago de Chile, Año VII, números 90 y 93, septiembre y octubre de 1984
Revista
26 x 18,7 cm
Fondo Miguel Lawner — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Archivo Kena Lorenzini
Nosotros las/os fotógrafas/os. Acción de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI)
Santiago de Chile, 1988
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Kena Lorenzini

Comunidad de Santa Teresita — Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1980
Madera de samu'u (Choricia speciosa) y plumas
32 x 15 x 7 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Héctor Carballo
El Camarazo. Acción de los fotógrafos frente a la Casa de Gobierno en denuncia de la represión a los fotógrafos
Buenos Aires, diciembre de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía Archivo Tupacarbollo

Cauce
Santiago de Chile, 1984, año 1, n° 22, semana del 12 al 18 de septiembre de 1984
Revista
27,4 x 21,1 cm
Fondo Miguel Lawner — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 78

Daniel García
Marcha por Paz, Pan y Trabajo
Buenos Aires, 30 marzo de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Daniel García
La policía montada impide que la Marcha de la Resistencia llegue hasta Plaza de Mayo
Buenos Aires, 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Eduardo Grossman
El Camarazo
Buenos Aires, 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
53 x 80 cm
Cortesía del autor
p. 82, fig. 5

Pablo Lasansky
Marcha por Paz, Pan y Trabajo
Buenos Aires, 30 de marzo de 1982

Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Guillermo Loíacono
Martínez de Hoz, ministro de Economía en Argentina (1976-1981)
Buenos Aires, 1980
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Guillermo Loíacono

Eduardo Longoni
Militares argentinos
Buenos Aires, 29 de mayo de 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Eduardo Longoni
Marcha por la vida
Buenos Aires, 5 de octubre de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 82, fig. 3

Kena Lorenzini
La máscara y la prensa
Santiago de Chile, 1985
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Kena Lorenzini

Mario Manusia
Un intento de secuestro en plena calle es resistido e impedido por las Madres de Plaza de Mayo
Buenos Aires, junio de 1978
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Mario Manusia
Jorge Rafael Videla, presidente de facto (1976-1981), brindando entre amigos
Buenos Aires, 1981
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Mario Manusia
Ser reportero gráfico en Argentina
Buenos Aires, marzo de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Marcelo Montecino
Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri
Santiago de Chile, 1991

Fotografía
40 x 30 cm
Copia de exposición
Cortesía del autor

Movimiento 19 de abril
Campaña de expectativa publicada en *El tiempo*, jueves 17 de enero de 1974, p. última C y viernes 18 de enero de 1974, p. 1-A
Bogotá, 1974
Copias de exposición
32 x 56 cm
Archivo Taller Historia Crítica de Arte
p. 143, fig. 3

Movimiento 19 de abril
Feliz año nuevo, con armas para el pueblo
Fotografía tomada de *El destape del M-19, Revista Alternativa*, n° 196, pp. 2-5
Bogotá, 22-29 de enero de 1979
Copia de exposición
23 x 17 cm
Cortesía Archivo Taller Historia Crítica de Arte

Horacio Mucci
Libertad de prensa
Buenos Aires, 1982
Fotografía b/n
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Luis Navarro Vega
Hornos de Lonquén
Santiago de Chile, 1979
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 121, fig. 6

No-Grupo
Agenda Colombia 83
Ciudad de México, 1982
Edición facsímil
17 x 23 cm, 142 pp.
Colección Maris Bustamante, Andrea y Neus Valencia
p. 160, figs. 7, 8

Clemente Padín (Director)
Participación. Boletín de la Asociación Uruguaya de Artistas Correo, números 5, 6, 7
Montevideo, 1984-1986
Offset
21,4 x 25,5 cm; 21,5 x 27,4 cm
Archivo Clemente Padín

J. Pérez
Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1991
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

J. Pérez
Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1992
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

H. Rosas
Homenaje a Rodrigo Rojas de Negri
Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 1991
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del Diario *La Nación* y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Enrique Rosito
A la salida de un canal de TV, el entonces General Luciano Benjamín Menéndez intenta atacar con un cuchillo a un grupo de manifestantes que lo repudian
Buenos Aires, 21 de agosto de 1984
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor
p. 75, fig. 3

Pablo Salas
Sin título. Registro de una acción del FPMR en la que se reparten pollos en una población en el 6º aniversario de la Revolución Sandinista
Santiago de Chile, 19 de julio de 1986
Video, color, sonido
3'20"
Archivo Pablo Salas
p. 136, figs. 2-4; p. 137, figs. 5, 6

Pablo Salas
1º de Mayo
Santiago de Chile, 1986
Video, color, sonido, 5'
Archivo Pablo Salas

Lucio Solari
Dame el rollo
Buenos Aires, 30 de marzo de 1982
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor

Solidarte, con el apoyo de PIT, CNT, AUAC
Desaparecidos Políticos de Nuestra América (1ª Bial de La Habana)
Montevideo, 1984

Catálogo
Copia de exposición
24,4 x 17,2 cm, 12 pp.
Cortesía Archivo Clemente Padín

Solidarte/México
Desaparecidos Políticos de Nuestra América
Ciudad de México, 1984
50 impresiones sobre papel
Copias de exposición
29,7 x 21 cm c/u
Cortesía Solidarte/México
p. 158, figs. 4-6

Marco Ugarte Atala
Represión al Movimiento Sebastián Acevedo
Santiago de Chile, 1983
Fotografía b/n
Copia de exposición
150 x 112 cm
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala
Enfrentamientos en la avenida Matta 1 de mayo
Santiago de Chile, 1984
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala
Joven lanzando cóctel molotov
Santiago de Chile, 1984
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala
Agente de la dictadura armado, vestido de civil
Santiago de Chile, 1986
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor

Marco Ugarte Atala
Imagen del coche destrozado tras el atentado a Augusto Pinochet a manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez
Santiago de Chile, 1986
Fotografía b/n
Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor
p. 135

Marco Ugarte Atala
Estudiante baleado por la policía
Santiago de Chile, 1986
Fotografía b/n
Copia de exposición
40 x 30 cm
Cortesía del autor
p. 82, fig. 4

Horacio Villalobos
Cuchucuchi (Galtieri y su esposa)
Buenos Aires, mayo 1982
Fotografía b/n

Copia de exposición
30 x 40 cm
Cortesía del autor

VV. AA.
La imagen de los dictadores en las revistas de prensa de la época.
Videla, en: revista *Somos*, año 1, n° 2, 1 de octubre de 1976, Editorial Atlántida.
Galtieri, en: diario *Clarín*, 3 de abril de 1982; Martínez de Hoz, en: revista *Gente*, 1976
Copias de exposición
30 x 40 cm
Cortesía Archivo Cora Gamarnik

VV. AA.
Teleanálisis
1984-1989
24 capítulos
Video, color, sonido, 208'
Fondo Teleanálisis — Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 80, figs. 1, 2

LETANÍAS PROFANAS

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1974-1985
Collage
23 x 19 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Revista Internacional (portada), n° 10
Plovdiv (Bulgaria), 1975
Offset
26 x 20 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1977
Collage, offset
10 x 15 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1980
Tarjeta postal
16 x 10 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1975-1985
Collage
18,5 x 14 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995
Tarjetas postales, collage, offset
15 x 10 cm
Archivo Guillermo Deisler
p. 157, fig. 3

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995
Fotografía b/n
15 x 10 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995
Tarjeta postal
15 x 10 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), 1975-1995
Tarjeta postal
13,5 x 9 cm
Archivo Guillermo Deisler
p. 157, fig. 2

Guillermo Deisler
Revista Internacional (portada)
Plovdiv (Bulgaria), septiembre de 1976
Offset
26 x 20 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1978-1985
Collage, fotografía b/n
30,5 x 24 cm
Archivo Guillermo Deisler
p. 157, fig. 1

Guillermo Deisler
Revista Internacional (portada y contraportada)
Plovdiv (Bulgaria), febrero de 1980
Offset
26 x 20 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Revista Internacional (portada), n° 4
Plovdiv (Bulgaria), 1981
Offset
26 x 20 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Sin título
Plovdiv (Bulgaria), 1984-1985
Tarjetas postales, sello y tinta sobre papel
10 x 15 cm
Cortesía Laura Coll y Archivo Clemente Padín

Guillermo Deisler
CIA Putsch / Morder... (Golpe de la CIA / asesino...)
Halle (Alemania), ca. 1986-1995
Collage
23 x 16 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Putsch / Golpe
Halle (Alemania), ca. 1986-1995
Collage
27 x 18,5 cm
Archivo Guillermo Deisler

Guillermo Deisler
Cuerpos gráficos
Halle (Alemania), 1987
Carpeta en cartón y tinta sobre papel
15 x 11 cm
Archivo Guillermo Deisler

Las Yeguas del Apocalipsis
Homenaje a Sebastián Acevedo
Concepción, 1992
Video de la instalación
Color, sonido, 8'
Colección Francisco Casas
p. 147, figs. 8-10

Las Yeguas del Apocalipsis
Tu dolor dice: Minado
Santiago de Chile, 1993
Copas, 20 diapositivas color, video color, sillas, mesas, 2 ejemplares del Informe Rettig
Colección Yeguas del Apocalipsis
p. 109, figs. 9, 10

León Ferrari
Nosotros no sabíamos
Buenos Aires-São Paulo, 1977
Informe original con collages de noticias en ambas caras
33 x 21 cm, 41 pp.
Fundación Augusto y León Ferrari.
Arte y Acervo
pp. 117, 118

Clemente Padín
Por el arte y por la paz
Berlín, 1984
Video, color, sonido, 6' 50"
Colección del autor
p. 106, figs. 4-7

Clemente Padín
Por la vida y por la paz
Montevideo, 1987-1988
Video, color, sonido, 8' 40"
Colección del autor
p. 105, figs. 2, 3

ARETE

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia chiriguano
Apyte puku — Gorro cónico
Chaco Paraguayo, 1989
Tejido, tela, papel, flecos, cintas
108 x 21 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1989
Madera de samu'u (Choricia speciosa)

30 x 14,5 x 9 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia Chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1990
Madera de samu'u (Choricia speciosa)
50 x 13 x 11,5 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia chiriguano
Apyte puku — Gorro cónico
Chaco Paraguayo, 1996
Tejido, tela, papel, espejo, flecos, cintas
123 x 19 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia chiriguano
Apyte puku — Gorro cónico
Chaco Paraguayo, 1996
Tejido, tela, papel, espejo, flecos, cintas
108 x 18 cm
Centro de Artes Visuales/Museo del Barro — Colección de Arte Indígena

Ticio Escobar
Arete Guasu
Chaco Paraguayo, 1986 -1993
60 fotografías
9 x 12,5 cm y 10 x 15 cm
Departamento de Documentación e Investigación del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro
p. 186, figs. 1, 2

Dea Pompa (dirección), Lia Colombino (idea original)
Arete Guasu: El tiempo escindido
Asunción, 2012
Video HD PAL Color, 16:9. 3'
Producido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Cortesía de las autoras

ABOLIR LA CÁRCEL

Abderhalden, Rolf y Heidi, Mapa Teatro Laboratorio de Artistas
Horacio (por Mapa Teatro)
1993/2012
Video, sonido, color y b/n
17'22"
Cortesía de los autores

Ánjeles Negros
10 puntos tiene tu herida
Santiago de Chile, 1989
4 fotografías b/n
10 x 15 cm c/u
Archivo J.H. Cerezo-Esguep

Ánjeles Negros
Manifiesto 10 puntos tiene tu herida
Santiago de Chile, 1989
Papel mecanografiado
28 x 43 cm
Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros
Ataúd entregado a George Rousse
Santiago de Chile, 1989
Fotografía color
10 x 15 cm
Cortesía Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros
Fiesta en la Catedral
Santiago de Chile, 1989
Cartel
13,5 x 21 cm
Colección Patricio Rueda
Ánjeles Negros
Put a o Santa
Santiago de Chile, 1989
3 fotografías b/n
80 x 60 cm (1); 30 x 40 cm (2)
Archivo J.H. Cerezo-Esguep

Ánjeles Negros
Put a o Santa
Santiago de Chile, 1990
Postal
13 x 17,5 cm
Colección Patricio Rueda

Ánjeles Negros
Acción Paso bajo nivel
Santiago de Chile, 1989
3 fotografías color
10 x 15 cm c/u
Cortesía Patricio Rueda

Artículos de prensa en el diario La Época sobre Ánjeles Negros
Santiago de Chile, 26 de octubre y 23 de noviembre de 1989
Artículos de prensa
29,7 x 21 cm
Archivo J.H. Cerezo-Esguep

DESOBEDIENCIAS SEXUALES

Luiz Fernando Borges da Fonseca
Ensayo fotográfico Homem de Neanderthal, del LP Água do Céu-Pássaro, de Ney Matogrosso
Figueiras / Restinga da Marambaia, Río de Janeiro, 1976
5 fotografías b/n
Cortesía Colección Heloísa Orosco Borges da Fonseca (Luhli)
p. 187, fig. 6

Juan Dávila
El arte e\$ homosexual
1983-1986
Óleo sobre tela
274 x 274 cm
The Michael Buxton Collection, Melbourne con la colaboración de Kalli Rolfe Contemporary Art
p. 252

Paz Errázuriz
La Manzana de Adán
Santiago de Chile, 1989
3 fotografías b/n
100 x 70 cm c/u
Colección de la autora
p. 249, figs. 3-5

Marcos López
Serie Liliana Maresca con su obra
Buenos Aires, 1983
3 fotografías b/n
150 x 100 cm
Colección del autor
p. 97

Carlos Leppe
El perchero
Santiago de Chile, 1975/2011
Perchero y perchas. 3 fotografías.
Gelatinobromuro de plata
173 x 58 cm c/u
Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 248

Liliana Maresca
Sin título
Buenos Aires, 1982
Madera, plástico, hierro
77 x 45 x 14 cm
Colección Marcos López

Markito (Marcus Vinicius Resende Gonçalves)
Figurín para el concierto Matogrosso
Río de Janeiro, 1982
Vestido de tela de cristales, lentejuelas, mostacilla, tela dorada, plumas. 11 partes
112 x 84 x 30 cm
Colección Centro Universitario SENAC, São Paulo

Ney Matogrosso
Água do Céu-Pássaro
Grabadora: Continental
Productores: Sidney Moraes y Billy Bond
Río de Janeiro, 1975

Ney Matogrosso
Concierto Matogrosso presentado en el 17º Festival de Jazz de Montreux
Montreux, 9 de julio de 1983
Grabación: RTSR — Radio Télévision Suisse Romande
Videoclips
Metamorfose Ambulante: 4'48"
Notícias do Brasil: 2'03"
Não faz sentido: 7'31"
Andar com fé: 5'10"
Napoléão: 3'24"
Alegria Carnaval: 5'18"
Homem com H: 3'27"
Archivo Márcia Hack
Programa del concierto de Ney Matogrosso **Homem de Neanderthal**
Fotografías de Luiz Fernando Borges da Fonseca

Río de Janeiro, 1975
Copia de exposición
21 x 29,7 cm, 16 pp.
Cortesía Márcia Hack

Miguel Ángel Rojas
Sobre porcelana. Serie Mogador
Bogotá, 1978-1980
18 fotografías
21,6 x 28 cm c/u
Colección del autor
p. 95, figs. 1-6

Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo)
Rosa Cordis
Lima, 1986
18 fotografías color
50 x 37 cm c/u
Colección del autor
p. 90, figs. 6-10

ANARKÍA

Arte al Paso. Diseño: Fernando
"Coco" Bedoya, Daniel Sanjurjo,
Piri y Emei

A Beuys
Buenos Aires, 1990
Serigrafía
41 x 59 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 243

Aspix
**Rock argentino en los años
ochenta**
Buenos Aires, 1984-1987
15 fotografías b/n
Copias de exposición
30 x 20 cm c/u
Cortesía del autor
p. 111, fig. 2; p. 112, figs. 3, 4

Comisario: Fernando "Coco"
Bedoya; Diseño: Carlos Negro
Tirabassi; Impresión: Emei
Museos Bailables
Buenos Aires, 1988
Serigrafía
30 x 42 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 190

Fernando "Coco" Bedoya
Karola Kemper
Buenos Aires, 1989
Serigrafía
45 x 64 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 189, fig. 2

Fernando "Coco" Bedoya
Tomarte
Rosario, 1990
Serigrafía
37 x 55 cm
Archivo Juan Carlos Romero
p. 189, fig. 1

Bernardita Birkner
Pinochet Boys
Santiago de Chile, 1985
3 fotografías b/n

Copias de exposición
40 x 60 cm c/u
Cortesía de la autora
p. 218, fig. 18

Rafael Bueno
**Fotografías del taller-bar La Zona
y del Café Einstein**
Buenos Aires, 1983-1985
32 fotografías color
9 x 13 cm c/u
Colección del autor
p. 114, figs. 8-10

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte
Participativo — Tarifa Común).
Diseño: Fernando "Coco" Bedoya
y Germán Richiger
Liquidarte
Buenos Aires, 19 al 21 de abril
de 1985
Cartel
Serigrafía sobre papel reciclado
40 x 44 cm
Archivo Juan Carlos Romero

C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte
Participativo — Tarifa Común)
Afiche punk
Buenos Aires, ca. 1986
Serigrafía sobre impreso
45 x 41 cm
Colección Roberto Amigo

Colectivo Los Bestias
y colaboradores
Bestiarios. Documentos
Lima, 1984-1987
Documentación de intervenciones
de arquitectura efímera y
encuentros de arte total
Proyección digital de fotografías
Archivo Bestiario

Comunidad de Santa Teresita —
Etnia chiriguano
Máscara (Tipología Agüero-güero)
Chaco Paraguayo, 1990
Madera de samu'u (Chorcica
speciosa) y plumas de guinea
(Numida meleagris)
23 x 16 x 10 cm
Centro de Artes Visuales/Museo
del Barro — Colección de Arte
Indígena

Armando Cristeto
Serie Las noches del reventón
Ciudad de México, 1980-1989
Impresión sobre gelatina de plata
11 fotografías de 28 x 35 cm c/u
Colección Ilithya Guerrero Patiño

Horacio Devitt
Bésame
Buenos Aires, 1986
7 fotografías color
20 x 25,5 cm
Archivo Horacio Devitt

Horacio Devitt
Bésame
Buenos Aires, 1986

Vídeo, color, sonido
24' 28"
Archivo Horacio Devitt

Gonzalo Donoso
De la serie Pinochet Boys
Contra la pared
Festival punk
Lengua
No + censura
Papeles
Parque
Pinochet Boys en vivo
Puente
Rifle y porro
RUTA 68
TV Star
Santiago de Chile, 1986-1987
11 fotografías b/n
Copias de exposición
40 x 60 cm (3); 25 x 35 cm (8)
Cortesía del autor
p. 218, fig. 16; p. 219

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**,
Buenos Aires, 1988
Serigrafía
45 x 60 cm
Archivo Juan Carlos Romero

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Fotografía color
17,5 x 12,5 cm
Archivo Jacoby

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya). Diseño: Esteban
Pages
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Cartel serigrafiado
37,5 x 27,5 cm
Archivo Jacoby
p. 191, fig. 4

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Entrada
15 x 11 cm
Archivo Jacoby
p. 191, fig. 5

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Vídeo, color, sonido, 16'57"
Archivo Jacoby

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Programa de mano
27,8 x 22 cm
Archivo Jacoby

Roberto Jacoby para Museos
Bailables (comisario: Fernando
"Coco" Bedoya). Diseño: C.N.T.
(Carlos Negro Tirabassi)
**Festival del Body Art/Fiesta
del Arte Vivo**
Buenos Aires, 1988
Cartel
Archivo Jacoby

Alfredo Márquez y Enrique Wong
en colaboración con Alfredo
Távora y Domingo de Ramos
Calendario — Manifiesto
Lima, 1986-1987
Impresión offset
43 x 60 cm
Cortesía Archivo Elio Martuccelli
Casanova

André Martirani y Caio França
O Começo do Fim do Mundo
São Paulo, 1982
Vídeo, color, sonido
161'
Cortesía André Martirani y Caio
França

Gianni Mestichelli
**Batato Barea en Historia
del Teatro**
Buenos Aires, 1989
Fotografía b/n
Copia de exposición
20 x 20 cm
Cortesía del autor

Rubén Ortiz Torres
De la serie Mexipunks
(A)
La última cena
No hay paso
Retrato salvaje
Las tres Marías
Tutti frutti
Ciudad de México, 1980
6 fotografías b/n
40 x 50 cm c/u
Cortesía del artista y Galería
OMR, México
p. 211, figs. 1, 2

Rubén Ortiz Torres y Emmanuel
Lubezki
Como TV
Ciudad de México, 1985
Film experimental. Banda sonora
original de Gabriela Ortiz y Saúl
Hernández. Música: Sister Mantos
Película Súper 8 mm transferida a
DVD, color, sonido
3' 32"
Cortesía del artista y Galería
OMR, México

Álvaro Oyarzún
Viva Chile
Santiago de Chile, 1989
Acrílico sobre madera
18 partes, 50 x 50 cm c/u
Colección del autor
p. 221

Poetas mateístas
Matefleto, s/n
Bahía Blanca, diciembre de 1987
Panfleto de poesía, fotocopia
22 x 17 cm
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas
Cuernopanza, números 4 y 5
Bahía Blanca, 1988
Revistas murales
60 x 73 cm
Colección Omar Chauvié

Poetas mateístas
Cuernopanza, números 1, 2, 3
Bahía Blanca, 1988
Revistas murales
60 x 73 cm
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas
Matefleto n° 14
Bahía Blanca, mayo de 1989
Panfleto de poesía, fotocopia
22 x 17 cm
Colección Sergio Raimondi

Poetas mateístas
Ochomilquinientos, números 1 y 2
Bahía Blanca, 1991 y 1992
Fanzine
36 x 27,5 cm, 20 pp.
Colección Sergio Raimondi

Adrián Rocha Novoa
Parakultural
Buenos Aires, 1990-1991
9 fotografías color
Copias de exposición
30 x 30 cm (1), 30 x 40 cm (2),
30 x 90 cm (3) y 30 x 120 cm (3)
Cortesía del autor

Adrián Rocha Novoa, Gianni
Mesticelli, Alejandro Leroux,
Horacio Devitt, Olkar Ramirez
Gambas al Ajillo
Buenos Aires, 1986-1991
13 fotografías b/n
Copias de exposición
13 x 18 cm (12); 20 x 20 cm (1)
Cortesía Archivo María José Gabín
p. 112, figs. 5, 6

Herbert Rodríguez y colectivo
Los Bestias
**Fotografías de los carteles
y collages producidos para
el concierto ROCKACHO**
Lima, 1986
10 fotografías b/n
Copias de exposición
17 x 25 cm
Archivo Los Bestias
p. 225, fig. 7

Herbert Rodríguez
Violencia estructural
Lima, 1987
Collage
130 x 132 cm
Colección del autor
p. 34

Juan Carlos Romero
152
Buenos Aires, 1988
9 carteles impresos intervenidos
con témpera
70 x 50 cm c/u
Archivo Juan Carlos Romero
p. 193

Vicente Ruiz
Teorema
Santiago de Chile, 1987
Vídeo, color, sonido, 16'49"
Cortesía del autor
p. 225, fig. 8

Julieta Steimberg
De la serie Body Art
Batato Barea
Grupo con embarazada
Aquelarre
Desnuda
Huevos fritos
**Máximo Lutz, Emiliano Miliyo,
Roberto Jacoby, Esteban Pagés
y Fernando Bedoya**
Jurado del Body Art
(con Pierre Restany)
Kabuki
Gabriela Malerba, Alejandro
Kuropatwa, Douglas Vinci
y dos actrices participantes
Marcia Schwartz, Alejandro
Kuropatwa, Fernando Noy
y Douglas Vinci
Repicante
Alejandro Urpardilleta
Buenos Aires, 1988
Fotografías b/n
Copias de exposición
30 x 40 cm
Cortesía de la autora
p. 192, figs. 6-8

Taller NN
**Perú 1984-1989. Cartel del
concierto organizado por
la banda Kaos y NN**
Lima, 1989
Impresión intervenida con
serigrafía
29,7 x 21 cm
Archivo Alfredo Márquez
p. 125, fig. 11

Taller NN
El Triciclo
Lima, 1990
Serigrafía sobre papel
73 x 59,5 cm
Archivo Alfredo Márquez
Ral Veroni
La muestra nómade
Buenos Aires, 1990-1991
Libro de artista con 42 figuras

serigrafiadas
22 x 158,3 cm (desplegado)
Colección del artista

Vitão
O Começo do Fim do Mundo
São Paulo, 1982
24 fotografías color
Copias de exposición
9 x 9 cm c/u
Cortesía Archivo Ariel Invasor
p. 213, figs. 4, 5

Tim Yohannan y otros
**Maximumrocknroll, n° 5. Incluye
texto sobre la escena punk en
Brasil escrito por Fábio Sampaio**
San Francisco, 1983
Fanzine
29,5 x 21 cm, 5 pp.
Copia de exposición
Cortesía Maximumrocknroll
p. 212

La Regla Rota
**Ciudad de México, 1984-1987,
números 1, 2, 3, 4**
Publicación
21 x 28 cm c/u
Archivo Rogelio Villarreal

Fanzines editados en Buenos Aires
y Rosario
HGO números 7/8, 1990
Ave rapaz n° 1, s/f
El Fablitanón (Isol), s/f
Panqueque n° 3, ca. 1985
Karkof n° 1, s/f
Plástico n° 1, ca. 1985
Under Comix n° 2, 1986
O no... n° 1, ca. 1987
**Historias obvias (Batato Barea),
1992**
Squonk n° 4, 1987
Reo n° 2, 1987
Pocoloco n° 4, 1991
La maldita garcha n° 1, 1991
Salchichón primavera n° 4, 1986
Cerdos y peces 33, 1990
Zoo comics n° 2, 1991
Medidas varias
Colección Dani the O — Pepe
Márquez

ARCHIVOS EN USO

Roberto Amigo
**Estética y práctica artística
en el movimiento por los derechos
humanos en Argentina. 1976-1987**
Informe final de becario de la
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, 1990
Informe
Copia de exposición
21 x 33 cm, 323 pp.
Cortesía Archivo Roberto Amigo

Red Conceptualismos del Sur
**Archivo en uso "Prácticas
creativas del movimiento de
derechos humanos en Argentina"**
2012
Diseño Eric Londaits

Red Conceptualismos del Sur
**Archivo en uso "Colectivo
de Acciones de Arte (CADA)"**
2012
Diseño Eric Londaits

Pedro Cornejo, Antonio Pérez,
Carlos Troncoso
Luz Negra
Lima, julio de 1984
Fanzine
Copia de exposición
21,5 x 16,5 cm, 64 pp.
Cortesía Archivo Carlos Troncoso

Carlos Gatica
Beso Negro, números 5 y 6
Santiago de Chile, 1988
Fanzines
Copias de exposición
22 x 28 cm
Cortesía del autor

Carlos Gatica
Frankencristo
Santiago de Chile, ca. 1989
Fanzine
Copia de exposición
22 x 35,5 cm
Cortesía del autor

El Marinero Turco
La Maldita Garcha, n° 1
Rosario, 1991
Fanzine
5 x 8 cm
Archivo Ana Longoni
p. 151, fig. 7

Elena Llosa y Oscar Malca
(editores)
Amor y Anarquía
Lima, octubre de 1982
Publicación
Copia de exposición
20 páginas, 24 x 16,5 cm c/u
Cortesía Archivo Carlos Troncoso

Meire Martins y Antonio Carlos
Callegari
SP Punk (3 números)
São Paulo, 1982
Fanzines
Copias de exposición
29,7 x 21 cm
Cortesía Archivo Callegari
p. 214, figs. 6, 7; p. 215

Glexis Novoa
El canto del cisne
Miami, 2012
DVD, color, sonido, 90'
Cortesía del autor

Herbert Rodríguez, Alfredo
Márquez y Alfredo Távara
Música Subterránea
Lima, 1985
Fanzine
Copia de exposición
21 x 29 cm
Cortesía Archivo Herbert
Rodríguez Huachín
p. 224, fig. 4

Karto Romero
Enola Gay
Santiago de Chile, 1985
Fanzine
Copia de exposición
22 x 28 cm, 36 pp.
Cortesía del autor
p. 151, fig. 5

WV. AA.
**NO al indulto, obediencia
debida y punto final**
Buenos Aires, 1989
Libro
22 x 28,5 cm, 77 pp.
Archivo Juan Carlos Romero
p. 146, fig. 2

OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS EN EL CATÁLOGO

José Luis Alonso Mateo
El pelo crece
Fotografía: Ramón Díaz Marzo
La Habana, 1989
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 6

Anuncio de la Exposición
Internacional de Arte Correo
Solidaridad
Montevideo, 1987.
Cortesía Archivo Clemente Padín
p. 104

Álvaro Barrios
**Álvaro Barrios as Marcel
Duchamp as Rose Sélavy as
L.H.O.O.Q.**
Bogotá y otras ciudades, 1980-2012
Cortesía del artista
p. 96, fig. 7

Álvaro Barrios
El Martirio de San Sebastián
Hoja sin intervenir e intervenida
Barranquilla, Cali, Bogotá y Pereira,
1980-2012
Cortesía del artista
p. 96, figs. 8, 9

Carlos Bendezú
**Perro muerto por Sendero
Luminoso con cartel "Theng
Hsiao Ping, hijo de perra", en
la portada de la revista Caretas**
Lima, diciembre de 1980
Cortesía del autor y
Revista Caretas
p. 140

CADA
**Para no morir de hambre
en el arte**
Santiago de Chile, 1979
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 88

CADA
iAy Sudamérica!
Fotografías: Lotty Rosenfeld y
Diamela Eltit
Santiago de Chile, 1981
Cortesía Archivo en uso CADA
p. 48, figs. 4, 5, 7, 8

CADA
iAy Sudamérica!
Fotografías: Lotty Rosenfeld
y Diamela Eltit
Santiago de Chile, 1981
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 48, figs. 6, 9

CADA
iAy Sudamérica!
Volante
Santiago de Chile, 1981
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 47

CADA
Portada del diario Ruptura
Santiago de Chile, 1982
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 50

CADA
NO+
Fotografías: Lotty Rosenfeld
y Diamela Eltit
Santiago de Chile, 1983-1989
Colección Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid
p. 49, fig. 10

CADA
NO+
Fotografías: Lotty Rosenfeld
y Diamela Eltit
Santiago de Chile, 1983-1989
Cortesía Archivo en uso CADA
p. 49, fig. 12

Rafael Calviño
**Un militar apunta a los
periodistas durante un
alzamiento militar realizado
en Buenos Aires**
Buenos Aires, 1987
Cortesía del autor
p. 75, fig. 2

C.A.Pa.Ta.Co
Bicicletas a la China
Fotografía: Adriana Miranda
Buenos Aires, 1989
Cortesía de la autora
p. 163, figs. 14-18

Jorge Crespo (Ritual ART-DE)
**Sin título, Museo Nacional de
Bellas Artes de La Habana**
Fotografía: Adalberto Roque
La Habana, 1988
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 1

Ángel Delgado
**La esperanza es la única que
se está perdiendo, Centro de
Desarrollo de las Artes Visuales**
Fotografía: Adalberto Roque
La Habana, 1990
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 2

Gerardo Dell'Oro
**Las Madres de Plaza de Mayo
vuelven visibles a sus hijos
detenidos-desaparecidos a
través de la fotografía**
Buenos Aires, 1990
Cortesía del autor
p. 82, fig. 2

Luz Donoso
Huincha sin fin
Santiago de Chile, 1980
Papel fotocopiado
30 x 1000 cm
Archivo Luz Donoso
p. 120; p. 121, fig. 5

**Entrevista al colectivo Ayuquelén
en la revista APSI**
Santiago de Chile, n° 206, 22-28
de junio de 1987
Cortesía Felipe Rivas San Martín
p. 250

Gambas al Ajillo
**Invitación para el Teatro de la
Cortada-Parakultural**
Buenos Aires, 1986
Archivo María José Gabin
p. 113

Gang
**"Movimento de Arte Pornô
(Manifesto feito nas coxas)"**
Río de Janeiro, 1980-1982
Cortesía Eduardo Kac
p. 200

Gang
**Intervensão en la Playa
de Ipanema**
Fotografía: Belisário Franca
Río de Janeiro, 1982
Cortesía Eduardo Kac
p. 202, figs. 5, 6

Carlos Gatica
Beso Negro, n° 4
Santiago de Chile, 1987
Cortesía del autor
p. 151, fig. 6

Carlos Gatica
Beso Negro
Santiago de Chile, ca. 1989
p. 151, fig. 8
Ramón Grifero
El Trolley
Santiago de Chile, ca. 1985
Cortesía Archivo Ramón Grifero
p. 153

Ramón Grifero
**Manifiesto "Por un teatro
autónomo"**
Santiago de Chile, 1985
Cortesía Archivo Ramón Grifero
p. 152

Graciela Gutiérrez Marx
**"Por un arte de base sin
artistas", ponencia presentada
en el Primer Encuentro de Arte
Experimental y Mail- Art**
Rosario, 1984
Cortesía Graciela Gutiérrez Marx
pp. 238, 239

**Invitación para un concierto
en el Parakultural**
Buenos Aires, ca. 1986
Archivo María José Gabin
p. 111, fig. 1

Eduardo Kac (a la derecha,
con un perro), Cynthia Dorneles
y una amiga no identificada
Impromptu performance
São Paulo, 1981
Cortesía Eduardo Kac
p. 202, fig. 4

Las Yeguas del Apocalipsis
**Refundación de la Universidad
de Chile**
Santiago de Chile, 1988
Cortesía Pedro Lemebel
p. 209

Las Yeguas del Apocalipsis
Las dos Fridas
Santiago de Chile, 1990
Fotografía: Pedro Marinello
Cortesía Colección Yeguas del
Apocalipsis
p. 247

Logotipo de C.A.Pa.Ta.Co
Buenos Aires, ca. 1985
Cortesía Archivo Daniel Sanjurjo
p. 23

Los Bestias
**Des-hechos en Arquitectura,
construcciones efímeras en la
Universidad Ricardo Palma,**
Cuzco, 1984
Cortesía Archivo Alfredo Márquez
p. 257, figs. 1, 2

Los Bestias/Los Bestiarios
**Lima — Utopía Mediocre, detalle
de una lámina: centro de Lima
Cuzco, 1987**
Cortesía Archivo Alfredo Márquez
p. 258, fig. 5

Los Bestias/Los Bestiarios
**Lima — Utopía Mediocre,
carátula de elaboración teórica
del proyecto**
Cuzco, 1987
Cortesía Archivo Alfredo Márquez
p. 258, fig. 3

- Los Bestias/Los Bestiarios
Lima — Utopía Mediocre,
detalle de la maqueta: Palacio
de Justicia
Cuzco, 1987
Cortesía Archivo Alfredo Márquez
p. 258, fig. 4
- M-19
Campaña de expectativa publi-
cada en el periódico *El Tiempo*
Bogotá, 13 de enero de 1974
Cortesía Archivo Taller Historia
Crítica de Arte
p. 143, fig. 2
- María Evelia Marmolejo
11 de marzo. Acción realizada
en la Galería San Diego
Fotografía: Camilo Gómez
Bogotá, 1981
Cortesía de la autora
p. 89, figs. 3-5
- Aldo Menéndez López "Aldito"
El indio, en el Museo Nacional
de Bellas Artes de La Habana
Fotografía: Adalberto Roque.
La Habana, 1988
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 5
- Daniel Merle
Falso reportero gráfico detectado
durante un levantamiento militar
realizado en Buenos Aires
Buenos Aires, 1988
Cortesía del autor
p. 75, fig. 1
- Narcosis
Primera dosis, primera maqueta
del grupo diseñada por Jaime Higa
Lima, 1985
Cortesía Archivo Luis Alvarado
p. 223
- Nota de prensa "Ostentación
de sus desviaciones sexuales
hicieron los maracos en la Plaza
de Armas"
Santiago de Chile, 1973
Cortesía Felipe Rivas San Martín
p. 251
- Glexis Novoa
Al final todos bailan juntos, danza
callejera en la Galería Habana
Fotografía: Nicolás Delgado
La Habana, 1987
Cortesía del autor
p. 179
- Hernán Parada
Obrabierta A en la galería Cal
Santiago de Chile, 1979
Cortesía Archivo Hernán Parada
p. 99
- Hernán Parada
Obrabierta M-19
Bogotá, 1980
Cortesía Archivo Hernán Parada
p. 100, figs. 2, 3
- Hernán Parada como Alejandro
Parada desaparecido visitando
el Cementerio General
Santiago de Chile, 1985
Cortesía Archivo Hernán Parada
p. 102, fig. 5
- Mujeres por la Vida
Yo Voto x Democracia
Santiago de Chile, 20 de marzo
de 1986
Cortesía Archivo de la Memoria
y los Derechos Humanos
p. 38
- Néstor Perlongher
El fantasma del sida
Buenos Aires: Puntosur, 1988
Colección particular
p. 182
- Néstor Perlongher
La prostitución masculina
Buenos Aires: Ediciones
de la Urraca, 1993
Colección particular
p. 181, fig. 1
- Néstor Perlongher
Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992
Buenos Aires: Ediciones
Colihue, 1997
Colección particular
p. 181, fig. 2
- Segundo Planes
La vida es una mierda y el
mundo está loco, Instituto
Superior de Arte (ISA)
Fotografía: Nelson Villalobos
La Habana, 1989
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 3
- Poetas mateístas en colaboración
con César Montangie
Poesía Mural en la Rambla
marítima
Fotografía: José Luis Luca
Monte Hermoso, 1988
Cortesía del autor
p. 197, fig. 2
- Poetas mateístas
Pintada vecinal en el Paredón
del ferrocarril
Fotografía: Fabián Alberdi
Bahía Blanca, 1993
Cortesía del autor
p. 197, fig. 1
- Enrique Polanco
Al cardo peruano del 83,
anuncio del concierto de Kloaka,
Del Pueblo y Kolarock
Lima, 1983
Cortesía Archivo Jorge Villacorta
p. 224, fig. 5
- Revista *Chimères*, n° 10
París, 1990-1991
Colección particular
p. 183
- Herbert Rodríguez
Cadáveres
Lima, 1986
Cortesía Archivo Herbert
Rodríguez
p. 124
- Herbert Rodríguez
Volante "Intis... Muchos Intis...!"
Lima, 1986
Cortesía Archivo Herbert
Rodríguez
p. 222
- Herbert Rodríguez
Proyecto ARTE/VIDA.
Intervención en la Universidad
Nacional Mayor de San Marcos.
Pasadizo de la Facultad de Letras
Lima, 1989
Cortesía Archivo Herbert
Rodríguez
p. 35
- Herbert Rodríguez
Periódicos murales de la
campaña "Perú, Vida y Paz"
y Manifiesto "Pudo zer Peor",
Facultad de Ciencias Sociales
de la Universidad Católica
Lima, 1990
Cortesía Archivo Herbert
Rodríguez
p. 36
- Miguel Ángel Rojas
Atenas c. c.
Bogotá, 1975
p. 87
- Leandro Soto
Campamento miliciano, en la
Casa de la Cultura de Plaza
Fotografía: Rigoberto Romero
La Habana, 1984
Cortesía Glexis Novoa
p. 178, fig. 4
- Taller NN en colaboración
con Roger Santiviáñez
Vallejo es una pistola al cinto
Lima, 1989
Cortesía Archivo Francesco
Mariotti
p. 27, figs. 13, 14
- Teatro del Sol
Representación de *El*
Homosexual en el Teatro
Cocolido
Lima, 1990
Cortesía Archivo Giuseppe
Campuzano
p. 224, fig. 6
- Omar Torres
Un grupo de Madres de Plaza
de Mayo se dirige hacia la
Casa de Gobierno
Buenos Aires, ca. 1982
Cortesía Omar Torres/
Agencia DYN
p. 83
- Marco Ugarte Atala
Marcha "No me olvides"
Santiago de Chile, 1988
Cortesía del autor
p. 187, fig. 4
- Ral Veroni
Prótesis anatómicas gráficas
Buenos Aires, 1989-1995
Cortesía del artista
p. 194
- Sarah Yakhni y Alberto Gieco
Punks
São Paulo, 1984
p. 216, figs. 9, 10; p. 217, figs. 11-16
- Sergio Zevallos (Grupo
Chaclacayo)
Algunas tentativas sobre
la Inmaculada Concepción
Lima, 1986
Cortesía del autor
p. 128
- Sergio Zevallos (Grupo
Chaclacayo)
Escena de performance en
una prisión
Lima, 1986
Cortesía del autor
p. 129, fig. 5
- CUBIERTA
Eliás Adasme
A Chile
(fragmento)
- SOLAPA DE CUBIERTA
3Nós3
Ensacamento
- CONTRACUBIERTA
Gianni Mesticelli
Mimos
- SOLAPA DE CONTRACUBIERTA
Sergio Zevallos
(Grupo Chaclacayo)
Suburbios
- DIAGRAMA P. 21
André Mesquita
- DIAGRAMA DESPLEGABLE
André Mesquita

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

Roberto Amigo [RA]

Docente investigador del Instituto de Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Director académico del catálogo razonado del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte y política rioplatense de los siglos XIX y XX. Las últimas exposiciones que ha comisariado han sido: *La tradición del arte. Italia en la colección del MNBA, 1860-1945*, (Buenos Aires, 2012); *El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX*, (CAV/Museo del Barro, Asunción, 2011); *Berni: Narrativas argentinas*, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, 2010); *Trienal de Chile: Territorios de Estado. Paisajes y cartografía de Chile*, (MNBA, Santiago, 2009); y *1961: A arte argentina na encruzilhada. Informalismo e Nova Figuração*, (SESI-FIESP, MNBA y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009). Ha realizado también la curaduría de las salas permanentes del MNBA de Buenos Aires y de Asunción.

Halim Badawi [HB]

Investigador y curador independiente interesado en el arte latinoamericano del siglo XX. Dentro de sus intereses se cuentan también la historia del coleccionismo y el mercado del arte, los archivos privados de arte moderno y contemporáneo, los procesos de origen y consolidación del arte moderno en América Latina y las prácticas artísticas contemporáneas (trabajo colectivo, problemas de género y activismos). Actualmente, tres de sus libros se encuentran en proceso de publicación: *El museo vacío: una historia social del coleccionismo de arte en Colombia, 1880-2012*, *El cuerpo del delito: los años mexicanos de Leonel Góngora y El Sindicato: acciones, objetos, documentos. 1970-1980*. Es integrante de la Red Conceptualismos del Sur (desde 2008) y del colectivo colombiano Taller Historia Crítica del Arte (desde 2004), con el que ha desarrollado investigaciones sobre Miguel Díaz Vargas, los archivos de arte crítico en Colombia y el Taller 4 Rojo. Reside y trabaja en Bogotá.

Dorota Biczel [DB]

Escritora y comisaria independiente nacida en Polonia. Estudió un doble máster en historia del arte, teoría y crítica, y en administración y política de arte en la School of the Art Institute de Chicago. Actualmente se encuentra doctorándose en Historia del Arte en la Universidad de Texas, Austin. Dorota ha escrito sobre migración, labor artística, sistemas de tasación en el mundo del arte y sobre la historiografía del arte en las "nuevas democracias" bajo políticas neoliberales de Latinoamérica y de Europa del Este. Sus investigaciones recientes se

han centrado en las intervenciones artísticas urbanas y la producción de espacio en Lima entre 1978 y 1992.

Fernanda Carvajal [FC]

Socióloga, investigadora y docente. Actualmente es becaria CONICET y realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2008 ha impartido en distintas ocasiones el curso "Sociología del teatro", en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica de Chile. Es coautora del libro *Nomadismos y ensamblajes. Compañías teatrales en Chile, 1990-2008*, (Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009). Además, ha escrito una serie de artículos sobre teatro y arte contemporáneo chileno que han sido publicados en libros y revistas de distintos países. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur desde el año 2009.

Lía Colombino [LC]

Coordinadora, entre 2001 y 2008, del Departamento de Documentación e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro. Durante ese mismo periodo formó parte de los seminarios "Identidades en Tránsito" y "Estudios de Crítica Cultural", dirigidos por Ticio Escobar. En 2002 realizó el Máster en Museología de la Universidad de Valladolid, España. Además, fue becaria en el ZKM, en Karlsruhe, Alemania (Beca del IFA, 2007). Actualmente se encuentra realizando el máster a distancia en Estudios Culturales de la Universidad ARCIS de Santiago de Chile, y es directora del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales y coordinadora del seminario "Espacio/Crítica". Asimismo, es cofundadora de Ediciones de la Ura, colectivo transdisciplinar y editorial independiente, y, desde 2009, integrante de la Red Conceptualismos del Sur. Desde 2010 trabaja como docente del Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Asunción, ciudad en la que vive y trabaja.

Nicole Cristi [NC]

Diseñadora y licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Nicole es docente de la Escuela de Diseño de esta misma universidad y profesora auxiliar de la Universidad de Chile en el área de Historia del Diseño. Desde el 2010 se encuentra desarrollando una investigación en torno al cartel de resistencia surgido en oposición a la dictadura militar en Chile, y, actualmente, participa en una compilación de carteles políticos de Chile desde 1973 hasta 2010.

Fernando Davis [FD]

Investigador, comisario independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional del Arte. Dirige el proyecto de investigación "Micropolíticas de la desobediencia sexual

en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política" (UNLP, 2012-2015). Es autor de los libros *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2009); *Romero [coautor]* (Buenos Aires: Espigas, 2010); y *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía, 1965-1976*, 2012, así como de ensayos en *Conceptualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s -80s/South America/Europe*, (Stuttgart: Hatje Cantz, 2010); y *De la revuelta a la posmodernidad, 1962-1982*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011). Trabaja en Buenos Aires, donde reside, y en La Plata.

Marcelo Expósito [ME]

Profesor del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA (Barcelona). Miembro de la Universidad Nómada, de la Red Conceptualismos del Sur y del colectivo editorial Transversal. Cofundó la revista *Brumaria*, la cual coeditó entre 2002 y 2006. Ha editado en colaboración los libros *Chris Marker*, 2000; *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001); *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, (Barcelona: MACBA/Ediciones de la Mirada, 2001); *Producción cultural y prácticas instituyentes*, (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008); y *Los nuevos productivismos*, (Barcelona: MACBA/UAB-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010). Su trabajo como artista se expande hacia la teoría crítica, las ediciones, el comisariado, la docencia y la traducción. Su trabajo es accesible online: marceloexposito.net. Reside habitualmente en Barcelona y Buenos Aires.

Cora Gamarnik [CG]

Becaria de investigación del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires con el proyecto "Historia del fotoperiodismo en Argentina (1967-1987)". Profesora adjunta regular a cargo de la asignatura "Didáctica de la comunicación y prácticas de resistencia", del Profesorado en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. También es docente de la materia "Historia de los medios y sistemas de comunicación" de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Francisca García B. [FG]

Editora e investigadora en literatura y artes chilenas. Antes de participar en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos*, estuvo asociada a la Red Conceptualismos del Sur como coinvestigadora para el proyecto "Redes artísticas alternativas", en 2010. En Santiago de Chile y Valparaíso trabajó en el

ámbito editorial, colaborando en diversos proyectos colectivos tanto académicos y públicos como independientes, actividad que actualmente desarrolla desde Berlín, donde también lleva a cabo su investigación doctoral en el Instituto de Literaturas Romances de la Universidad de Potsdam sobre las relaciones entre nuevos lenguajes y sus materializaciones, en el contexto de la escena chilena de neovanguardia.

Isabel García Pérez de Arce [IG]

Investigadora y comisaria, su trabajo ha estado relacionado con archivos y su reactivación por medio de exposiciones y publicaciones. Ha sido curadora adjunta de la 28 Bienal de São Paulo "Mimesis, camuflaje y resistencia 'archivos en vídeo de televisión y performances'" (2008) y curadora en la Trienal de Chile "El espacio insumiso" (2009). En 2011 publicó "Algunas ideas para un tesoro de búsqueda y un glosario de posibles conectores para liberarse de los espectros" en *The Future Lasts Forever*. (Gävle: Gävle Konstcentrum e Iaspis). Fue directora del Centro de Documentación de las Artes y del Centro Cultural Palacio la Moneda desde su fundación (2006-2010). Ha sido profesora invitada del Máster en Historia del Arte Contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde recibió una beca de investigación en 2010. Actualmente es docente en la Universidad Diego Portales, en Chile. Reside y trabaja en Santiago de Chile.

David Gutiérrez Castañeda

Profesor universitario, mediador de proyectos museológicos, gestor cultural e investigador de prácticas artísticas y procesos comunitarios. Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia (2006) y maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México en el área de arte contemporáneo (2011). Miembro del colectivo de investigación Taller de Historia Crítica del Arte (desde 2006) y de la Red Conceptualismos del Sur (desde 2008). En 2010 le fue otorgado el Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura de Colombia.

Sol Henaro [SH]

Licenciada en Arte y egresada del 1^{er} Programa de Estudios Curatoriales de Teratoma A. C. y del Programa de Estudios Independientes del MACBA. En 2004 fundó La Celda Contemporánea, proyecto de recuperación de la memoria artística en México. En 2010 comisarió la exposición *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* para el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, y una versión anterior, en la Trienal de Chile de 2009. Su interés en el cuestionamiento de la construcción de la historia del arte la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística, interés que encontró eco y complicidad en la Red Conceptualismos del Sur, de la que forma parte desde 2010. Es docente de la ENPEG "La Esmeralda" y miembro del

Comité del SITAC. En 2011, comisarió la exposición *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la colección del MUAC*, donde trabaja como conservadora de la colección.

Andrés Keller [AK]

Sociólogo. Ha sido ayudante de las cátedras Formación y Desarrollo de la Cultura Moderna y Sociología de la Educación en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica de Chile. También ha trabajado como ayudante de investigación en las áreas de Sociología de la Educación y del Arte. En este último campo, durante 2011, colaboró en el proceso de investigación cuyos resultados forman parte de la presente exposición.

Malena La Rocca [MLR]

Historiadora, investigadora y docente de la Universidad de Buenos Aires. Magíster en investigación en Humanidades por la Universidad de Girona, en su tesis ha estudiado el activismo artístico durante la última dictadura argentina focalizándose en el Grupo de Arte Experimental Cucaño. Es docente de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA e investigadora en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Ana Longoni [AL]

Escritora, investigadora del CONICET y profesora de la UBA. Doctora en Artes (UBA). Ha publicado recientemente: *Del Di Tella a Tucumán Arde*, (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000) [reedición: Eudeba, 2008 y 2011]; *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, (Buenos Aires: Norma, 2007); *El Siluetazo*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008); *Conceptualismos del Sur/Sul*, (São Paulo: Annablume, 2009); *Romero*, (Buenos Aires, Espigas, 2010); y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, (Barcelona/Buenos Aires/Madrid: La Central/Adriana Hidalgo/MNCARS, 2011). Vive y trabaja en Buenos Aires, y, desde su fundación en 2007, impulsa la Red Conceptualismos del Sur.

Miguel A. López [ML]

Escritor, artista e investigador. Miembro activo desde su fundación de la Red Conceptualismos del Sur. Ha sido investigador residente en 2010 en BAK (Basis voor Actuele Kunst), Utrecht. Sus textos se han publicado en revistas como *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *Tercer Texto*, *Art in America*, *The Exhibitionist*, *Artecontexto*, entre otras. Ha sido coautor de los libros *Post-Ilusiones. Nuevas Visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, (Lima: Fundación Wiese, 2006); *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos. 17.9.10*, (Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2011); y *¿Y qué si la democracia ocurre?*, 2012. Sus proyectos curatoriales han sido presentados en ciudades como Lima, Barcelona, México D. F., Stuttgart, Budapest, Cali y Berlín, entre otras.

Daniela Lucena [DL]

Socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente de grado y de posgrado en UBA, FLACSO y UNLP y becaria posdoctoral del CONICET. Desde el año 2002 investiga diversas iniciativas ubicadas en el cruce entre el arte, la cultura y la política en la Argentina contemporánea. Ha publicado sus trabajos en revistas nacionales e internacionales, y en los libros *Tomás Maldonado. Un moderno en acción*, (Buenos Aires: EDUNTEL, 2009), y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe*, Barcelona/Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo/La Central/MNCARS, 2011). Es también evaluadora de la Fundación ph15 para las Artes.

Javier Manzi [JM]

Estudiante de Sociología de la Universidad de Chile y ayudante de las cátedras de Técnicas Cualitativas de Investigación Social y de Sociología de la Cultura en la Universidad de Chile y en la Universidad Diego Portales. Es también coordinador del Núcleo de Artes y Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales. Actualmente se encuentra investigando en torno a la gráfica de resistencia en el Chile de la dictadura.

André Mesquita [AM]

Investigador de las relaciones entre arte, política y activismo. Autor del libro *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2011). Desde 2009 desarrolla un proyecto de doctorado sobre mapas y diagramas disidentes en el marco del programa de posgrado en Historia Social de La Universidad de São Paulo, investigando obras de artistas como Öyvind Fahlström, Mark Lombardi y colectivos que han producido diferentes cartografías del capitalismo contemporáneo. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur y reside y trabaja en São Paulo.

Fernanda Nogueira [FN]

Investigadora, traductora y crítica literaria. En 2007 colaboró en la 27 Bienal de São Paulo, y entre 2005 y 2007 fue becaria del CNPq para investigar la colección de arte conceptual del Museo de Arte Contemporáneo de la USP. Desde 2008 integra la plataforma Red Conceptualismos del Sur. Ha sido becaria del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, durante 2008-2009. En 2010 concluyó su maestría en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo. Integra también el equipo de investigación "Redes Intelectuales. Arte y Política en América Latina" (2011-2013). Sus entrevistas, artículos y reseñas han sido publicados en las revistas *ramona*, *Arte & Ensaios*, *Artecontexto* y *ERRATA*, entre otras. Vive y trabaja entre São Paulo y Río de Janeiro.

Glexis Novoa [GN]

Artista visual y activista cultural cubano. Desde finales de los ochenta ha producido su obra a través de diferentes medios artísticos, incluyendo dibujo, pintura, escultura, performance e instalación. Novoa ha alcanzado reconocimiento internacional gracias a sus dibujos a lápiz en espacios específicos, los cuales coexisten en una frontera entre el arte efímero y la arquitectura. Su trabajo se sitúa entre la arquitectura del poder y la política social. A lo largo de los años ha colaborado en la producción de diferentes exhibiciones colectivas de artistas emergentes, conectando las ideas políticas y comunitarias. La obra de Novoa aparece en numerosas colecciones privadas, museos y lugares públicos internacionales. Vive en los Estados Unidos y trabaja en cualquier lugar.

Felipe Rivas San Martín [FR]

Artista visual, crítico y activista de la Disidencia Sexual chilena. Desarrolla una producción artística multidisciplinaria (performance, vídeo, *net.art*, dibujo y pintura) y es fundador de la CUDS (Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual) y de la revista *queer Torcida*. Ha publicado ensayos en diferentes revistas y libros en Chile, Argentina y España. Sus líneas de investigación se centran en la teoría *queer*, el posfeminismo, la performatividad, el posmarxismo, los espacios virtuales y la producción de subjetividades sexuales en América Latina. Actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile.

Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón [LO]

Docente de la Universidad Pedagógica Nacional, miembro del Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine y del Taller Historia Crítica del Arte, grupos adscritos al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia y Profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia. Durante los últimos dos años se ha encargado de la curaduría, inventario y catalogación del archivo del cineasta Luis Ospina.

Sylvia Suárez [SS]

Maestra en Artes Plásticas con énfasis en Historia y Teoría del Arte y magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Nacional de Colombia). En la actualidad es estudiante del doctorado en Arte y Arquitectura. Es miembro del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y colabora con la Red Conceptualismos del Sur. Ha realizado varios proyectos curatoriales sobre arte colombiano moderno y contemporáneo y es autora de los libros: *Génesis del Taller Experimental en la Universidad Nacional. Una cruzada por el arte contemporáneo en Colombia*, (Bogotá: Alcaldía Mayor de

Bogotá, 2007); *Duda y disciplina. Obra crítica de José Herrán Aguilar*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010); y *Eugenio Barney Cabrera y la historia del arte colombiano del siglo XX* (coautoría con Ivonne Pini), (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011).

Mabel Tapia [MT]

Investigadora. Magister en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías por la Universidad de París VIII, cursa actualmente estudios doctorales en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y en la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo de investigación se focaliza en procesos de legitimación, valorización y visibilidad de prácticas artísticas contemporáneas, relacionados éstos con el fenómeno de reificación en el marco de nuevos paradigmas a la vez artísticos y socioeconómicos. Sus intereses se centran en las prácticas neoconceptuales, los usos de archivos y las prácticas políticas dentro de la producción artística contemporánea. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Reside y trabaja entre Buenos Aires y París.

Emilio Tarazona [ET]

Escritor, investigador y curador independiente. Autor de artículos y ensayos en periódicos, catálogos y libros. Ha publicado: *La poética visual de Jorge Eielson*, (Lima: Drama Editores, 2004), y *Accionismo en el Perú. Rastros y fuentes para una primera cronología*, (Lima: ICPNA, 2006). Premio Tecnológica 2004 (ICPNA, 2005). Entre otras, ha sido curador de la exposición *Jorge Eielson y curador de La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo en el Perú: ambientaciones/happenings/arte conceptual (1965-1975)*, CCE Lima, 2007; *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression. 60s-80s/South America/Europe*; y *Die Chronologie der Teresa Burga. Berichte, Diagramme, Intervalle / 29.09.11* (ambas en W-Kunstverein Stuttgart, 2009 y 2011). Se han incluido ensayos suyos recientes en: Cristina Freire y Ana Longoni (org.) *Conceptualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (São Paulo: Annablume, 2009) así como en *Cuahtémoc Medina (Ed.) Sur, Sur, Sur, Sur*. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).

Paulina Varas [PV]

Investigadora y curadora independiente. Posee estudios en artes visuales y detectivismo, y prepara su doctorado en Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Directora de CRAC Valparaíso, plataforma independiente de investigación y residencia sobre la esfera pública, e investigadora externa del CIDACH de la Universidad de Playa Ancha, Paulina ha escrito diversos textos y ensayos, publicados en medios especializados e indepen-

dientes, y ha realizado diversas curadurías en museos y espacios públicos. También ha formado parte de equipos de investigación y constitución de los archivos de arte de Guillermo Deisler, CADA y Luz Donoso. Vive y trabaja en Valparaíso, Chile.

Ana Vidal [AV]

Licenciada y profesora en Historia. Estudiante de doctorado en la Universidad Nacional del Sur y becaria del CONICET. Su investigación se centra en las relaciones entre arte y política en Bahía Blanca y la región desde 1970 hasta la actualidad, temática sobre la que ha impartido talleres y publicado artículos y ponencias. Ha escrito reseñas para el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y colabora habitualmente con la galería Casa Escópica de Bahía Blanca.

Jaime Vindel [JV]

Historiador, crítico, docente y escritor. Doctor europeo en Historia del Arte y magister en Filosofía y Ciencias Sociales. Durante los últimos años ha vivido entre Buenos Aires, Valparaíso y Madrid, lo que le ha permitido investigar los cruces entre el arte, el activismo y la política en los contextos argentino y chileno de las últimas décadas. Ha publicado los resultados parciales de esas investigaciones en revistas como *ramona* o en plataformas de conocimiento como *el eicpp*. Dos de sus libros serán publicados próximamente: *Arte conceptual*, (San Sebastián: Nerea, 2012), y *La vida por asalto*, (Madrid: Brumaría, 2012).

Rachel Weiss [RW]

Escritora, pedagoga y comisaria, actualmente es profesora de la cátedra Administración y Política de Arte en la escuela del Art Institute of Chicago. Ha participado en proyectos curatoriales como *Global Conceptualism 1950s-1980s: Points of Origin*, (Queens Museum of Art, Nueva York [codirectora con Luis Camnitzer y Jane Farver]), *Arte América*, Bogotá (co-comisaria, con Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León), *The Nearest Edge of the World: Art and Cuba Now*, itinerante en los EE. UU., (co-comisaria con Gerardo Mosquera) e *Imagining*. Ha publicado textos sobre arte contemporáneo en revistas y diarios en los EE. UU., América Latina, Europa, Asia y Australia. Entre sus publicaciones más importantes están *To Build the Sky: To and From Utopia in the New Cuban Art*, (Minnesota: University of Minnesota Press, 2010); *Making Art Global (Part 1): La Tercera Bienal de la Habana*, (Londres: Afterall Books, 2011); *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, [ed.] (Austin: University of Texas Press, 2009). Weiss ha sido profesora invitada en el Goldsmith's College y el Royal College of Art, ambos en Londres; Curtin University, en Perth, Australia, y la Academia Nacional de Bellas Artes de China, en Hangzhou.

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Patronos de Honor
Claude Ruiz Picasso
Pilar Citoler Carrilla

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
Montserrat Aguer Teixidor
Plácido Arango Arias
Marcelo Mattos Araújo
Zdenka Badovinac
Manuel Borja-Villel
José Capa Eiriz
Eugenio Carmona Mato
João Fernandes
Miguel Ángel Cortés Martín
Marta Fernández Currás
José María Lassalle Ruiz
Javier Maderuelo Raso
Michaux Miranda Paniagua
José Pedro Pérez-Llorca Adaro
Jesús Prieto de Pedro
Santiago de Torres Sanahuja
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

Secretaria
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro
José Ignacio Wert

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión
João Fernandes

Subdirector General Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Carmen Alarcón

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Jefa del Servicio de Gestión Económica de Exposiciones
Ana Torres

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
María Luisa Blanco

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas
Berta Sureda

Jefe de Programas Culturales
Jesús Carrillo

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Olga Ovejero

SUBDIRECCIÓN GENERAL GERENCIA

Subdirectora General Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia
Carlos Gómez

Jefa del Área Económica
Beatriz Martín de la Peña

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Ramón Caso

Jefa de Arquitectura
Pilar Moya

Jefe del Área de Patrimonio
Luis López

Jefe del Área de Seguridad
Pablo Jiménez

EXPOSICIÓN

Comisariado

Red Conceptualismos del Sur

Equipo

Ana Longoni (Argentina), Miguel A. López (Perú), Fernanda Nogueira (Brasil), André Mesquita (Brasil), Jaime Vindel (España) y Fernanda Carvajal (Chile).

Interlocutores

Roberto Amigo (Argentina) y Rachel Weiss (Estados Unidos)

Investigadores

David Gutiérrez Castañeda, Sylvia Suárez, Luisa Fernanda Ordóñez, Halim Badawi (Taller de Historia Crítica del Arte, Colombia) / Emilio Tarazona, Dorota Biczal (Perú) / Felipe Rivas San Martín, Francisca García, Paulina Varas (Chile) / Lía Colombino (Paraguay) / Cora Gamarnik, Daniela Lucena, Ana Vidal, Fernando Davis (Argentina) / Sol Henaro (México)

Jefa del Departamento de Exposiciones

Teresa Velázquez Cortés

Coordinación

Rafael García Horrillo
Tamara Díaz Bringas

Gestión

Natalia Guaza
Ana Torres

Registro

Clara Berástegui
Iliana Naranjo
Sara Rivera
Marie-Caroline Willemin

Restaurador responsable

Arianne Vanrell Velloso

Restauración

Diana Lobato Mínguez
Vanessa Magali Truchado
Paloma Calopa Rodríguez
Gema Grueso Otalo
Clara Gómez González
Paula Ercilla Orbañanos
Cristina López Royo
Elena Rodríguez González de Canales
María Hortensia Paz Montero
Erick Santos de Jesús

Diseño

Manel Civit (usquam3)

Montaje

Horche

Audiovisuales

Shift

Transporte

Manterola

Seguros

Poolsegur

CATÁLOGO

Edita el Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa del Departamento

María Luisa Blanco Lledó

Coordinación editorial

Mabel Tapia, RCS
Mercedes Pineda Torra, MNCARS

Equipo de edición RCS

Fernanda Carvajal, André Mesquita,
Jaime Vindel

Traducciones

Del inglés al español
Elisenda Julibert, pp. 254-260
Del portugués al español
Marta Pino Moreno, pp. 51-60, 165-175,
211-220, 236-245
Mercedes Pineda Torra, pp. 149-153

Edición y corrección de textos y pruebas

Gala Lázaro Mur
Mercedes Pineda Torra

Diseño y maquetación

Hermanos Berenguer

Fotomecánica e impresión

Brizzolis

Encuadernación

Ramos

Créditos fotográficos

Irene Barajas
Colección Museo Universitario
Arte Contemporáneo, UNAM,
Ciudad de México
p. 123, fig. 9

Joaquín Cortés/Román Lores

MNCARS
p. 47, fig. 3; p. 48, figs. 6, 9;
p. 49, figs. 10, 11; p. 50, fig. 3;
p. 88, fig. 12; p. 232, fig. 10;
p. 233, figs. 11, 12; p. 235, fig. 13;
p. 248, fig. 2

Eduardo Hirose
Diario *La República*. Lima
p. 123, fig. 8; p. 125, fig. 12

Gustavo Lowry
p. 24, fig. 4; p. 25, figs. 5-7;
p. 31, fig. 2; p. 146, figs. 1, 2;
p. 148, fig. 11; p. 150, figs. 1-4;
p. 243, fig. 8

Patricia Novoa
Museo de Arte Contemporáneo (MAC),
Facultad de Artes, Universidad de Chile
p. 204, figs. 7-10; p. 205, fig. 11

Ben Pegram
p. 200, fig. 2

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrán que ser notificados por escrito al editor, serán corregidos en ediciones posteriores.

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012
© de los textos, los autores
© Paz Errázuriz, Adalberto Roque, VEGAP, Madrid, 2012

NIPO: 036-12-025-6
ISBN: 978-84-8026-462-4
Depósito Legal: M-39416-2012

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

España y Latinoamérica
www.mcu.es/publicaciones/index.html

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la AECID.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
25 de octubre de 2012 – 11 de marzo de 2013

Museo de Arte de Lima
Noviembre de 2013 – Febrero de 2014



MALI



El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur quieren expresar su agradecimiento a las personas e instituciones sin cuya colaboración esta exposición no hubiera sido posible:

A la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), en especial a Itziar Taboada, Guillermo Escribano y Pilar Sánchez.

A los directores de los Centros Culturales de España en Lima y Buenos Aires, Juan Sánchez y Ricardo Ramón Jarne respectivamente, así como a sus equipos.

A Carlos Alberdi, de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

A Miguel Albergo, de Acción Cultural Española (AC/E).

A Natalia Majluf, Sharon Lerner y el equipo del Museo de Arte de Lima. A Guillermo Alonso, Roberto Amigo y el equipo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. A Roberto Jacoby y el equipo del Centro de Investigaciones Artísticas de Buenos Aires.

A Fred B. Henry y Antoine Schweitzer, de la FfAI, por su sostenido apoyo a proyectos como el Archivo en uso del grupo chileno CADA y la publicación de los fanzines *Enola Gay* y *El Maldito Chocho*.

A la Embajada de Brasil en España y al Ministerio de Cultura de Brasil, al Programa Ventanilla Abierta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México por apoyar la participación de varios artistas e investigadores.

A todos los prestadores, particulares e institucionales, así como a las personas que facilitaron las gestiones para materializar este proyecto:

Pablo Altuve, Ana Alvarado, Archivo Taller Historia Crítica de Arte (Bogotá), Bernárdita Birkner, Raíza Bruscky, Juan Caloca, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro-Colección de Arte Indígena y Adrián Simeone, CeDnCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina) y Vera Carnovale, Centro de Estudios Legales y Sociales, Archivo Fotográfico Memoria Abierta (Buenos Aires), Colección Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM (México), Colección Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Colección Museo de Arte de Lima, Colección Nuwa Luna, Laura Coll de Deisler, Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo, Carlos Gatica, Márcia Hack, Le peuple qui manque, Daniel Liurette, Taís Lobo, Paulo Loiacono, Eric Londaits, Mauricio Marcin, José Luis

Martín Márquez, André Martirani y Caio França, Elio Martuccelli, Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos (Buenos Aires) y Julio Menajovsky, Centro Universitario SENAC (São Paulo) y Cristiane Camizão Rokicki, Heloísa OroSCO Borges da Fonseca (Luhli), Miriam Priotti, Revista Caretas, Claudio Romero, Adriana Rosenberg, Kiwi Sainz, Archivo Clemente Padín, Archivo Guillermo Deisler, Archivo La República (Lima), Archivo Memoria Abierta Centro de Documentación del Palacio de la Moneda (Santiago de Chile), Galería Laura Marsiaj (Río de Janeiro), Galería OMR (México), Mäuss Art, Maximumrocknroll, The Michael Buxton Collection y Kalli Rolfe Contemporary Art (Melbourne), MP, B Produções, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago de Chile), Museo de la Ciudad de México.

A todas aquellas personas que se involucraron activamente con sus obras, testimonios y documentos:

Rolf y Heidi Abderhalden, Elías Adasme, Osvaldo Aguirre, Juan Aguzzi, Fabián Alberdi, Katja Alemann, Patricia Alfaro, Luis Alfonso, Luis Alvarado, Goyo Anchou, Alejandro Andam, Fabiana Andrés, Alex Ángeles, Lucy Angulo, Álvaro Barrios, Arnulfo Aquino, Pablo Ares, Aspix, Raúl Avellaneda, Fernando Balcells, Pichón Baldinu, Roberto Barandalla, Jorge Bassani, Christian Basso, Fernando "Coco" Bedoya, Sergio Bellotti, Marcela Briones, Rafael Bueno, Paulo Bruscky, Miguel Bugni, Maris Bustamante, Claudio Caldini, Antonio Carlos Callegari, Rafael Calviño, Rubén Campitelli, Daniel Canale, Lina Capdevilla, Hector Carballo, Becquer Casaballe, Francisco Casas, Juan Castillo, Jorge Cerezo, Pedro Chaskel, Omar Chauvié, Ricardo Chiari, Marta Cocco, Guillermo Conte, Leticia Cordero, Adolfo Cornejo, Arturo Corte, Renate Costa, Gregorio Cramer, Armando Cristeto, Gerardo Dell'Oro, Horacio Devitt, Neide Dias de Sá, Marcelo Diaz, Wladimir Dias-Pino, Marula Di Como, Ileana Diéguez, Gonzalo Donoso, Iván Edeza, Diamela Eltit, Silvina Epsztejn, Paz Errázuriz, Pablo Espejo, César Espinosa, Patricia Espinosa, Ticio Escobar, Adrián Fanjul, Aarón Flores, Diego Fontanet, Horacio Gabin, María José Gabin, Jesús Romeo Galdámez, Víctor Gaviria, José Luis García, Daniel García, Gustavo Gauvry, Tatiana Gaviola, Carlos Ghioldi, Guillermo Ghioldi, Guillermo Giampietro, Alberto Gioco, Eduardo Gil, Eduardo Grossman, Mauricio Guerrero, Gustavo Guevara, Graciela Gutiérrez Marx, Jaime Higa, Jenny Holmgren Donoso, Ariel Invasor, Eduardo Kac, Guillermo Kexel, Mauricio Kurcbard, Pablo Lasansky, Pedro Lemebel, Gabriela Liszt, Eduardo Longoni, Gustavo López, Marcos López, Kena Lorenzini, María Luy, Carolina Magis, Oscar Malca, Mario Manusia, Jhoni Marina, Francesco Mariotti, María Evelia Marmolejo,

Alfredo Márquez, Ney Matogrosso, Frido Martín, Mónica Mayer, Daniel Melero, Pablo Melgacho, Daniel Merle, Gianni Mestichelli, Sarah Minter, Adriana Miranda, José Alcides Molina, Alejandro Montoya, Irene Moszkowski, Horacio Mucci, Nelson Muñoz, Luis Navarro, Eduardo *Magoo* Nico, Blanca Noval, Glexis Novoa, Martín Nuñez, Domingo Ocaranza, Rubén Ortiz Torres, Álvaro Oyarzún, Clemente Padín, Elías Palti, Peter Pank, Hernán Parada, Roberto Pera, Haviilo Pérez Arancibia, Gustavo Piccinini, Dea Pompa, Helmut Psotta, Verónica Quense, Luiz Sergio Ragnole, Sergio Raimondi, Olkar Ramírez, Mario Ramiro, Adrián Rocha Novoa, Renato Rita, Agustín Rodríguez, Gloria Rodríguez, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Marcelo Roma, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Lotty Rosenfeld, Enrique Rosito, Patricia Rueda, Vicente Ruiz, Rafael Saar, Pablo Salas, Daniel Sanjurjo, Edward Shaw, Graciela Simeoni, Claudia Sinesi, Patricia Scipioni, Carlos "Indio" Solari, Lucio Solari, Julieta Steimberg, Ana Torrejón, Claudia Torres, Omar Torres, Carlos Troncoso, Teresa Valdés, Adriana Urrea, Héctor Vázquez, Sandro Ventura, Ral Veroni, Omar Viola, Jorge Villacorta, Álvaro Villalobos, Horacio Villalobos, Rogelio Villarreal, Carlos Villoldo, Rafael Wollman, Sarah Yakhni, Dani Yako, Sergio Zevallos, Raúl Zolezi, Silvio Zuccheri y Raúl Zurita.