

Culturas 17

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales
Facultad de Humanidades y Ciencias

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe, Argentina, 2023





Universidad Nacional del Litoral

Enrique Mammarella

Rector

Ivana Tosti

Directora Ediciones UNL

Laura Tarabella

Decana Facultad de Humanidades y Ciencias

© ediciones **UNL**

Secretaría de Planeamiento Institucional
y Académico. UNL. Santa Fe. Argentina.

Coordinación editorial: Ma. Alejandra Sedrán

Diseño: Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe, Argentina
editorial@unl.edu.ar | www.unl.edu.ar/editorial

Culturas 17 se diagramó en Ediciones UNL,
Santa Fe, Argentina, diciembre de 2023.

Culturas 17

Debates y perspectivas
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2023



Directora

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina
mnicola@fhuc.unl.edu.ar

Consejo de redacción

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Lidia Acuña. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Alejandra Rodríguez. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina

Fernando Ramírez Llorens. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Élida Moreyra. Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Patricia Sanoner. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Liliana Zimmermann. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Laura Alassia. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Alejandra Cecilia Carril. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Hugo Ramos. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Coordinadora

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Revisión del inglés

Candela Baigorria. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.

Agustina Latasa. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.

Revisión del portugués

Alejandra del Valle Castro. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

Editores

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Patricia Sanoner. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Laura Alassia. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Correctores de estilo

Liliana Zimmermann. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Candela Baigorria. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.

Agustina Latasa. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.

Alejandra del Valle Castro. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

E-mail:

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar
marinenicola@yahoo.com.ar

Evaluadores externos

Elena Rivero. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Pablo Russo. Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER);
Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Natalia Vega. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Marisa Alonso. Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

Paula Ramírez. Escuela Superior de Artes Visuales “Juan
Mantovani”

Walter Musich. Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)

Analia Vanesa Dell’ Aquila. Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Gabriela García Cedro. Universidad Nacional de Quilmes (UNQ);
Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Virginia Pisarello. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

María Fernanda Allé. Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Maximiliano de la Puente. Universidad de Buenos Aires (UBA)

Ezequiel Lozano. Universidad de Buenos Aires (UBA)

Marcos Tabarozzi. Universidad Nacional de La Plata (UNLP);
Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

Eleonora García. Universidad de Buenos Aires (UBA)

Nadia Curzon. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Julia Colla. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Lucas Duarte. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura
de Izquierdas (CeDInCI); Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Matías Scheinig. Universidad de Buenos Aires (UBA)

Lía Gómez. Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Paola Margulís. Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad
de los autores. Las contribuciones quedarán a consideración
del Consejo Editor.*

Presentación

Artículos / Bloque 1: Discursos, memorias y conmemoraciones posdictatoriales

Subjetividades encontradas: autoritarismo y neoliberalismo frente a las memorias de la represión en Argentina. Luciano Alonso

El Cenotafio a los Caídos en Malvinas en Rosario como espacio de memoria, reflexión e identidad. Mila Kobryn

El 2 de abril como lugar de memoria y su relación con las políticas de Memoria, Verdad y Justicia: un abordaje de la producción de gestos conmemorativos del diario *La Capital* de Rosario. Milena Orayen

Artículos / Bloque 2: Radicalización política: intelectualidad, militancia e identidad femenina

Entre nación y revolución: la experiencia del nacionalismo marxista del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, Argentina (1962-1983)
Mariano Vaschetto

La(s) transición(es) de la maternidad española (1975–1999)
Alejandra Suyai Romano

Artículos / Bloque 3: Vigilancia a la cultura: censura, tensiones y conflictos

Un control cultural transicional. La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983. Paulina Bettendorff

«**La persistencia del pasado**». Tensiones y conflictos en torno a la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983–1989). Maximiliano Adrián Ekerman

Artículos / Bloque 4: Manifestaciones artístico-culturales y progresiva democratización

Democratización cultural en la década del '80: Un acercamiento a la exposición de les plásticxs sanjuanines en la «Semana de San Juan en Córdoba». Agostina Silva Mallea

Invocaciones cercadas. Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989. Fabiana Navarta Bianco

Artículos / Bloque 5: Cine y representación: entre la estética y la política

Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina

Enzo Moreira Facca

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia. Paola Martínez

Entrevista/

«El arte existe por la necesidad humana de plasmar nuestra experiencia viva». Entrevista a Paula Markovitch. Paola Solá

Reseñas/

La pesada carga de la duda. Reseña sobre el cortometraje *Carga animal* (2023). Ignacio Dobrée

Reseña del libro *Video boliviano de los '80*. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz. Mariel Balás

Noches de rondas. Marginalidad y sexualidades queer en el cine argentino contemporáneo. Reseña del libro *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino*. Eleonora S. García

¿Cómo habitamos las memorias que nos fueron transmitidas? Reseña del libro *Representaciones sociales/visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe* Alejandra Cecilia Carril

América Latina y el Caribe en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL: a propósito del 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí». Guillermo A. Canteros

Sobre los autores

Convocatoria de artículos para el N° 18 de la revista

Presentación

En esta edición número 17 de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, el eje temático convocante gira en torno a la mirada atenta y crítica sobre: *Las transiciones democráticas, manifestaciones artísticas, cinematográficas, políticas culturales y derechos humanos*.

El esquema general de textos se organiza en cinco bloques de subtemas que priorizan aspectos del eje temático de la convocatoria: el primero se refiere a *Discursos, memorias y conmemoraciones posdictatoriales*; el segundo es sobre la *Radicalización política: intelectualidad, militancia e identidad femenina*. Les sigue la consideración de la *Vigilancia a la cultura: censura, tensiones y conflictos*, luego *Manifestaciones artístico-culturales y progresiva democratización*, y por último artículos en torno al tema *Cine y representación: entre la estética y la política*. A este listado se le suman cinco reseñas actuales sobre publicaciones recientes de obras académicas y sobre un cortometraje. Como innovación, esta edición incluye una entrevista especial a Paula Markovitch, escritora, cineasta y guionista argentina, realizada por Paola Solá, titulada *El arte existe por la necesidad humana de plasmar nuestra experiencia viva*. En este material la autora habla de su infancia, de sus padres relacionados con las artes y de las obras cinematográficas que produjo. Se trata de un recorrido por su producción, los temas que más le interesa abordar en sus expresiones artísticas, de cómo se ve y se trata al artista en Argentina y en México, su lugar de residencia actual, y de la mirada ideológica que atraviesa su arte.

Avanzando en esta presentación el primer eje temático, que gira en torno a *Discursos, memorias y conmemoraciones posdictatoriales* se inicia con el trabajo de Luciano Alonso (UNL) titulado *Subjetividades encontradas: autoritarismo y neoliberalismo frente a las memorias de la represión en Argentina*. Este trabajo se enmarca en las resistencias, negaciones o impugnaciones a las memorias que condenan a la Argentina al terror de Estado entre 1975 y 1983. El texto indaga acerca del surgimiento cada vez con mayor frecuencia, de memorias antidemocráticas y a favor de la represión que pueden interpretarse desde la consideración de variables complejas en la producción social de las subjetividades. A continuación, el trabajo de Mila Kobryn (UNR) sobre *El Cenotafio a los Caídos en Malvinas en Rosario como espacio de memoria, reflexión e identidad*, describe críticamente el monumento mencionado, ubicado en el Parque Nacional a la Bandera de la ciudad de Rosario centrándose en su valor ideológico y estético, y en su presencia como un lugar de homenaje y de identidad nacional. Completa este bloque el artículo de Milena Orayen (UNR), cuyo texto *El 2 de abril como lugar de memoria y su relación con las políticas de Memoria, Verdad y Justicia: un abordaje de la producción de gestos conmemorativos del periódico La Capital de Rosario* analiza las distintas coyunturas sociopolíticas y sus correspondientes expectativas, en las que la práctica conmemorativa del 2 de abril, tendió a silenciar o habilitar las voces e identidades de los diversos actores que conforman y construyen la memoria colectiva de este traumático acontecimiento histórico devenido en lugar de la memoria.

Esta edición de la Revista *Culturas* continúa su organización temática con el tratamiento del segundo bloque titulado *Radicalización política: intelectualidad, militancia e identidad femenina*. Aquí se presenta en primer lugar el texto *Entre nación y revolución: la experiencia*

del nacionalismo marxista del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, Argentina (1962-1983) escrito por Mariano Vaschetto (UNR). El trabajo recupera la experiencia militante de miembros que participaron del Frente de Izquierda Popular (FIP) en un período comprendido entre la década del '60 y la transición democrática de 1983. Este texto repasa particularmente en las formas organizativas del espacio en la ciudad de Santa Fe, sus intervenciones públicas y en cómo se posicionó frente a la coyuntura política nacional del período. Completa este segundo bloque el texto *La(s) transición(es) de la maternidad española (1975-1999)* con autoría de Alejandra Romano (UBA). Este artículo referencia dos movimientos sociales de mujeres de época que registran, a los efectos de la investigación historiográfica feminista, diversos modos de apropiación, negociación y resignificación de la práctica social materna: en particular la configuración de los movimientos feministas sindicales y de izquierda en la década de los '70, y la recuperación del agenciamiento político poco abordado de las «maternidades robadas» desde finales de la etapa franquista hasta bien entrados los años democráticos de los '90. Ambas posturas producen una fisura en el discurso hegemónico patriarcal por transparentar la existencia de otras lógicas políticas que cuestionan modos de vivir, crean estrategias de resistencia y disputan experiencias colectivas públicas y privadas.

El tercer bloque de este número, denominado *Vigilancia a la cultura: censura, tensiones y conflictos* reúne dos textos, de los cuales el primero *Un control cultural transicional. La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983*, escrito por Paulina Bettendorff (UBA) permite conocer un discurso particular de control a la cultura que funciona de forma paralela y entrecruzada con la censura: el discurso de la vigilancia llevada adelante por servicios de inteligencia entre 1984 y 1988 en los que se controlan funciones de un cine y un teatro sospechosos

de «adocctrinamiento político» y de ataque a los valores «occidentales y cristianos». El segundo trabajo de este tercer bloque es «*La persistencia del pasado*». *Tensiones y conflictos en torno a la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983–1989)* de Maximiliano Adrián Ekerman (UNSAM) que estudia las tensiones y conflictos que generó la desarticulación de la censura cinematográfica durante el gobierno de Raúl Alfonsín, y los embates que tuvo que soportar la industria del cine por parte de la Iglesia Católica y sus aliados tanto en la justicia como en las ligas católicas, y desde algunos funcionarios del propio gobierno radical, que buscaron limitar los «excesos de libertad» en la producción de cine.

Para el cuarto bloque, los textos hacen centro en torno a las *Manifestaciones artística–culturales y progresiva democratización*, por lo que se incluye el texto de Agustina Silva Mallea (UNSJ), titulado *Democratización cultural en la década del '80. Un acercamiento a la exposición de les plásticxs sanjuanines en la «Semana de San Juan en Córdoba»*, quien estudia la exposición de artistas sanjuanines en el año 1987 en la ciudad de Córdoba, en el marco de la «Semana de San Juan en Córdoba», donde señala algunas variables que muestran cómo sus vínculos con las políticas culturales condicionaron la construcción del campo artístico sanjuanino. También se incluye en este bloque el texto de Fabiana Navarta Bianco (UNC), *Invocaciones cercadas. Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989*, donde se estudian obras de la artista mencionada, producidas durante épocas de incertidumbre política y económica, y de malestar social, expuestas en una muestra individual en la ciudad de Córdoba en 1989.

El quinto y último bloque se denomina *Cine y representación: entre la estética y la política* e incluye dos textos, uno de ellos titulado *Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina* de Enzo Moreira Facca

(UNICEN) que trata sobre el desarrollo del cine moderno en la Argentina a partir de las nuevas inquietudes estética de los entornos artísticos emergentes que llevan a desarrollar un cine al margen de la industria cinematográfica. El segundo trabajo se titula *Volver al futuro, una lectura del film Regreso a Fortín Olmos a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia*, con autoría de Paola Martínez (UNL), quien desarrolla la temática sobre los audiovisuales de estos 40 años de vida en democracia, los cuales han aportado a la construcción de una memoria compartida, cargada de tensiones, contradicciones y puntos ciegos. Se detiene en el estudio del film documental *Regreso a Fortín Olmos* (Coll & Goldenberg, 2008), donde analiza los modos de representación del pasado y su vinculación con el proceso democrático.

En cuanto a las reseñas, Ignacio Dobrée de la Universidad Nacional del Comahue-UNCO y la Universidad Nacional de Río Negro-UNRN presenta el texto titulado *La pesada carga de la duda*, una reseña sobre el cortometraje *Carga animal* (2023); en tanto Mariel Balás, del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay, Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) Universidad de la República, nos deja su Reseña del libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (María Aimaretti, 1ra edición Milena Caserola. Buenos Aires; 2020). Otra reseña es *Noches de rondas. Marginalidad y sexualidades queer en el cine argentino contemporáneo*, escrito en torno al libro *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino* (Lucas Martinelli, Ciccus. Buenos Aires; 2022) escrita por Eleonora García de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cierran esta edición de la revista Culturas, el texto *¿Cómo habitamos las memorias que nos fueron transmitidas?*, reseña del

libro *Representaciones sociales/visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe* (Carolina Bravi Ediciones UNL. Santa Fe; 2022) presentada por Alejandra Cecilia Carril (Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL). Como broche final la reseña de Guillermo Canteros (Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL) titulada *América Latina y el Caribe en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL: a propósito del 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»*, una reseña del libro *Nuestra América en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL. Reflexiones y aperturas en el 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»* (Copes, Ana y Canteros, Guillermo. Directores del Volumen. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe; 2022).

Con este número de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* nos propusimos interrelacionar política, historia y memoria como variables que se entrecruzan y relacionan en diversas manifestaciones artísticas, cinematográficas, políticas culturales y derechos humanos en contextos de transiciones democráticas.

Con esta edición sentamos las bases de nuestros posicionamientos éticos y políticos sobre el pasado reciente, el terrorismo de Estado, la violación a los derechos humanos y la necesidad de condena a los responsables; sobre todo en estos momentos donde los discursos anti-política y de negacionismo ante el terrorismo de Estado en nuestro país han ganado espacio en los medios de comunicación, en las redes sociales y en los ciudadanos.

En este año que estamos conmemorando 40 años de recuperación del sistema democrático en Argentina es fundamental sostener las bases del Estado de derecho, la democracia, los derechos humanos, la pluralidad de voces, el respeto a las disidencias y a la diversidad.

Santa Fe, Noviembre de 2023.

Subjetividades encontradas: autoritarismo y neoliberalismo frente a las memorias de la represión en Argentina

Luciano Alonso

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

10.14409/culturas.2023.17.e0028

Resumen

En el presente texto se argumenta que las resistencias, negaciones o impugnaciones a las memorias que condenan en Argentina el terror de Estado de 1975–1983, pueden referenciarse por un lado a los componentes autoritarios de la sociedad, exacerbados en un proceso de polarización política, y por el otro a una más amplia subjetividad neoliberal.

Tras un largo proceso de luchas iniciado en la etapa de la transición a la democracia, las memorias propuestas por el movimiento por los derechos humanos llegaron a ser hegemónicas en Argentina. Pero en la última década ese predominio fue puesto en cuestión. Recurriendo a diversas fuentes de información, se destaca la emergencia cada vez más frecuente de memorias antidemocráticas y a favor de la represión. El texto concluye con consideraciones acerca de la interpretación que puede darse a ese proceso en atención a variables complejas, incluyendo la producción social de las subjetividades.

Palabras clave:

memorias sociales, hegemonía, autoritarismo, neoliberalismo.

Subjetividades encontradas:
autoritarismo y neoliberalismo frente
a las memorias de la represión en
Argentina
Luciano Alonso
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral

Encountered subjectivities: authoritarianism and neoliberalism in the face of memories of repression in Argentina

Abstract

In the present text it is argued that the resistances, denials or challenges to the memories that condemn the State terror of 1975–1983 in Argentina, can be referenced on the one hand to the authoritarian components of society, exacerbated in a process of political polarization, and on the other to a broader neoliberal subjectivity.

After a long process of struggles that began in the transition to democracy, the memories proposed by the human rights movement became hegemonic in Argentina. But in the last decade that predominance has been called into question. Resorting to various sources of information, the increasingly frequent emergence of anti-democratic memories and in favor of repression is highlighted. The text concludes with considerations about the interpretation that can be given to this process, also considering the social production of subjectivities.

Keywords:

social memories, hegemony, authoritarianism, neoliberalism.

Subjetividades encontradas: autoritarismo e neoliberalismo perante às memórias da repressão na Argentina

Resumo

No presente texto, argumenta-se que as resistências, negações ou contestações às memórias que condenam o terror de Estado de 1975–1983 na Argentina podem ser referenciadas, por um lado, aos componentes autoritários da sociedade, exacerbados em um processo de polarização política e, por outro, a uma subjetividade neoliberal mais ampla.

Após um longo processo de lutas iniciado na transição para a democracia, as memórias propostas pelo movimento de direitos humanos tornaram-se hegemônicas na Argentina. Mas na última década essa predominância

Palavras-chave:

memórias sociais, hegemonia, autoritarismo, neoliberalismo.

foi questionada. Com recurso a diversas fontes de informação, destaca-se a emergência cada vez mais frequente de memórias antidemocráticas e a favor da repressão. O texto finaliza com considerações sobre a interpretação que pode ser dada a esse processo levando em consideração variáveis complexas, que incluem a produção social de subjetividades.

Introducción

Como se ha destacado apropiadamente, ninguna sociedad presenta uniformidad en los tópicos y formas de recordar el pasado, y menos aquellas que han experimentado procesos altamente traumáticos (Rubin Suleiman, 2016). Para recurrir a una expresión de Diego Arias Gómez que inspira el título del presente texto, es posible identificar en esos casos «memorias encontradas». Memorias que se encuentran, que conciben de diversa manera tanto los conflictos sociales en su mayor amplitud como acontecimientos puntuales y que también ocuyen de uno u otro modo una comprensión cabal del pasado; memorias atravesadas por la interacción generacional y construidas en una esfera comunicacional de nuevo tipo, manifestadas también por jóvenes que no han vivido los hechos traumáticos que se recuerdan (Arias Gómez, 2021). En ocasiones hasta es difícil encontrar una memoria hegemónica, firmemente establecida gracias a la labor de las agencias estatales, constituida incluso como

«memoria histórica» por la información que provee la historiografía, como querría Halbwachs (Halbwachs, 2004). Antes bien, las «memorias sociales» se presentan laxas y extendidas, menos firmemente asociadas a un grupo que lo que supondría el concepto de «memoria colectiva» (Fentress y Wickham, 2003: cap. 1), pero no por ello ausentes de la puja política y cultural. De hecho, la misma pluralidad de las memorias hace a su íntima vinculación con las identidades políticas y a su movilización en las luchas de poder.

Quizás sí es defendible que durante varios años y tras un largo proceso de luchas iniciado en la etapa de la transición a la democracia, las memorias propuestas por el movimiento por los derechos humanos llegaron a ser hegemónicas en Argentina. Pero en la última década ese predominio fue puesto en cuestión y aparecieron resistencias, negaciones o impugnaciones a las memorias que condenan el terror de Estado de 1975–1983. La propuesta de estas páginas es que la proliferación de esos posicionamientos puede referenciarse por

un lado a los componentes autoritarios de la sociedad, exacerbados en un proceso de polarización política, y por el otro a una más amplia subjetividad neoliberal.

La estrategia analítica del presente texto está asentada en la noción de que lo social puede ser concebido como «una red articulada y cambiante de prácticas semióticas que construye y transforma los marcos materiales que establecen las matrices de esas prácticas y que delimitan sus consecuencias —es decir, un entorno construido—» y que por consiguiente «[e]l método fundamental para comprenderlo social, entendido de este modo, es interpretativo» (Sewell, 2006a:71). Para sostener entonces la interpretación, se recurre a un conjunto de fuentes variado —desde la prensa a la observación de espacios materiales, con una importante dedicación al registro de intervenciones en foros— tratadas de manera cualitativa. En ese sentido, cabe destacar que excelentes trabajos sobre las memorias sociales y la politización juvenil han hecho hincapié en la irrelevancia en la que habían caído las «memorias militares» en determinados sectores etarios (Kriger, 2011 y 2022), pero las tendencias actuales parecen poner en discusión esos resultados o al menos llevar a relativizarlos. Sin desarrollar una comparación cuantitativa, se sostiene aquí la emergencia cada vez más frecuente y transversal de memorias antidemocráticas y a favor de la represión, que ponen en riesgo los logros que se

habían alcanzado en el debate público y en el sistema educativo. Las conclusiones que se presentan son en parte empíricamente demostrables y en parte supuestas y dependientes de la inferencia lógica. En todo caso, se trata de admitir que toda historia general —incluida una historia de las memorias sociales sobre los crímenes de lesa humanidad al nivel de toda una formación social— tiene un alto componente retórico y especulativo, y que no puede trasladarse linealmente el registro de datos sobre casos puntuales a narraciones globalizantes.

Hay que señalar también que un análisis de las memorias sociales y del modo en el cual se dirimen los conflictos memoriales no puede obviar la dimensión política, partidaria o no. Entonces, para abordar el caso argentino deberíamos comenzar por constatar el alto grado de convulsión del sistema político y de polarización/fragmentación de sus agentes. Al momento actual se experimenta en Argentina un proceso de profunda oposición entre agrupaciones políticas de distinto signo, en un campo de puja electoral que paradójicamente se encuentra fragmentado política y socialmente. La extrema polarización construida en la última década y media puede ser esquematizada no solo con el balotaje de 2015 sino incluso con la identificación de las dos coaliciones contendientes en las elecciones de 2019 y 2021. Por un lado, el hasta el 14 de junio de 2023 Frente de

Todos (FdT) luego Unión por la Patria (UP)¹, que reúne desde el peronismo conservador hasta los partidos comunistas, pasando por el kirchnerismo como el componente más activo —que ya no necesariamente dominante— de la coalición y como versión más progresista del peronismo. Por otra parte, una coalición más netamente derechista, Juntos por el Cambio (JxC), que reúne desde exponentes neoliberales y neoconservadores como el partido Propuesta Republicana (PRO), hasta la tradicional centroderecha de la Unión Cívica Radical y algunos grupos progresistas o que eventualmente alguna vez fueron progresistas. Esa polarización política en dos grandes campos se articuló inicialmente en torno al conflicto por la distribución de la renta agraria en 2008 y fue mejor delineada desde las elecciones presidenciales de 2015 (Obradovich, 2021–2022). Hubo actores políticos que pasaron de un campo al otro y no fueron infrecuentes cruces y divisiones en los planos municipales y provinciales, pero esa divisoria llegó a ocupar casi todo el espectro político nacional, ocultó la emergencia o visibilidad de otras alternativas o posiciones y facilitó una anulación o disimulación de los matices existentes tanto dentro de ambas coaliciones como en la opinión pública. De alguna manera,

la extrema fragmentación política y el faccionalismo fueron contenidos dentro de esos dos agrupamientos.

Así, las variantes izquierdistas de raíz trotskista quedaron relegadas a la marginalidad, aunque el Frente de Izquierda y de Trabajadores–Unidad consiguió cuatro diputados nacionales y se hizo fuerte en algunos distritos, previéndose una posible ampliación de su electorado. O el Partido Socialista se dividió entre adhesiones al FdT/UP y a JxC, más otra rama menor que se mantuvo independiente, cayendo directamente en la intrascendencia después de haber gobernado más de una década una de las provincias más importantes, la de Santa Fe, y entrando luego en un complicado juego de alianzas cruzadas entre componentes de las dos coaliciones y de disidencias justicialistas. En este panorama parece fortalecerse hoy una derecha «libertaria» con elementos autoritarios y liberales extremos que posee también representación parlamentaria con La Libertad Avanza (LLA), pero que en realidad se toca mucho con los componentes más derechistas de JxC y coquetea constantemente con la posibilidad de una confluencia con ese otro espacio. Es difícil predecir si a futuro se avanzará a una mayor fragmentación política, si en Argentina predominará un sistema de

1 Dado el cambio de denominación de esa alianza electoral, en estas páginas se aludirá al FdT cuando corresponda a cuestiones que se entienden pasadas antes de junio de 2023 y al FdT/UP cuando se trate de procesos que atraviesan esa divisoria.

distribución de tercios electorales –UP, JxC y LLA–, si se forzarán reordenamientos de los vínculos y alianzas en función del constante cálculo de las encuestas y de las fisuras internas o si la crisis económica adoptará características más graves y desarticulará al sistema político, pero es claro que continúa una lógica de confrontación entre «ellos» y «nosotros» que dificulta no solo acuerdos respecto de la delicada situación económico-social sino hasta la misma labor parlamentaria².

Es notorio que la polarización política se proyecta en la lucha memorial y hay tensiones visibles respecto de las memorias sobre el período de violencia política y terror de Estado que va desde finales de los años de 1960 a inicios de los de 1980. Podría decirse que, así como el kirchnerismo potenció una memoria que ensalzó las luchas populares de ese período —aunque vaciándola de todo contenido revolucionario— y facilitó la definitiva consideración de las reparaciones judiciales de aquellas graves violaciones de los derechos humanos como política de Estado, sus oponentes en la puja política relativizaron esas memorias y en ocasiones chocaron con ellas. Probablemente la mejor ilustración de esa puja esté en la

situación de los organismos defensores de los derechos humanos, mayoritariamente incluidos en la esfera política kirchnerista y por tanto acusados de participar de un «curro» o negociado espurio por el PRO y sus aliados de derecha.

Pero lejos de ser un reflejo de esa polarización, como algunos de los participantes de esos debates querrían, la división en torno a las memorias sociales sobre el terror de Estado es más matizada. No tendríamos en la divisoria política un polo claramente reivindicativo de las luchas sociales de ese período y crítico con el terror de Estado, y otro polo completamente opuesto a esas tendencias que considere igualmente responsables a las violencias de izquierda y derecha o que incluso reivindique el accionar represivo. Por ejemplo, el poderoso peronismo conservador representado por los gobernadores del interior y por la Confederación General del Trabajo, que son un pilar esencial del FdT/UP, esquivó mayoritariamente la cuestión y deja la militancia memorial en manos del kirchnerismo —quizás como parte de una política de olvido sobre su propia responsabilidad en la masacre—. Por el otro lado, los radicales de la UCR reivindican el juicio

² Por las diferencias entre el FdT/UP y JxC y con una serie de vaivenes respecto de los proyectos a tratar, la Cámara de Senadores de la Nación no sesionó entre el 16 de noviembre de 2022 y el 30 de marzo de 2023. Pero esa sesión duró apenas una hora y el cuerpo volvió a caer en una serie de bloqueos que supuso su práctica inactividad, que se solapó luego con la dedicación de las y los legisladores a la campaña electoral. La Cámara de Diputados tuvo una inactividad menor, pero similar.

a las Juntas militares, critican los indultos a represores durante la presidencia de Carlos Menem y apoyan los juicios por crímenes de lesa humanidad —aunque en general a su vez callan sobre las leyes exculporias promulgadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín—. Hay entonces un escenario muy complejo y plural en el cual, a pesar de las tendencias, las alianzas partidarias no reflejan posicionamientos memoriales unívocos.

Lo que es seguro, es que crecen las intervenciones que relativizan o incluso justifican el terror de Estado, rompiendo el consenso que parecía haberse impuesto con la condena del accionar represivo ilegal por parte de las Fuerzas Armadas. Para apreciar ese proceso, es conveniente retrotraernos a la instalación de políticas de memoria en Argentina, que constituye uno de los grandes logros del movimiento por los derechos humanos a partir de la transición a la democracia.

Las políticas de memoria sobre el terror de Estado en Argentina

Hacia los inicios del siglo XXI fue posible identificar un «consenso progresista» o una «memoria dominante»³ sobre el terror estatal de los años de 1970, promovida por el Estado nacional, que en gran medida asumió los relatos de los organismos de derechos humanos. Luego de largos años, ese movimiento social y una serie de agentes colectivos, institucionales e individuales con los que interactuó, consiguieron que gran parte de sus postulados fueran asumidos por las instituciones republicanas y en el desarrollo de contenidos curriculares en distintas instancias del sistema educativo. Eso supuso dejar atrás la llamada «teoría de los dos demonios», compartida por importantes sectores de la sociedad argentina y consistente en considerar equiparables en dimensiones y culpabilidades a la violencia insurgente de izquierda y a la violencia exterminadora del Estado⁴, y

³ Tomo la noción de «consenso progresista» de Omar Acha (2017) y la de «memorias dominantes» de Ludmila Da Silva Catela (2010). Como se verá, ambos conceptos no son estrictamente coincidentes, pero se solapan en todo lo que significa la condena de la última dictadura y del terror de Estado a ella asociado y en la consideración de una memoria hegemónica.

⁴ Un detalle de la secuencia de transformaciones y alternativas memoriales de las dos primeras décadas de gobiernos constitucionales se encuentra en Lvovich y Bisquert (2008). Respecto de la «teoría de los dos demonios» hay que ver que el acto mismo de enunciación de una matriz binaria, la convertía en ternaria al incorporar el tercer lugar del enunciador, definido por su ajenidad frente al carácter demencial de los otros. Hago mías también las observaciones de Marina Franco respecto de la variabilidad de significados y contenidos de esos enunciados, que sin embargo hacen al esquema interpretativo del radicalismo en el gobierno nacional (Franco, 2015). Esa constatación de una matriz ternaria diferencia a quienes concebían o conciben así los conflictos pasados de aquellos que directamente consideran de manera positiva la represión.

fundar una nueva hegemonía memorial que denunciaba las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante la última dictadura militar —notoriamente, con menor claridad respecto del período de terror inaugurado por el gobierno peronista de María Estela Martínez de Perón previo a ella—.

La institucionalización de las memorias sobre la represión y la desaparición de personas nunca llegó a ser totalmente uniforme. Primero, por la complejidad de aquello que llamamos *Estado*, no solo en función de su fragmentación en niveles, dimensiones y densidades muy diversas y de su articulación con instancias diferentes, sino también en orden al modo en el cual está cruzado por proyectos y vínculos personales o colectivos, a las posibilidades de aprovechamiento de instituciones de nivel inferior por parte de agentes contestatarios y a su interpenetración con asociaciones secundarias o empresas privadas⁵. En segundo lugar,

porque se estableció una relación polifacética y contradictoria entre el Estado, los procesos de movilización y las memorias sociales. El éxito del movimiento de derechos humanos en la instalación de políticas públicas de memoria, justicia y reparación respecto de los crímenes de Estado, se desarrolló en un proceso que implicó múltiples conflictos con las agencias estatales y atravesó por etapas de avances y retrocesos. Nunca dejó de haber una interpenetración constante de las agrupaciones de derechos humanos con los distintos niveles gubernamentales (municipales, provinciales, nacionales o al menos con reparticiones culturales o educativas), al punto que sobre el final del período menemista y más aún con la breve presidencia del radical Fernando De La Rúa se comenzó un viraje hacia una implicación profunda del Estado con los reclamos de memoria, verdad y justicia.

La misma formación de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas

⁵ El Estado se (de)muestra como un momento de la relación de fuerzas o como un campo configurado en función de pujas específicas más que como un actor corporativo uniforme, articulando en las múltiples formas de su materialidad un modo general de ejercicio de la dominación y al mismo tiempo posibilitando una selectividad estratégica según la cual algunas demandas sociales son más atendidas que otras. Una conceptualización tal supone para nuestro propósito que la totalización que proponemos para considerar su vínculo con los procesos de construcción de memorias sociales no debe olvidar que en distintos niveles territoriales y dimensiones institucionales coexisten actitudes, representaciones e intenciones distintas de aquellas que consideramos que caracterizaran al conjunto —máxime cuando las instituciones estatales argentinas tienen una constitución federal y además múltiples asuntos de gobierno son delegados no solo en las provincias sino también en los municipios—. Construyo esta visión general sobre sugerencias Michel Foucault (2006: clases del 1 y 8 de febrero de 1978; y 2007:95–96), Pierre Bourdieu (2007: caps. 3 y 8) y de Bob Jessop (2019: caps. 3 y 4).

bajo la presidencia del radical Raúl Alfonsín (1983–1989) llevó a una serie de discrepancias con respecto al tipo de entidad investigadora y a la falta de consideración de la violencia estatal y paraestatal anterior a 1976, que involucraba al gobierno peronista de aquel entonces. Luego, con las políticas de impunidad de Alfonsín y del justicialista Carlos Menem (1989–1999), la incidencia pública de los organismos de derechos humanos decayó. Pero a pesar de las leyes de «Punto Final» y «Obediencia Debida» y de los indultos presidenciales al personal condenado y procesado por delitos relativos a la represión, siempre hubo políticas compensatorias frente a los reclamos del movimiento social. Mientras el gobierno nacional bloqueaba el acceso a la justicia bajo las dos administraciones citadas, habilitaba también la búsqueda de menores apropiados y promovía compensaciones económicas para las familias afectadas por desapariciones o encarcelamientos. Al mismo tiempo las jurisdicciones provinciales avanzaron en la inclusión en las currículas escolares de temas relativos a los derechos humanos, en el contexto de un discurso público que legitimaba a la democracia como lo opuesto de la dictadura pasada. Las reparticiones municipales, los establecimientos educativos de distintos niveles y dependencia —muy particularmente las

universidades nacionales— y las agencias especializadas en el campo de la cultura o del desarrollo social, fueron espacios en los cuales los organismos de derechos humanos y sus aliados fueron instalando un discurso crítico respecto del terror de Estado y sus efectos⁶.

Desde el gobierno interino de Eduardo Duhalde (2002–2003) y más decididamente con las presidencias de Néstor Kirchner (2003–2007) y Cristina Fernández (2007–2011 y 2011–2015), se llegó a la asunción de políticas integrales y coherentes por parte del gobierno nacional. Ello supuso una mayor creación de instituciones administrativas y museísticas y la ampliación de las agendas de otras para incluir temáticas vinculadas con el pasado traumático, el impulso de los juicios a los responsables y ejecutores del terror estatal, la elaboración de un relato que recogía los tópicos de los organismos de derechos humanos y la práctica asociación de muchas de esas entidades a las políticas del kirchnerismo —especialmente la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo y la mayoría de las regionales de H.I.J.O.S., Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio—. Puede decirse entonces que desde fines del siglo xx e inicios del XXI el movimiento social se mostró progresivamente exitoso y que algunos de sus integrantes individuales

⁶ Sobre estas cuestiones y las del párrafo siguiente véase v. g. Crenzel (2008 y 2019) y Alonso (2009 y 2022).

y colectivos lograron una especial inscripción en los espacios de poder estatal, aunque la vinculación con otros componentes del campo de los organismos de derechos humanos se viera resentida y sea factible argumentar la disolución o división del movimiento social como tal.

En el cénit del período kirchnerista Ludmila Da Silva Catela identificó tres grandes configuraciones memoriales, en un texto elaborado en 2007 pero publicado recién en 2010. Primero, las «memorias dominantes» de los organismos de derechos humanos sostenidas por el gobierno nacional, que suponían la condena de la represión y la valoración positiva de las militancias setentistas. Luego, las memorias de los minoritarios sectores defensores de los represores, que esa autora denominaba «memorias denegadas» pues no eran admitidas por el Estado y cambiaban su forma hacia la fijación en la figura de la víctima. En tercer lugar, las «memorias

subterráneas» de clases sociales y colectivos que sufren procesos de violencia de larga duración, para las cuales el terror estatal de los años '70 no representa una excepcionalidad (Da Silva Catela, 2010).

Esas tres memorias podrían ser matizadas. Las memorias dominantes eran homogéneas entre los agentes fuertemente vinculados al universo kirchnerista, pero variables en otras instancias estatales y entre algunos organismos de derechos humanos que se mantuvieron críticos para con las políticas sociales de los gobiernos de Kirchner y Fernández. Para el 24 de marzo de 2006, al cumplirse treinta años del Golpe, esas discrepancias fueron notorias en el acto central realizado en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, donde la lectura de un documento crítico para con el gobierno nacional generó una fractura que luego se demostraría duradera⁷. También podría convenirse en que esas memorias reunían en su

⁷ El texto crítico hacia las autoridades, que habían suscripto más de 300 organizaciones políticas y sociales convocantes del Encuentro Memoria, Verdad y Justicia, fue defendido por el Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos, la Liga Argentina por los Derechos del Hombre y la Asociación de Ex Detenidos–Desaparecidos, y atacado por Madres de Plaza de Mayo–Línea Fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo. Otros organismos como el Centro de Estudios Legales y Sociales, el Servicio Paz y Justicia, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, H.I.J.O.S. y Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas tuvieron posiciones encontradas y cambiantes. La Asociación Madres de Plaza de Mayo no participó de esa polémica, pues apoyaba explícitamente al kirchnerismo y había realizado un acto separado. Sobre la secuencia de actos conmemorativos cf. v. g. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 10, 15, 16, 23 y 25 de marzo de 2006. Los debates en torno al documento en Diarios *Página/12* y *La Nación*, Buenos Aires, 25 y 26 de marzo de 2006. Más adelante, la realización de actos separados y competitivos de diversas agrupaciones llevaría en distintas ciudades del país a reiterar la escenificación de esas diferencias.

núcleo de significaciones la condena de la represión y el exterminio de opositores, asimilándose así a lo que Acha denomina el consenso progresista de condena de la dictadura. Pero la extensión de este consenso iría más allá de los relatos asumidos por los organismos de derechos humanos y las agencias estatales nacionales, ya que involucraría a personas, sectores e instituciones que condenaban la violencia insurgente que desplegó una parte de las organizaciones políticas revolucionarias⁸. Aun con esa importante diferenciación, cabría preguntarse si esas nociones de dominancia y consenso no refieren en rigor a una memoria hegemónica, capaz de erigirse sin contestaciones de importancia y fijar la agenda de debates sobre el pasado aún en lo que tocaba a sus oponentes.

Las memorias denegadas tenían escasa repercusión, pero eran admitidas como «la otra campana» en los medios masivos de comunicación. Hubo siempre una amplia receptividad por parte de algunos

periódicos como el importante diario *La Nación*, que informaban profusamente sobre los descontentos y manifestaciones del personal militar retirado y en activo⁹. Ya desde 2002–2004 se vislumbró una mayor cohesión de discursos que reclamaban una «memoria completa» que recogiera no solo las violencias sufridas por los «guerrilleros» sino también por los militares y policías y sus familias. Sus promotores fueron incrementando su actividad a medida que la corporación militar perdía capacidad de negociación. Luego desarrollaron instancias organizativas distintas de las que habían aparecido durante el período dictatorial o la transición a la democracia, como la Asociación de Familiares y Amigos de Presos Políticos en Argentina (AFAPPA), conducida por Cecilia Pando, o el Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas (CELTIV), presidido por Victoria Villarruel —ambas instituciones creadas en 2006—¹⁰.

⁸ Es el caso de personalidades como las reunidas más adelante en la Mesa de Discusión sobre Derechos Humanos, Democracia y Sociedad, <https://lamesa.com.ar/>

⁹ Como muestra, véase la cobertura de los actos y protestas realizados en la Plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires y en instituciones castrenses durante el período 2004–2006, con registros que mostraban notoria simpatía con las críticas militares (v. g. Daniel Gallo, «Fuerte advertencia de Kirchner a los militares», diario *La Nación*, 30 de mayo de 2006).

¹⁰ Véase v. g. Salvi (2012) y Noguera (2019). Esos enunciados ya no solo se articulaban con los relatos autoritarios sobre la «guerra contra la subversión», sino también con los reclamos por el relevo de personal en los ascensos o por las modificaciones sufridas por instituciones emblemáticas del poder militar, como los Liceos Militares o la derogación del mismo Código de Justicia Militar, en un contexto en el cual, al decir de Salvi, se registraba una pérdida de canales institucionales para los reclamos al interior de las fuerzas armadas durante las administraciones kirchneristas (Salvi, 2019:11).

Por fin, las memorias subterráneas siempre son plurales y para el caso argentino no se referencian solamente a la normalidad de la violencia represiva, sino que también se refieren a otros momentos puntuales, como ser las crisis de 1989 y 2001 que supusieron el incremento de las privaciones, el hambre y la violencia para las clases populares (Maceira, 2005; Auyero, 2007). Quizás habría que asociar a esas memorias un conjunto más lábil y polimorfo de representaciones del pasado que no se estructuran en el eje de la represión y la insurgencia de los años setenta. Al decir de Acha, «...no está claro hasta qué punto la vigencia de los derechos humanos —interesando en ello el juicio y castigo de la represión política de los años setenta— interesó a clases y sectores ajenos a las fracciones de clase media urbana, a los segmentos politizados o atentos a la política» (Acha, 2017:3). Ausentes de la puja en el centro del escenario político las memorias denegadas y más ampliamente las memorias populares —aun cuando su recuperación o su denegación académica y mediática pueden articularse muchas veces con la consideración de las dos otras configuraciones memoriales—, el balance entre las «memorias dominantes» o el «consenso progresista» por un lado y las «memorias denegadas» o reclamos de

una «memoria completa» por el otro, se vio impactado por las tensiones y límites del posneoliberalismo progresista y sobre todo por una verdadera contraofensiva neoliberal/conservadora cuyo inicio puede cifrarse en el conflicto por la renta agraria de 2008. Aunque, ¿se había puesto en jaque en Argentina al neoliberalismo y al autoritarismo conservador o no?

El marco epocal y el contexto de la puja memorial actual

Las frases con las cuales termina el apartado anterior sugieren una serie de problemas de conceptualización que no pueden ser acabadamente tratados aquí, pero que requieren al menos breves aclaraciones para enmarcar las pujas memoriales e interpretar sus derivas generales. A los fines de la continuidad de la argumentación, postulo la identificación de:

Un marco epocal, que supone la consideración del neoliberalismo como etapa del capitalismo y como articulador de las subjetividades, y no solo como un conjunto de políticas públicas; y

Un contexto específico abierto en Argentina hacia 2008–2011, caracterizado por una reacción conservadora o neoconservadora¹¹, que recuperó hacia 2015–2019 las recetas liberales como

11 Como se puede apreciar aquí, hay una tensión entre calificaciones que recurren a conceptos como neoliberal, neoconservador o conservador. Claramente una de las capacidades del neoliberalismo ha sido la de incorporar en sus variadas expresiones a los elementos conservadores (que intentan mantener una situación social/institucional determinada) y neoconservadores (que proponen el retorno

freno a las políticas progresistas intentadas por los gobiernos kirchneristas y se articuló con un universo complejo de actitudes y representaciones, que van desde el autoritarismo clásico hasta incluso un cierto progresismo en materias de género o culturales que no se extiende a la consideración global de lo social.

Respecto de la primera dimensión, es factible convenir con Loïc Wacquant en que el neoliberalismo puede ser conceptualizado como un proyecto político de *workfare* disciplinario que condiciona la asistencia social a determinados comportamientos, de *prisonfare* neutralizador que limita los desórdenes que él mismo contribuye a crear y de «responsabilidad individual» como discurso motivador y cemento cultural (Wacquant, 2012). Entonces el concepto de neoliberalismo no se aplicaría solo a una política específica orientada a asegurar la primacía de la lógica mercantil y de los agentes

económicos concentrados, sino asimismo a una gubernamentalidad con todo lo que eso supone en términos de constitución de los sujetos. La etapa neoliberal —de la que no queda de ninguna manera claro que hayamos «salido» en el sentido de desarrollo de un nuevo momento histórico del capitalismo¹²—, supondría tanto el restablecimiento del predominio del capital y su lógica de acumulación como la configuración de un nuevo tipo de subjetividad en la cual se amalgaman elementos neoconservadores o decididamente autoritarios orientados al control de las conductas, con valores cambiantes en términos de incorporación de nuevas tendencias culturales y con la inclusión social de los sujetos en tanto consumidores. Pero debe advertirse además que la construcción neoliberal no se hace en una dimensión pura, ya que se articula de diferente modo en momentos y territorios concretos. Dicho de otra manera,

al predominio de valores conservadores mediante nuevas fórmulas ideológicas y de comportamiento, que se articulan en ocasiones con concepciones más abiertas de determinadas conductas sociales). Ello ha quedado patente gracias a estudios como el de Melinda Cooper sobre la íntima relación entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo a propósito de la familia y las políticas de asistencia social, como expresión contemporánea del doble movimiento del capital hacia la autorrevolución y la restauración (Cooper, 2022).

12 No es posible postular un tipo específico de dominación que se corresponda con el modo de producción capitalista, sino que por el contrario diversos modos de dominación pueden ser funcionales a la reproducción de las relaciones capitalistas y del sistema capitalista en su conjunto (Gerstenberger, 2009). Pero en tanto el modo de producción capitalista nunca se presenta como un estado económico puro y en consecuencia el capitalismo puede ser concebido como un «orden social institucionalizado» (Fraser, 2020: cap. 1) que articula a la economía con diversas formas de dominación y política, es posible pensar una «etapa neoliberal» en la cual ese orden combina de una cierta manera las diversas dimensiones.

el neoliberalismo muta como cualquier otra forma histórica adecuándose a límites, relaciones de fuerzas, experiencias y posibilidades, adquiriendo modalidades específicas en América Latina y en cada país en particular.

No es desacertado observar que en paralelo a la instalación de políticas de memoria a la que se aludió en el primer apartado, se fue construyendo en Argentina una gubernamentalidad neoliberal y un Estado acorde a esa tendencia¹³. Con la dictadura se iniciaron los ensayos de políticas neoliberales y se afirmó el papel económico rector del capital corporativo. La tendencia se afianzó durante la presidencia de Alfonsín, en momentos en los cuales también se pasó a un modo de dominación tecno-estético o espectacular y las clases medias profundizaron las modificaciones en sus comportamientos económicos a favor del consumismo y la especulación. Durante la presidencia de Carlos Menem el modelo neoliberal adquirió sistematicidad con privatizaciones, ajustes estructurales y rediseños del Estado —a la par de un nuevo nivel de espectáculo y sobre todo de nuevos patrones y expectativas de

consumo—. Las fracturas de ese modelo durante la última etapa de Menem y la presidencia de De La Rúa llevaron a las administraciones justicialistas posteriores a intentar un «posneoliberalismo» o giro a la centroizquierda y a desarrollar políticas redistributivas. Pero la pretensión de lograr una mayor inclusión social y asegurar así una base electoral que fundara una hegemonía progresista duradera, chocaron con la continuidad del modelo económico extractivista, la consecuente falta de transformaciones en la matriz productiva y la dependencia del precio de las *commodities* en el mercado mundial, con las tensiones de la política clientelar y con las propias tendencias autoritarias del kirchnerismo, visibles no tanto en sus actitudes respecto de los poderes tradicionales como en su renegación e incluso represión de la izquierda no peronista.

Los desequilibrios macroeconómicos comenzaron nuevamente en Argentina un año antes de la crisis mundial abierta en 2008, pero esta impactó paulatinamente con la caída del precio de las *commodities*, en un momento en el cual la puja por la redistribución del producto llevaba al gobierno de Cristina Fernández

¹³ Para una contextualización de los procesos aludidos en estos párrafos véase Pucciarelli (2004, 2006 y 2011). De una profusa bibliografía acerca del neoliberalismo en Argentina me remito a los trabajos de Svampa (2005 y 2017), para remarcar el modo en el cual se constituyó y los cambios y deudas de las nuevas políticas de inicios del siglo XXI. Respecto de las formas de dominación, rescato la noción de una nueva configuración del poder social que penetra en las subjetividades a nivel supranacional, tempranamente identificada para casos conosureños por Moulian (1998) o Rico (2005).

a apoyarse en determinados sectores del capital y a tratar de extraer mayores rentas de otros para sostener las cuentas públicas. El conflicto abierto con el fallido intento gubernamental de incrementar las retenciones a las exportaciones agrarias, llevó a la polarización política entre kirchnerismo y anti-kirchnerismo y a realineamientos partidarios y sociales en ocasiones inusitados. El bloque kirchnerista ganaría las elecciones de 2011 frente a una oposición dividida, en un contexto en el cual todavía se registraba un crecimiento de la economía, pero ya comenzaba el ajuste del gasto estatal en los niveles provinciales y municipales (Lo Vuolo, 2013.). En ese marco se conformaba una nueva derecha (Vommaro y Morresi, 2015) que coaligaba en torno al PRO de Mauricio Macri a elementos neoliberales y neoconservadores con representantes de las tendencias autoritarias que habían participado de las «memorias denegadas» que identificaba Da Silva Catela.

Como correlato de la inestabilidad económica, la caída en el consumo y en el ahorro de las clases medias licuó las solidaridades electorales de esos sectores con las posiciones progresistas o de centroizquierda que representaba el kirchnerismo. Mientras el país entraba en

el bucle de una crisis económica en la cual permanece hoy, con ausencia de *trend* de crecimiento, alta inflación, déficit público constante, pérdida de divisas y depreciación de la moneda, caída de las tasas de inversión y productividad y desplome de la creación de empleo privado, se afianzaban entre los sectores que criticaban al gobierno nacional desde posiciones conservadoras o neoliberales los discursos que deslegitimaban el «consenso progresista» o aquellas «memorias dominantes» sobre la dictadura y el terror de Estado que caracterizaban al kirchnerismo.

La puesta en cuestión de las memorias progresistas

En el contexto del enfrentamiento del gobierno nacional con las cuatro asociaciones patronales de productores rurales que marcó el conflicto de 2008, los sectores que resistían la imposición de retenciones realizaron 129 días de *lockout* agropecuario, cortaron rutas y encararon una publicidad agresiva que incluyó el recurso a descalificaciones e insultos personales a la presidenta como «yegua», «chora» y «montonera» (Fedullo, 2013)¹⁴. El kirchnerismo apeló a una mayor utilización de las memorias dominantes para afirmar su hegemonía puesta en

¹⁴ Cristina Fernández registró esa escalada de insultos sexistas —que incluían la imputación de una identidad política que ella no tuvo, pero directamente vinculada a la puja memorial— en su libro *Sinceramente* (Fernández, 2019: cap. «Una yegua en el Gobierno»).

entredicho. El recurso al «relato» sobre un campo nacional y popular atacado desde antiguo —incluyendo la represión dictatorial— por las fuerzas del privilegio representadas en instituciones como la Sociedad Rural Argentina, se afirmó en el gobierno nacional. Sus detractores recurrieron por su lado a tópicos de las memorias denegadas y se intensificó la puja en torno al contenido del significativo «derechos humanos» (Alonso, 2010).

Los sectores opositores de derecha incluyeron cada vez más a los organismos de derechos humanos en sus ataques a Cristina Fernández, con una mayor repercusión en redes sociales como Facebook. El CELTYV, dirigido por Victoria Villarruel, cobró un nuevo impulso en su exigencia de verdad, justicia y reparación para las «víctimas del terrorismo» y realizó un seminario internacional con asociaciones similares de Chile, Perú y Uruguay¹⁵. Se recuperó también un tópico que ya había sido movilizado tempranamente por la derecha contra la administración de Néstor Kirchner y que venía de la década de 1990, cual

era el de identificación de los «derechos humanos» con un subterfugio utilizado en beneficio de delincuentes comunes¹⁶. En provincias de fuerte desarrollo económico y social como Santa Fe y Córdoba, la impronta de una gubernamentalidad autoritaria se hizo sentir en multitud de intervenciones en medios gráficos y radiales, que otorgaban ese significado al sintagma. Como ejemplo de ello, pueden señalarse algunas expresiones en el foro de la radio cordobesa Cadena 3 a propósito de la muerte de dos policías federales asesinados por delincuentes comunes en la localidad de Florida y en el barrio porteño de Retiro, que muestran el tono al cual se llegó tempranamente:

Alias Artium:

Ya foristas lúcidos han dicho todo. Solo señalar que en la Justicia escasea la valentía y sobran los garantistas amparados por las org. de DD.HH. Para la nefasta Hebe y la pícara Carlotto cuando un policía mata un delincuente es asesinato pero cuando un delincuente mata a un policía es justicia. ¿H.I.J.O.S. a que hijos defienden o

¹⁵ «Pedido al Gobierno de víctimas del terrorismo», Diario *La Nación*, 11 de diciembre de 2008.

¹⁶ Esa identificación de los derechos humanos como derechos de los delincuentes también estuvo en la base de representaciones sociales movilizadas en torno al «caso Blumberg» en los meses de marzo y abril de 2004. Axel Blumberg, de veinte años, fue asesinado por secuestradores que exigían un rescate a su familia. Su muerte fue el disparador de un movimiento masivo liderado por su padre, el empresario textil Juan Carlos Blumberg, que culminó abruptamente cuando se descubrió que este se atribuía impropriamente el título de «ingeniero» (véase entrevista a Juan Carlos Blumberg en Diario *La Nación*, 17 de junio de 2007).

amparan? Solo a los que el Estado los indemniza con 200.000 dólares. Los DD.HH. ES UN NEGOCIO”

Alias Lim:

Y las abuelas de pañuelo blanco no dicen nada de estas cosas?

De dirección dulcepetalos55@...:

SEÑORAS Y SEÑORES DE ESTE PAIS, DEBE SER UNA SENSACIÓN, COMO DICE EL GOBIERNO, YO CREO QUE YA SON MUCHOS LOS MUERTOS, POR ASALTO, Y NADIE HACE NADA, ESTAMOS DESPROTEGIDOS ANTE LOS ASALTANTES, ANTE LAS LEYES Y ANTE LOS FAMOSOS DERECHOS HUMANOS, QUE TODAVÍA NO SE PARA QUE SON¹⁷.

Por su parte, el gobierno nacional respondió a ese embate con una política comunicacional que encontró probablemente su clímax en la alocución de la presidenta

por cadena nacional el día 20 de agosto de 2009, en ocasión de suscribirse el convenio con la Asociación del Fútbol Argentino para la emisión de los partidos de su liga, cuando asimiló el secuestro y desaparición de personas con el «secuestro» de los goles por los canales televisivos de pago¹⁸. Al tiempo, las políticas de memoria promovidas por la administración kirchnerista y por muchas gestiones provinciales y municipales intensificaron una cierta «peronización» de los recordatorios. La idea —con toda probabilidad cuantitativamente correcta y porcentualmente inexacta— de que «...la mayoría de los desaparecidos son nuestros»,¹⁹ actuó como modo de deslegitimación de los agrupamientos políticos y movimientos sociales de la izquierda marxista.

Esas estrategias discursivas se acompañaron con una mayor activación de

¹⁷ Todas las intervenciones citadas son del 9 de agosto de 2010 en <http://www.cadena3.com/>, y junto con muchas otras similares se realizaron en un lapso de cuatro horas. Tanto en esta ocasión como más adelante, no se identifica a las personas intervinientes por sus nombres. La ortografía, la sintaxis y las mayúsculas corresponden al original.

¹⁸ Daniel Miguez, «Fútbol gratis por diez años en TV abierta», *Diario Página/12*, 21 de agosto de 2009. Inmediatamente se generó una ácida disputa sobre la pertinencia o no de comparar la televisión de partidos de fútbol con la desaparición forzada de personas, que involucró a los organismos de derechos humanos que se fueron alineando en función de su afinidad o no con las políticas kirchneristas, como por ejemplo la titular de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, y el Premio Nobel de la Paz y titular del SERPAJ, Adolfo Pérez Esquivel. Cf. «Carlotto respaldó la comparación entre “el secuestro de los goles” y los desaparecidos», *Diario La Nación*, 21 de agosto de 2009 y «Pérez Esquivel criticó a la Presidenta por mezclar goles con desaparecidos», *Diario Perfil*, 21 de agosto de 2009, versión digital en <http://www.perfil.com/>

¹⁹ Grito de una militante kirchnerista en el acto del 24 de marzo de 2013 en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, dirigido a las columnas de partidos de izquierda, según la crónica del *Diario Página/12*, 25 de marzo de 2013, «“La otra marcha a la Plaza”».

las causas judiciales por crímenes de lesa humanidad²⁰. El frente judicial incluyó un embate contra la empresaria de las comunicaciones y principal accionista del diario *Clarín*, Ernestina Herrera de Noble, por la sospecha de que sus hijos adoptivos hubieran sido apropiados a padres detenidos–desaparecidos durante la dictadura. Ese episodio dio lugar a debates que mostraban distintas concepciones de los derechos humanos. Los diarios *Clarín* y *La Nación*, así como un conjunto de medios afines, llegaron a plantear la idea de violación de derechos imprescriptibles a la privacidad propios de la familia, como algo equiparable a la reparación de crímenes de lesa humanidad. En discursos con una concepción individualista conforme con lo que se conceptúa aquí como una subjetividad neoliberal, plantearon el privilegio de «derechos personalísimos» que colisionarían con el «derecho a la verdad»²¹.

Todo ello supuso una espiral de discursos y acciones contenciosas cuyo detalle sería muy largo de exponer. Pero es claro que la eclosión de aquellas memorias denegadas y la asimilación de crímenes

de Estado a cuestiones de otra índole, representaron por primera vez tanto una impugnación pública al consenso progresista o memoria dominante de condena a la dictadura como una banalización de aquellos delitos en el marco de la política espectacular. De alguna manera, se quebró entonces aquello que Acha denominó el «consenso progresista» sobre el pasado reciente, que como bien señala ese autor nunca fue unívoco pero que suponía una consideración negativa de la dictadura militar y positiva de los organismos de derechos humanos. Las denuncias kirchneristas contra Mauricio Macri por la asociación de su familia a los negocios dictatoriales y menemistas o por su neoliberalismo explícito no pudieron impedir que ganara las elecciones presidenciales de 2015, al frente de una coalición variopinta, que articulaba a una derecha renovada con sectores centristas del progresismo no peronista y del antiperonismo más conservador, muy variados en su visión del pasado reciente pero en general críticos con la asociación de los organismos de derechos humanos al kirchnerismo.

20 Posteriormente, la creación de una Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad en 2013 jerarquizaría la tarea que desde 2007 venía desarrollando la Unidad Fiscal de Coordinación y Seguimiento de las Causas por Violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante el Terrorismo de Estado. Ambas entidades fueron creadas en el ámbito de la Procuración General de la Nación (Resoluciones Nros. 14/07 y 1442/13).

21 «Tomaron muestras de ADN de los hijos de Noble en inspecciones domiciliarias», Diario *La Nación*, 30 de diciembre de 2009.

Con toda seguridad, esa puja memorial no tuvo un papel trascendental en la fractura de la hegemonía política kirchnerista. Los límites de su progresismo estuvieron dados por la continuidad de la herencia neoliberal en cuanto a estructura productivo-exportadora y de poder económico, la dependencia tecnológica, la matriz industrial y las modalidades de inserción en el comercio mundial y la regresividad en la distribución del ingreso (Castells y Schorr, 2015) y, puede agregarse, por la misma extensión del neoliberalismo en tanto gubernamentalidad y constitución subjetiva. El kirchnerismo perdió amplios apoyos sociales —no exclusivamente de las clases medias sino también de sectores de las clases populares— al no poder garantizar un horizonte de consumo acorde a las expectativas individuales y entrar así en colisión con uno de los postulados esenciales de la subjetividad epocal. Pero no es de desdeñar el hecho de que la crisis de integración económica y de la representación política fuera acompañada con una crisis de las representaciones del pasado.

El triunfo electoral de Macri con la Alianza Cambiemos supuso la profundización de los ajustes del gasto público ya iniciados y el retorno a políticas económicas claramente neoliberales. Hubo además intentos de generar reformas políticas y estrategias judiciales que bloquearan la posibilidad de reconstitución del kirchnerismo, pero al tiempo la coalición gobernante no era unánime en

el despliegue de una ofensiva conservadora o neoconservadora. Las formas de ejercicio del poder fueron muy diferentes en los espacios provinciales manejados por Cambiemos y sus aliados, entre, por ejemplo, el embate autoritario contra los movimientos sociales en Jujuy y una mayor apertura de las oportunidades políticas en la Ciudad de Buenos Aires. Desde la perspectiva de las políticas culturales hubo cierta ambivalencia, pues mientras algunos agentes más derechistas de la alianza pugnaban por una suerte de restricción de los logros alcanzados en la democratización de la cultura, las relaciones de género y familiares, otros sectores por el contrario conjugaban su visión económica neoliberal regresiva con un progresismo en esas materias. Por fin, se instaló un discurso meritocrático de elogio del esfuerzo individual y de repartición desigual del producto social en función de supuestas virtudes personales, ajustado a las formas neoliberales de la subjetividad.

Las políticas de memoria, justicia y reparación respecto de los crímenes de Estado de los años '70 quedaron en una situación de tensión bajo el gobierno nacional de Cambiemos. Se dio continuidad a la tarea de las reparticiones nacionales de reparación documental y promoción de las memorias, pero al mismo tiempo se fueron desfinanciando algunos programas y sobre todo expulsando personal que durante años se había desempeñado bajo contratos precarios. En vez de un choque

frontal, hubo entonces una estrategia de desgaste para que los programas educativos y culturales vinculados al área fueran cerrando progresivamente²². No se atacó directamente la noción de un castigo penal por los crímenes de lesa humanidad, pero se los relativizó por la vía de poner en discusión el número de desapariciones forzadas a través de funcionarios de terceras líneas. Esas actitudes habilitaron a algunos agentes a regresar al negacionismo propio de la dictadura militar²³. Incluso retornaron intentos de juzgar a integrantes de las agrupaciones político-militares setentistas, con el argumento de que los asesinatos que cometieron eran crímenes de Estado al estar alentados o sostenidos por gobiernos extranjeros²⁴. Los organismos de derechos humanos confirmaron

su adhesión mayoritaria al kirchnerismo y denunciaron aquellos intentos de erosionar las políticas de memoria y justicia, pero mantuvieron su articulación con agencias estatales allí donde pudieron. Podría afirmarse que las tensiones en el campo de las memorias sociales subieron y bajaron a propósito de declaraciones o problemas puntuales, sin que claramente se eliminara la implicación del gobierno nacional en las mismas²⁵. La conducción de Cambiemos —y en primer lugar Macri, a tenor de sus declaraciones en esa etapa— hubiera preferido quizás dejar en el olvido toda memoria sobre el pasado traumático y «mirar hacia adelante».

Sin embargo, en 2017 ocurrieron dos episodios disruptivos que activaron mucho más las luchas memoriales²⁶. El día

22 Véase v. g. la caracterización de la situación realizada por el Centro de Estudios Legales y Sociales (2016:27–28).

23 La reiterada discusión sobre el número de desaparecidos ya había sido uno de los tópicos de debate retomados en 2008. En 2016 se actualizó la discusión con declaraciones de Darío Lopérfido, Ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires («Darío Lopérfido, polémico: “En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos”», Diario *Perfil*, 25 de enero de 2016, versión digital en <http://www.perfil.com/>). Entre manifestaciones similares cobró notoriedad la del titular de la Administración General de Aduanas, Juan José Gómez Centurión —que luego defeccionaría de Cambiemos para crear un espacio político de derecha con características más claramente autoritarias—, quien además negó la existencia de un plan de exterminio («Juan José Gómez Centurión, sobre los desaparecidos: “No es lo mismo 8.000 verdades que 22.000 mentiras”», en Diario *La Nación*, 29 de enero de 2017).

24 Los intentos de abrir o reabrir causas fracasaron, siendo la más relevante por el estado al que llegó la correspondiente al secuestro y asesinato del coronel Argentino del Valle Larrabure por el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en 1975, que tampoco prosperó (Mauro Aguilar, «La Cámara Federal de Rosario consideró que el crimen de Larrabure no fue un delito de lesa humanidad», Diario *Clarín*, 5 de septiembre de 2018).

25 Un detalle de la cuestión en la primera etapa de la administración de Macri en Bertoia (2016).

26 Respecto de estos dos acontecimientos, las narraciones se basan en relevamientos de los

2 de mayo la Corte Suprema de Justicia decidió en una acordada que en el caso de un represor condenado era aplicable la Ley 24.390 sobre cómputo de penas —conocida popularmente como «dos por uno»—, que permitía descontar dos días de prisión por cada uno de detención sin sentencia firme. Amplios sectores políticos y sociales se sumaron a las críticas y movilizaciones de los organismos de derechos humanos en contra de esa decisión, denunciándola como una manera de burlar la exigencia de justicia. Ante el descrédito general, la Corte Suprema se vio obligada a frenar la presentación de pedidos similares por parte de otros represores hasta tanto se estudiara la nuevamente materia y terminó decidiendo la inaplicabilidad de ese beneficio para las causas de crímenes de lesa humanidad en 2018. El episodio se saldó con un triunfo de los organismos de derechos humanos y una renovada unidad de acción de los sectores progresistas y de izquierda, aunque también mostró los límites del compromiso institucional con respecto a aquellos delitos y fue antecedente de la aplicación de detenciones domiciliarias a los condenados de mayor edad o con problemas de salud.

Entretanto, el 1 de agosto se produjo en la provincia de Chubut la desaparición del

activista y artesano Santiago Maldonado, durante la represión por parte de Gendarmería Nacional de las protestas de una comunidad mapuche. La situación produjo fuertes enfrentamientos mediáticos entre quienes atacaban al gobierno nacional por la posible comisión de delitos y quienes lo defendían apelando a la necesidad de establecer el orden frente a los «ataques» mapuches a la propiedad privada, pero además instaló en amplios sectores de las clases medias un estado de debate acerca de la desaparición de personas. Mientras en todo el país y particularmente en Buenos Aires se desarrollaban actos públicos por la aparición con vida de Maldonado, crecían en paralelo las expresiones públicas que buscaban poner en cuestión tanto su compromiso político como las desapariciones ocurridas cuando el terror de Estado. El hallazgo de su cuerpo 77 días después no arrojó claridad sobre lo ocurrido y mantuvo las sospechas sobre el accionar de la Gendarmería, continuándose al día de hoy una tortuosa causa judicial que involucra a ex funcionarios del gobierno nacional, como la entonces Ministra de Seguridad Patricia Bullrich y su jefe de gabinete Pablo Noceti.

En ambos episodios se tensaron las posiciones de un debate que resulta difícil

diarios *Página/12*, *La Nación* y *Clarín*, de Buenos Aires, y *El Litoral*, de Santa Fe, obviándose referencias puntuales por motivos de espacio.

ceñir a los grandes conjuntos memoriales de los cuales se hablaba anteriormente. Sin embargo, fue claro el impacto público de aquellas memorias antes denegadas que proponían exculpar a los criminales, justificar su accionar o simplemente «olvidar el pasado». Las redes sociales, con la continuidad de Facebook pero cada vez más WhatsApp, Twitter, Instagram o TikTok, se transformaron en caja de resonancia de esas representaciones, en el campo más amplio de lo que puede catalogarse como «discursos de odio»²⁷ pero que excede con mucho esa calificación imprecisa.

La cuestión del resguardo de los derechos humanos pasados y presentes no pareció constituir un problema electoral para la alianza Cambiemos, que ganó los comicios de medio tiempo de 2017. Pero el tema incrementó las tensiones sociales y políticas, y sobre todo representó un aspecto más del giro hacia posiciones conservadoras y autoritarias por parte de la derecha neoliberal. Para ese entonces la economía argentina entró en recesión y el aumento de la conflictividad social fue encarado con políticas represivas, que fueron cada vez más aprobadas por los medios de comunicación y amplios sectores sociales. La «cara amable» de la centro–derecha

argentina que representaba Macri fue variando hacia un discurso mucho más claramente punitivista o de *prisonfare*.

En 2019 la agudización de la crisis económico–social y las propias incapacidades de gestión de Cambiemos llevaron al triunfo del Frente de Todos. En el proceso electoral se produjo un claro viraje del discurso de los principales contendientes. Macri representó la deriva autoritaria de los neoliberales de Cambiemos, mientras el peronista Alberto Fernández apareció corrido hacia posiciones más conservadoras en lo económico y social que lo que había mostrado antes el progresismo kirchnerista. El acceso a la presidencia de Alberto y a la vicepresidencia de Cristina Fernández, no alcanzó a dar un vuelco notorio a las políticas anteriores cuando la crisis sanitaria mundial alteró completamente las posibilidades de manejar las variables económicas que tenía un gobierno ya jaqueado por la crisis estructural y el capital corporativo.

En ese contexto, los primeros meses de gobierno de Alberto Fernández mostraron un debilitamiento de la gravitación de los organismos de derechos humanos en la agenda del progresismo argentino. La identidad peronista —inclusiva de

²⁷ Véase al respecto el *Informe LEDA #1*, donde se conceptúa a los discursos de odio como «cualquier tipo de discurso pronunciado en la esfera pública que procure promover, incitar o legitimar la discriminación, la deshumanización y/o la violencia hacia una persona o un grupo de personas en función de la pertenencia de las mismas a un grupo religioso, étnico, nacional, político, racial, de género o cualquier otra identidad social» (Ipar, 2021:4).

los sectores más derechistas del justicialismo— fue debilitando las apelaciones kirchneristas a una memoria virtuosa de la militancia de los años '70. Prontamente, el confinamiento sanitario restringió los actos de los organismos de derechos humanos y recién en 2021, en el marco de un año electoral en el que se hacía necesario movilizar adherentes, el presidente comenzó a tener una agenda que contemplara en algunos momentos la interacción con esos organismos en actos memoriales²⁸.

En paralelo, tanto en las convocatorias públicas de Cambiemos en la campaña electoral de 2019 como en las organizadas contra las medidas de restricción de movilidad y actividades económicas para hacer frente a la pandemia de COVID-19 en 2020, crecieron las manifestaciones que recordaban a la dictadura militar como un supuesto período de orden y las impugnaciones a las memorias democráticas. Durante el año electoral 2021 esa tendencia se afianzó, con campañas

en la Internet en la que se llegó a usar la identidad de personas asesinadas o desaparecidas para abrir cuentas negacionistas en las redes sociales, se hizo apología de los crímenes de lesa humanidad en esos medios por parte de funcionarios públicos o directivos escolares, o se atacó a docentes que enseñaban los contenidos curriculares establecidos respecto de la memoria sobre el golpe de Estado y sus efectos²⁹. El antes citado Gómez Centurión, precandidato por el Frente NOS, llegó a recaudar fondos para su campaña con la venta de ropa que llevaba la inscripción «Ni fueron 30.000, ni fueron inocentes»³⁰. Entre agosto y noviembre de 2021 se asistió a una multiplicación de actos vandálicos sobre marcas memoriales, como ser la destrucción de placas y emblemas, las tachaduras sobre pintadas de pañuelos blancos incluso en la Plaza de Mayo de Buenos Aires, o sobre la cifra de 30.000 en sitios que recuerdan a los desaparecidos. En algunas ocasiones

28 V. g. con la intervención en un acto en la ex ESMA a 45 años del golpe militar. Véase Luciana Bertoia, «Alberto Fernández: “El 24 de marzo comenzó la mayor tragedia de la sociedad argentina”», *Diario Página/12*, 21 de marzo de 2021.

29 Ejemplos de esas prácticas en varios registros del *Diario Página/12* como ser Victoria Ginzberg, «Convertieron a los desaparecidos en trolls: el día que encontré a mi mamá en Twitter», 24 de marzo de 2021; «Una intendenta santafesina reivindicó a Videla en su cuenta de Facebook», 18 de mayo de 2021; Andrés Osojnik, «Nombran director de una escuela porteña a un defensor de la dictadura», 11 de mayo de 2021; o Sonia Tessa, «Una maestra atacada por trabajar la Memoria: “No hice más que cumplir con un contenido pedagógico”», 29 de marzo de 2021.

30 «Juan José Gómez Centurión vende un buzo negacionista por el 24 de marzo», *Diario Perfil*, 24 de marzo de 2021, edición digital en <https://www.perfil.com/>. La foto que ilustra la nota muestra a Gómez Centurión rodeado de adolescentes, mostrando una prenda de vestir con esa inscripción.

esos actos se grabaron en videos para ser transmitidos por las redes Instagram o TikTok, sumándoseles frases laudatorias a condenados por crímenes de lesa humanidad como Jorge Rafael Videla.³¹

El colofón de una campaña electoral plagada de referencias negativas hacia la izquierda peronista y marxista fue probablemente la elección de Victoria Villarruel como diputada nacional por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cargo al que era candidata en segundo lugar en la lista «La Libertad Avanza» del candidato ultraliberal Javier Milei —también él vinculado con personajes dictatoriales en tanto fue asesor del represor Antonio D. Bussi³²—. Villarruel juró su cargo «ante Dios, la Patria, sobre los Santos Evangelios y por las víctimas del terrorismo»³³.

Las «memorias denegadas» ya habían logrado recuperar un lugar en los discursos públicos.

Indicios del fin de una memoria social hegemónica

Todas esas tendencias y episodios fueron en gran medida interpretados por los medios de comunicación y por los sectores

políticos progresistas como campañas de odio y estrategias mediáticas de la derecha. Sin negar que tales operaciones existen, hay elementos que aconsejan relativizar esa concepción que piensa las luchas memoriales y la puja política en general como algo que se desarrolla desde «arriba» hacia «abajo» y que presupone que grandes masas sociales son receptoras de discursos que reciben pasivamente.

Un ejercicio de observación sobre un espacio de intervención típico de las clases medias, cuales son las intervenciones en foros que algunos periódicos habilitan como comentarios a la mayor parte de sus noticias, puede poner en duda una concepción según la cual la emergencia de discursos proclives a defender la etapa dictatorial y la represión se basa exclusivamente en el poder de los medios de comunicación concentrados. El diario *El Litoral*, vespertino con más de cien años de vida en una ciudad de envergadura media como Santa Fe, tiene vínculos con conglomerados editoriales e inversores como los de los diarios *Clarín* y *La Nación* de la ciudad de Buenos Aires. Difícilmente se pueda plantear que, a pesar de sus características claramente

³¹ Ailín Bullentini, «Pisotear la memoria, por qué se multiplicó en los últimos meses la vandalización a los símbolos de memoria, verdad y justicia», Diario *Página/12*, 6 de diciembre de 2021.

³² «Javier Milei reconoció que trabajó para el genocida Antonio Bussi», Diario *Página/12*, 1 de septiembre de 2021.

³³ «Victoria Villarruel juró por las “víctimas del terrorismo”», Diario *Página/12*, 7 de diciembre de 2021, <https://www.pagina12.com.ar>.

conservadoras, *El Litoral* sea un medio de prensa que glorifique o ensalce a la última dictadura militar. A lo más que han llegado sus articulistas —aunque hay que decir que muy a menudo— es a cultivar con variados matices la «teoría de los dos demonios». Así, en un caso probablemente extremo dentro de su línea editorial y en una nota firmada que desliga a la redacción de mayores responsabilidades sobre su contenido, ha llegado a hablar de los represores condenados o enjuiciados como «presos políticos», si bien tal denominación se atribuye a los dichos de Cecilia Pando y a la AFAPPA que ella conduce³⁴. Los comentarios posteriores son de sumo interés, sobre todo porque el periódico enlaza los nombres de quienes intervienen con sus páginas de Facebook en el caso en que las tuvieron y es posible ver en detalle quiénes son esas personas, cuáles sus ocupaciones o sus vínculos sociales. Como es lógico suponer, algunas de las 36 intervenciones que motivó la nota eran de personas vinculadas de una u otra manera al entorno de los represores condenados o bajo proceso, como los lectores PRM y MJC, militares retirados que aplaudieron al articulista y condenaron a «los rojos» como responsables de la «guerra sucia». Pero también se registraron intervenciones similares

de otras personas que no parecen tener esos vínculos castrenses, o incluso opiniones ambivalentes como las de CM, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que al tiempo que reconocía los crímenes de lesa humanidad de los implicados defendía mayores consideraciones sobre su tratamiento y criticaba la falta de persecución judicial a quienes formaban parte del otro «frente» y que habrían cometido delitos que a su juicio merecerían igual calificación.

Pero donde los elogios a la dictadura aparecen con mayor frecuencia entre los comentarios del diario no es, paradójicamente, en los artículos referidos en a ese pasado traumático, sino en las noticias relativas a hechos policiales que entran dentro del amplio espectro de la inseguridad frente al delito común. Para tomar un único ejemplo de entre decenas de situaciones similares, podemos apreciar en detalle algunas de las intervenciones consignadas con relación a un robo ocurrido en un tradicional barrio de clases medias de la ciudad, en el cual sus moradores ni siquiera supieron que estaban siendo objeto del delito y por tanto no hubo ni lesiones ni amenazas. De 30 comentarios, 11 enaltecían la represión militar y varios más pedían «mano dura». Algunos de los

³⁴ Bryan J. Mayer, «Los otros “presos políticos”: más de 700 militares murieron en cautiverio», *Diario El Litoral*, 16 de julio de 2022. Las intervenciones a las que se hace referencia a continuación pueden verse a tras la nota en la web del periódico, <https://www.ellitoral.com>.

aludidos en primer término, en orden de intervención, fueron los siguientes³⁵:

GSM: Acá hace falta mano dura, yo creo que tendrían que venir otra vez los militares.

SF: Me gusta como se ven comentarios todos el tiempo de gente pidiendo militares. Eso exactamente paso en el 76, todos pedían a los militares y cuando vinieron y nos salvaron y limpiaron el país de los zurdos, que hicimos como sociedad? en vez de agradecerles le dimos vuelta la cara, los acusamos, los enjuiciamos y dejamos que nos gobiernen los mismos zurdos.

MM [en respuesta directa al anterior]: Seba, totalmente de acuerdo contigo, pasa que cuando ellos gobernaron los que vivíamos y actuábamos dentro de la ley, vivíamos tranquilos no nos molestaban, los que tenían el culo sucio, los guerrilleros y montoneros cuando llegó esta vendida democracia, pidieron que los enjuicien para quedar “digamos limpios”, y cuando se adueñaron del país para “gobernar”, comenzaron a cuidarse y cuidar a todos esos pichones de delincuentes de aquel momento, y no quieren saber nada con Reprimirlos y menos poner o que otro gobierno ponga manos duras para enderezar el rumbo desastroso que es la inseguridad en todo el país, y hoy los honestos pedimos ansiosamente por más policías, gendarmes

o militares para tener más seguridad, y es como si nosotros somos los delincuentes.

JA: Pensar que con la democracia se cura se educa se cuida.... Te acordás hermano Alfonsín 83, después de 40 años pedimos a los militares, algo han hecho mal los políticos y lo seguimos vancando con el voto para que se llenen de plataque pueblo de mierda que somos.

PRD: Solución: botas y falcon verdes por un par de temporadas.

FG: Hoy, si pedís mano dura, sos facho, gorila, h de p... Simplemente digo que cuando estaban los militares, yo salía con mi documento y estaba seguro. Podía llegar a mi casa a la madrugada que sabía que estaba protegido. No quiero hacer una apología de nadie. Solamente expreso lo que percibo: una sociedad desprotegida, gobernada por chorros y protegiendo a los de su misma calaña.

Esas personas, de edades variadas, califican claramente dentro de las clases medias o clases de servicios. Se trata de algún propietario de un local de venta de productos informáticos, del empleado de una universidad, de una abogada, de un jubilado que ha tenido desempeño en la producción hortícola... «Gente corriente» o «gente común», de acuerdo con una expresión que Raphael Samuel criticaba

³⁵ «Nos robaron mientras dormíamos», el crudo relato de una pareja de barrio Sur», Diario *El Litoral*, 29 de noviembre de 2022. Otra vez, la transcripción respeta la ortografía y sintaxis de quienes escribieron los comentarios, en ocasiones bastante deficientes.

por condescendiente, que trasunta un imaginario en el cual la represión militar es sinónimo de «orden y paz» (sic)³⁶. Tendríamos entonces una situación que pone en cuestión la lectura sobre el papel de los medios de comunicación: los lectores y lectoras están mucho más a la derecha que la línea editorial del diario. Donde esta última se limita a pedir mejores políticas de seguridad a las autoridades constitucionales, aquellos y aquellas claman por el regreso de los métodos extremos y criminales del terror de Estado. Hay, obviamente, comentarios críticos con la dictadura y defensores de la democracia, pero en estos espacios sus intervenciones son menores y con escaso poder de argumentación.

Una segunda forma de intervención pública en la cual se aprecia el crecimiento de las memorias antes denegadas, es la extensión de los daños a señalizaciones o monumentos que de una u otra manera resultan críticos con la represión y el exterminio. Dos ejemplos aleatorios pueden mostrar cómo las vandalizaciones de memoriales y marcas territoriales se han tornado un componente habitual de la lucha política. Como ejemplo, podemos apreciar los daños sucesivos sufridos por un mural que representa a una Madre

de Plaza de Mayo y consigna los nombres de personas desaparecidas, en una zona parquizada de una localidad de provincia, Santo Tomé, que forma parte del conurbano santafesino. En el mes de agosto de 2022 se menoscabó el mural con una pintada en azul con la leyenda «hijos asesinos» (véase imagen 1). La agrupación peronista que lo había pintado originalmente lo restauró, pero una y otra vez fue intervenido en sentidos similares. En abril de 2023 las leyendas superpuestas rezaban «viva la patria», «ratas» y «zurdos» (véase imagen 2). A una cuadra del palacio municipal, en una zona concurrida, las frases injuriosas permanecen durante semanas sin que parezca que provoquen mayor preocupación en transeúntes o autoridades. Es un caso menos llamativo que los de la ciudad de Buenos Aires o del área metropolitana, pero sugiere la extensión territorial de una lucha memorial que se expresa en los focos locales.

Otro caso que muestra la extensión de las vandalizaciones en una dimensión todavía más preocupante es el de los daños infringidos a la tumba de Ana María Villarreal de Santucho, en el Cementerio de la Santa Cruz de la ciudad de Salta. El 27 de agosto de 2022 su hija y su nieta descubrieron, al visitar la sepultura, que

36 «Orden y Paz» fue el eslogan con el cual hizo su campaña de 2019 con el FDT el gobernador de la provincia de Santa Fe, Omar Perotti. El video publicitario en el que presentó esa idea está disponible en <https://www.facebook.com/watch/?v=339514246695681>.



Imagen 1



Imagen 2

había sido lesionada con golpes (véase imagen 3)³⁷. El hecho de que no hubiera pintadas o pegatinas, que los daños hubieran sido realizados con unos hierros encontrados en el lugar y que no hubiera publicidad del hecho ni identificación

de la fecha en la cual ocurrió, sugieren un ataque no solo anónimo sino quizás también espontáneo. Obviamente que quienes lo realizaron pueden haber sido activistas de uno u otro grupo político, pero su intervención muestra una

37 Mensajes por WhatsApp de Gabriela Santucho, 27 de agosto de 2022, y Elena Corvalán, «Atacaron la tumba de Ana María Villarreal», en Diario *Página/12*, 29 de agosto de 2022. La nombrada era integrante del ERP y esposa del dirigente Mario Roberto Santucho, siendo una de las y los militantes asesinados por efectivos de la Armada Argentina en la «Masacre de Trelew» del 22 de agosto de 1972.



Imagen 3

intolerancia que da otra dimensión a la idea benjaminiana de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo.

Por fin, la eclosión y extensión de las memorias favorables al terror de Estado se reflejó en una mayor facilidad de las expresiones negacionistas o del enaltecimiento de la violencia represiva para pasar del ámbito de las redes sociales privadas a las manifestaciones de integrantes

de los espacios políticos. De entre una gran cantidad de casos recientes podemos destacar dos que resultan ilustrativos. En julio de 2022 Claudia Jaunin, militante radical y Subdirectora de Turismo de la localidad mendocina de Rivadavia reenvió un mensaje de la red Twitter con un fotomontaje en el cual el dictador Jorge Rafael Videla secuestraba, en el baúl de un Ford Falcon verde, al Presidente Alberto Fernández, a la Vicepresidenta Cristina Fernández, al Gobernador de Buenos Aires Axel Kicillof y al entonces Presidente de la Cámara de Diputados Sergio Massa, y una leyenda que rezaba «El sueño de todos los argentinos de bien» (véase imagen 4)³⁸. A su vez, Silvia Gorosito, concejala de la localidad bonaerense de Chacabuco por la Coalición Cívica, publicó en Instagram el 24 de marzo de 2023 —Día de la Memoria— la imagen de un avión Hércules del Ejército lanzando cuerpos junto a la frase «Feliz día del montonero» (véase imagen 5)³⁹. Lo destacable es que ni una ni otra funcionaria hacían ese tipo de posteos por primera vez, que se trataba de imágenes frecuentes en su medio social y que en el caso de Jaunin incluso era claramente el reenvío de un mensaje remitido por otro contacto. En un contexto en el cual crecen las voces proclives a ensalzar la

38 «Ni polémica ni caso aislado», *El Otro Diario*, Mendoza, 18 de julio de 2022.

39 Andrés Miquel, «La concejala negacionista de Chacabuco», *Diario Página/12*, 26 de marzo de 2023.



Imagen 4

represión, incluso las personas que tienen cargos estatales y que por norma general son más cuidadosas con sus opiniones públicas cuando podrían ser censurables, se sienten habilitadas a expresarlas.

Esas manifestaciones burdas y de una fuerte violencia simbólica coexisten con discursos más elaborados y menos estridentes, que por ejemplo señalan el pasado militante de uno u otro opositor político para desmerecerlo o relativizan

la cifra de 30.000 personas desaparecidas levantada por los organismos de derechos humanos desde el momento más oscuro del terror estatal. Esta última situación, que se encuadra no en una ponderación medida de lo que tal cifra representó en su momento y de la cuestión del número de personas secuestradas —hayan sido exterminadas o por el contrario hayan sobrevivido—, sino en un intento de relativización de los crímenes de Estado, se manifiesta constantemente en distintos lugares del arco político. Sería muy largo y tal vez poco fructífero recorrer el modo en el cual ha retornado el debate sobre las cifras del horror, pero baste señalar que involucra expresiones exculpatorias de los mismos integrantes del *FdT/UP* que adhieren a un peronismo de derechas⁴⁰.

Al momento de escribir estas páginas, un breve repaso de los periódicos del día mostraba palmariamente la imposibilidad de pensar que las otrora «memorias dominantes» o que el «consenso progresista» que expresaban memorias críticas sobre el terror de Estado continuaran hegemonizando los espacios públicos en Argentina. Mientras dirigentes de *JxC* critican la baja del general retirado Rodrigo Soloaga por haber exaltado a los militares condenados en un acto del arma de Caballería, la Cámara Federal de Buenos Aires revocaba

⁴⁰ V. g. Ir a notas de Jaime Rosenberg, «Solo en Off: el exsenador peronista que negó la cifra de 30.000 desaparecidos y se llevó el aplauso de Moyano», *Diario La Nación*, 1 de mayo de 2023, a propósito de las palabras del puntano Oraldo Britos en una reunión sindical.

un fallo del juez Daniel Rafecas y reabría una investigación contra los funcionarios que habilitaron el cobro de indemnizaciones para los familiares de combatientes montoneros abatidos en un intento de copamiento de un regimiento, en tanto que el Obispo Castrense Santiago Olivera, Delegado Episcopal de la Causa de los Santos de la Conferencia Episcopal de Argentina, iniciaba los trámites para solicitar la beatificación de un militar secuestrado y asesinado por el ERP en 1975⁴¹. Poco después, Javier Milei confirmaba que Victoria Villarruel sería su compañera de fórmula por LLA para las elecciones de 2023, sin que fuera de ninguna manera la única integrante de una fórmula presidencial que pueda ser tildada de negacionista o de favorable a las «memorias militares»⁴².

Conclusiones provisionales

Aunque no sea mayoritaria la repulsa a los organismos de derechos humanos o la justificación de la represión de las militancias setentistas, es evidente la ruptura de la hegemonía de las memorias antidictatoriales que esas entidades

defendían y de la misma idea de que la democracia se sustenta en el recuerdo del pasado traumático. Con seguridad que la exaltación de la dictadura no es admisible para las figuras públicas más notorias y en los medios de comunicación como diarios y televisión abierta y por cable, pero su condena ya no es más un presupuesto del debate político. A ello se suman las demoras en causas por delitos de lesa humanidad en instancias de apelación o definición de constitucionalidad⁴³. El corrimiento hacia la derecha del espectro político no ha llegado a tocar las bases institucionales de una memoria democrática, establecidas en currículas escolares o instituciones museísticas y archivísticas, aunque sí alcanza cada vez más las marcas en los espacios públicos y se multiplican los episodios en los cuales eclosionan memorias autoritarias y sesgadas. Claramente, por tanto, lo que podría plantearse como una hegemonía en el plano de las memorias se ha visto desarticulada y se ha demostrado transitoria, a semejanza de la hegemonía política con la cual se anudaba.

⁴¹ Véase «La oposición, con el negacionismo de siempre», Diario *Página/12*; Patricia Blanco, «Operación Primicia: ordenaron reabrir la investigación por las indemnizaciones pagadas a familiares de Montoneros», *Infobae*, y Claudia Peiró, «Se inicia la causa de beatificación del coronel Argentino del Valle Larrabure, secuestrado y asesinado por el ERP en 1975», *Infobae*, todas noticias del 30 de abril de 2023.

⁴² «Javier Milei confirmó que Victoria Villarruel será su compañera de fórmula», Diario *Página/12*, 16 de mayo de 2023.

⁴³ Luciana Bertoia «Soria le dijo a la Corte que Argentina podría ser sancionada por retrasar los juicios de lesa humanidad», Diario *Página/12*, 8 de diciembre de 2021.

La lectura que de esas situaciones plantean algunos actores políticos y en especial el kirchnerismo hacen hincapié en la división de la sociedad en dos polos: uno de supuesta raigambre nacional y popular que rescata las luchas setentistas y abomina de los crímenes de lesa humanidad, y otro asociado al antiperonismo que se considera vinculado con los intereses transnacionales y presenta una memoria que enaltece a la dictadura.⁴⁴ Correlativamente, propusieron la penalización con multas económicas a quienes, de manera pública, nieguen o hagan apología del terrorismo de Estado, en proyectos legislativos que al día de hoy no han sido tratados y que difícilmente tengan curso favorable con la composición de las cámaras emergente de las elecciones de renovación legislativa de 2021 o la que se perfila para 2023⁴⁵.

Tal lectura es solidaria con la noción de una reacción contra la «segunda oleada progresista» que se estaría abriendo en América Latina en la interpretación de analistas como Álvaro García Linera. Para este intelectual y político, esta segunda oleada es más limitada y carente

de expectativas que la primera, no parece poder encarar cambios institucionales sino mejor defender logros anteriores y se enfrenta con una radicalización de las derechas neoliberales apoyadas por fracciones de las clases medias. En sus palabras, esos apoyos se deben al intento de «reestablecer la autoridad patriarcal en la familia, la inmutabilidad de las jerarquías de estirpe en la sociedad y el mando de la propiedad privada en la economía ante un mundo incierto que ha extraviado su destino» (García Linera, 2021). Sin negar esos factores propiamente reaccionarios, es de destacar que esos componentes se coaligan con la búsqueda de mantenimiento de niveles de consumo y con una ideología meritocrática que son parte específica de la gubernamentalidad neoliberal. Dicho de otra manera, aquello contra lo cual «reaccionan» las clases medias no es solo del orden de lo represivo y lo jerárquico —seguramente no ausente pero más propio de las clases dominantes—, sino también relativo a los elementos constitutivos de una hegemonía epocal como son el consumismo

44 V. g., esa es hoy la línea editorial del Diario *Página/12* o de la mayor parte de los programas de opinión del canal de cable C5N.

45 En marzo de 2021 el diputado del FdT, Marcelo Koenig, presentó un proyecto de ley en ese sentido y otro similar presentó en agosto su par Walter Correa, agregando la aplicación de sanciones civiles y penales a quienes desconozcan la soberanía argentina sobre las islas Malvinas. Véase «Organismos de Derechos Humanos reclaman una ley contra el negacionismo y discursos de odio en el Congreso», en Radio 750, 8 de diciembre de 2021, <https://750.am/>. Un análisis de siete proyectos y de los dilemas que se presentan desde la perspectiva jurídica en Moyano Czertok, 2022.

y la responsabilidad individual. Cabría preguntarse si el reclamo de orden que los agentes ultramontanos han sabido aprovechar para hegemonizar a sectores de las clases medias no es algo más amplio y profundo que el viejo pedido de seguridad de la vida y la propiedad aún a costa de libertades y garantías.

Si aplicamos un razonamiento análogo a la cuestión de la puja memorial, probablemente podamos advertir que la realidad de las «cambiantes memorias de la dictadura» no pueda reducirse a una lógica de acción–reacción en la lucha política. Puede ser discutible que las memorias dominantes de los años 2000 se hubieran instalado firmemente en las construcciones subjetivas de millones de personas y que no fueran simplemente discursos sociales convalidados por agencias estatales, que no tenían contestación evidente

en momentos de menor polarización y de bonanza económica. Es también objeto de debate que el sistema educativo haya formado conciencias democráticas y contrarias a la violación de derechos fundamentales⁴⁶. Las expresiones negacionistas, de odio o de exaltación de la dictadura no corresponden solo a franjas etarias mayores, sino que son transversales a distintas generaciones e incluyen a jóvenes que supuestamente formaron sus subjetividades insertos en un sistema educativo que propone una mirada crítica sobre las violencias de Estado pasadas y que fomenta valores democráticos⁴⁷.

Si la identificación de conflictos políticos en los cuales se movilizan visiones opuestas del pasado puede ser un ejercicio concreto, se vuelve en cambio más arduo fundamentar una concepción epocal que entra en el plano de lo especulativo. Pero

46 Hemos planteado nuestras dudas sobre esa efectividad en Alonso y Tornay (2004) y en Alonso (2012). En ese sentido, estimo que el gran mérito de los trabajos de Krieger como los antes citados (2011 y 2022) no es tanto demostrar la formación en materia de derechos humanos y la extensión de memorias críticas por parte del sistema educativo —algo pendiente de multitud de factores, entre los que se cuenta la fiabilidad del acceso a posiciones subjetivas respecto de las cuales las personas informantes reconocen expectativas sociales e institucionales—, sino mejor identificar toda una tipología de «memorias emblemáticas» que atraviesan a determinados agentes juveniles y permitir un análisis mucho más fino que el que se presenta en estas páginas. Pero también agentes que, hoy, parecen ser reemplazados por otra generación con percepciones muy diferentes e incluso opuestas.

47 En palabras de Lucas Reydo «Lo que ocurre con los *millennials* muestra que las nuevas generaciones no tienden necesariamente a una mayor progresividad, como se podría suponer. Los DDO [discursos de odio] atraviesan de manera, ligeramente diferenciada, pero transversal a todas las generaciones. Los *millennials* están más expuestos que generaciones anteriores a una cultura de internet en la que hoy priman los DDO» («Discursos de odio en la sociedad argentina», sección Noticias del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 20 de octubre de 2021, <https://www.conicet.gov.ar/>).

debemos conceder que cada época promueve o desalienta preferencias, tematizaciones e identificaciones posibles, y que sus esquemas culturales dotan a los seres humanos de recursos con los que moverse en el seno de lo social y transformar esas mismas estructuras (Sewell, 2006b y 2011). En el caso del neoliberalismo, los sujetos se constituyen en esquemas culturales que enfatizan la idea de construcción de su propio camino individual, de ser «empresarios de sí mismos», de validar los conocimientos expertos, de poner el goce presente por sobre toda consideración del futuro, de la contemplación del pasado como objeto más que del reconocimiento de su papel en la producción del hoy o directamente en su olvido a favor del presentismo. Esquemas que ponen a los sujetos a disposición del capital y erosionan los lazos sociales con los demás, volviéndolos inestables, líquidos, precarios⁴⁸. Para sujetos así, son más admisibles representaciones según las cuales «por algo será» que unas u otras personas han sufrido determinadas violencias, o que identifican en el Otro a quien imposibilita su goce —y que es el mismo Otro que vendría imposibilitándolo desde tiempo atrás—, o que esperan que «la política» no

se meta en el espacio de la enseñanza que debería simplemente hacernos mejores expertos en una u otra cosa, o incluso que vean en el pasado algo ajeno, que no tiene sentido revolver o reponer.

Cuando millones de personas fluctúan ampliamente en sus preferencias electorales en pos de los niveles de consumo de masas; cuando los conflictos memoriales se agudizan o se aquietan al compás de la estabilidad o inestabilidad económica; cuando el reclamo de orden y el discurso meritocrático atraviesan a porcentajes nada desdeñables de la sociedad; cuando impera el desdén por el sufrimiento ajeno; cuando los jóvenes educados con currículas progresistas votan masivamente a las derechas, deberíamos preguntarnos por la constitución de una gubernamentalidad neoliberal. Tal vez, en el contexto de la mercantilización de la vida, las nociones de *workfare* disciplinario, de *prisonfare* neutralizador y de responsabilidad individual ya hayan calado hondo en las subjetividades contemporáneas. Si esto es así, cualquier proyecto de reconstruir una memoria social hegemónica que condene los crímenes estatales pasados (y presentes) debe empezar por atacar las bases subjetivas del modelo neoliberal.

48 Aun cuando no comparto la noción de construcción discursiva de la realidad y la concepción de la hegemonía de Jorge Alemán —a quien pienso le caben las observaciones que sobre la obra de Ernesto Laclau realizó Bob Jessop—, estimo que varios pasajes de *Horizontes neoliberales en la subjetividad* identifican claramente las cuestiones a las que se alude aquí (Alemán, 2016).

Bibliografía

- Acha, O. (2017). Políticas de la historia e «historia reciente» en la Argentina actual. *Passés Futurs* N° 2, 1–15.
- Alemán, J. (2016). *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama.
- Alonso, L. (2009). Memorias sociales y Estado en Santa Fe, Argentina, 2003–2008. *Política y Cultura* N° 31, 27–47.
- Alonso, L. (2010). La puja por el significante «derechos humanos» en la Argentina reciente: tendencias generales y problemas de interpretación. En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Alonso, L. (2012). Memorias de la represión y educación en Argentina. Una mirada en torno al Estado y al movimiento social. En K. Cea y R. Retamal (eds.), *Pedagogía de la memoria. Historia, memoria y derechos humanos en el Cono Sur* (pp.99–124). Santiago de Chile: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi / Mutante.
- Alonso, L. (2022). «Que digan dónde están». *Una historia de los derechos humanos en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Alonso, L. y Tornay, M. L. (2004). Políticas de la memoria y actores sociales. A propósito de un ensayo de Luis Alberto Romero. *Cfío & Asociados* N° 8, 153–173.
- Arias Gómez, D. H. (2021). *Memorias encontradas. ¿Qué piensan los estudiantes del conflicto armado?* Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Auyero, J. (2007). *La zona gris. Violencia colectiva y política partidaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bertoia, L. (2016). La agenda de Memoria, Verdad y Justicia en tiempos de cambios. Tensiones, rupturas y continuidades en el discurso del gobierno macrista en torno al terrorismo de Estado. En *Aletheia* vol. 7, N° 13, 1–18.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castells, M. J. y Schorr, M. (2015). Cuando el crecimiento no es desarrollo. Algunos hechos estilizados de la dinámica industrial en la posconvertibilidad. En *Cuadernos de Economía Crítica* N° 2, 49–77.

- Centro de Estudios Legales y Sociales (2016). *Derechos humanos en la Argentina. Informe 2016*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cooper, M. (2022). *Los valores de la familia. Entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, E. (2019). Más allá de organizaciones históricas, las figuras emblemáticas y las prácticas reconocidas. Elementos para repensar al movimiento de derechos humanos en la Argentina. En *Estudios Ibero-Americanos* vol. 45, Nº 1, 4–16.
- Da Silva Catela, L. (2010). Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias y D. Lvovich (comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, vol. 1 (pp.99–123). Buenos Aires: Prometeo Libros / Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Fedullo, L. B. (2013). *Cristina la yegua. La misoginia del poder masculino. La degradación de lo femenino en la política*. La Plata: FAHCE–UNLP, en línea en <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iii-2013>.
- Fentress, J. y Wickham, C. (2003). *Memoria social*. Valencia: Cátedra / Universidad de Valencia.
- Fernández, C. (2019). *Sinceramente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población, Curso en el Collège de France (1977–1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978–1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2015). La «teoría de los dos demonios» en la primera etapa de la posdictadura. En C. Feld y M. Franco (dirs.). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp.23–80). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Fraser, N. (2020). *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- García Linera, Á. (2021). Discurso pronunciado en la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina, al momento de recibir el nombramiento de Doctor Honoris Causa, 5 de noviembre, en línea en <https://www.unlar.edu.ar/>.
- Gerstenberger, H. (2009). *Impersonal Power. History and Theory of the Bourgeois State*. Chicago: Haymarket Books.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Ipar, E. (dir.) (2021). *Informe LEDA #1 – Discursos de odio en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General San Martín.
- Jessop, B. (2019). *El Estado. Pasado, presente y futuro*. Bernal / Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.
- Kriger, M. (2011). La enseñanza de la historia reciente como herramienta clave de la educación política. Narrativas escolares y memorias sociales del pasado dictatorial argentino en las representaciones de jóvenes estudiantes de la Ciudad de Buenos Aires y conurbano (2010–2011). En *Persona y Sociedad* vol. 25, N° 3, 29–52.
- Kriger, M. (2022). Memorias del pasado dictatorial y politización juvenil en Argentina: un análisis de las representaciones de jóvenes estudiantes, entre dos paradigmas de Estado (AMBA, 2011–2019). En *Avances del Cesor*, vol. 19, N° 2.
- Lo Vuolo, R. M. (2013). Las correcciones. Dossier ¿Cómo bajar la inflación sin ajuste? En *Le Monde Diplomatique* N° 165, edición Cono Sur.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura militar desde 1984: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento / Biblioteca Nacional.
- Maceira, V. V. (2005). La recurrencia del recuerdo. Prácticas de historización entre trabajadores desocupados del conurbano bonaerense. En *Prohistoria* N° 9, 153–178.
- Moulian, T. (1998) *El consumo me consume*. Santiago de Chile: Lom.

- Moyano Czertok, T. (2022). *El negacionismo en Argentina vinculado al último golpe de Estado cívico–eclesiástico–militar*. Trabajo final de grado, Sede Atlántica–Abogacía, Universidad Nacional de Río Negro. En línea en file:///D:/Tom%C3%A1s_Moyano_Czertok-2022.pdf
- Noguera, R. M. (2019). El CELTYV y la construcción de las «víctimas del terrorismo» (2006–2018). En *Aletheia* vol. 10, Nº 19.
- Obradovich, G. (2021–2022). Los inicios de la polarización política y social en Argentina. Repensando el conflicto agrario de 2008. En *POSTData26*, Nº2, 321–344.
- Pucciarelli, A. (coord.) (2004). *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pucciarelli, A. (coord.) (2006). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pucciarelli, A. (coord.) (2011). *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rico, Á. (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay (1985–2005)*. Montevideo: Trilce.
- Rubin Suleiman, S. (2016). *La crisis de memoria y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Machado.
- Salvi, V. (2012). Sobre memorias parciales y memoria completa. Prácticas conmemorativas y narrativas cívico–militares sobre el pasado reciente en Argentina. En A. Huffschmid y V. Durán (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa* (pp.265–280). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Salvi, V. (2019). Derechos humanos y memoria entre los familiares de represores en la Argentina. En *Papeles del CEIC* vol. 2019/2, 1–14.
- Sewell Jr., W. H. (2006a). Por una reformulación de lo social. En *Ayer* Nº 62, 51–72.
- Sewell Jr., W. H. (2006b). Líneas torcidas. En *Historia Social* Nº 69, 93–106.
- Sewell Jr., W. H. (2011). Una teoría de estructura: dualidad de agencia y transformación. En *Arxius* Nº 14, 145–176.

- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar / Altea / Taurus / Alfaguara.
- Svampa, M. (2017). *Del cambio de época al fin de ciclo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vommaro, G. y Morresi, S. (dirs.) (2015). «Hagamos equipo» PRO y la construcción de la nueva derecha en Argentina. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Wacquant, L. (2012). Tres pasos hacia una antropología histórica del neoliberalismo real. En *Herramienta* N° 49, 43–60.

El Cenotafio a los Caídos en Malvinas en Rosario como espacio de memoria, reflexión e identidad

Mila Kobryn

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional Rosario

10.14409/culturas.2023.17.e0022

Resumen

El siguiente trabajo pretende describir y analizar el Cenotafio a los Caídos en Malvinas, ubicado en el Parque Nacional a la Bandera de la ciudad de Rosario. Este espacio fue erigido con múltiples intenciones: es un sitio pensado desde un lugar ideológico, pero también estético. Es un lugar de memoria, de homenaje y de identidad nacional. Al mismo tiempo es una obra de arte y, complementariamente, un lugar de encuentro y congregación. Distintos hilos se entrecruzaron en este Cenotafio brindándole complejidad y riqueza.

Palabras clave:

cenotafio, Malvinas, memoria, identidad, monumento, arte.

The Cenotaph to the Fallen in Malvinas in the city of Rosario as a space for memory, reflection and identity

Abstract

The following work aims to describe and analyze the *Cenotafio a los caídos en Malvinas* (Cenotaph to the

El Cenotafio a los Caídos en Malvinas en Rosario como espacio de memoria, reflexión e identidad

Mila Kobryn

Facultad de Humanidades y Artes -

Universidad Nacional Rosario

Fallen in Malvinas), located in *Parque Nacional a la Bandera* (National Flag Park) in the city of Rosario. This space was erected with multiple intentions: it is a site thought from an ideological but also aesthetic perspective. It is a place of memory, homage and national identity. At the same time, it is a work of art and, additionally, a meeting and congregation place. Different aspects were intertwined in this Cenotaph, giving it complexity and richness.

Keywords:

cenotaph, Malvinas, memory, identity, monument, art.

O Cenotáfio aos Caídos nas Malvinas em Rosário como espaço de memória, reflexão e identidade

Resumo

O seguinte trabalho tem como objetivo descrever e analisar o Cenotáfio aos Caídos nas Malvinas, localizado no Parque Nacional da Bandeira da cidade de Rosario. Este espaço foi construído com múltiplas intenções: é um local pensado a partir de um lugar ideológico, mas também estético. É um lugar de memória, de homenagem e de identidade nacional. Ao mesmo tempo é uma obra de arte e, adicionalmente, um local de encontro e congregação. Diferentes fios se entrelaçaram neste Cenotáfio, conferindo-lhe complexidade e riqueza.

Palavras-chave:

cenotáfio, Malvinas, memória, identidade, monumento, arte.

Introducción

El presente trabajo busca reflexionar sobre el Cenotafio a los Caídos en Malvinas ubicado en el Parque Nacional a la Bandera en la ciudad de Rosario. Intentaremos dilucidar las distintas características que encierra este monumento considerándolo como un espacio de memoria y de construcción identitaria.

Siguiendo los planteos de Candau (2001), las memorias y las identidades se concentran en lugares que tienen nombres específicos y construyen refugios que luchan contra los desafíos del tiempo.

El caso del Cenotafio es sugerente por varias razones. En primer lugar, el reclamo por la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas es tomado como una causa

nacional que desconoce de divisiones políticas, donde discursos provenientes de diversas orientaciones remarcan constantemente sentimientos patrióticos en torno a las Islas. Como sostiene Lorenz, la consigna «las Malvinas fueron, son y serán argentinas» se ha transformado en un verdadero axioma que deviene en tautología y cuya creencia «ha encarnado con la fuerza del sentido por dos vías: la construcción de una causa nacional (a partir de iniciativas públicas, conmemoraciones, la apropiación por parte de distintas fuerzas políticas) y la conmemoración de una guerra y vidas perdidas, que refuerza ese compromiso» (2002: 21). La inauguración de un monumento a los excombatientes permite la emergencia de un escenario propicio para el encuentro y, con ello, el incentivo y el fomento de la construcción y mantenimiento de la memoria de quienes combatieron, congregando a la sociedad en su totalidad.

Por otro lado, el cenotafio en sí mismo es interesante de analizar ya que no muestra la gesta bélica: no se erigen figuras de soldados ni se exhibe la majestuosidad de un Pucará —como sí sucede en otras ciudades—. La crudeza de los nombres y apellidos unos al lado de otros es lo que el espectador observa cuando se sumerge en el espacio.

Por último, el Cenotafio puede considerarse una obra de arte, proyectado para sensibilizar al espectador y producir un efecto en quienes lo habiten. Su

arquitecto, Marcos Graziano, tuvo en cuenta diversos criterios —desde estéticos hasta ideológicos— a la hora de llevar adelante el proyecto. Veremos que la definición clásica de cenotafio, como un monumento funerario donde no se encuentra el cuerpo de la persona homenajeada, queda puesto en entredicho bajo la mirada y el accionar del arquitecto.

En el primer apartado haremos una breve mención de la necesidad social y política de homenajear a quienes combatieron en Malvinas y el rol que cumplió el Estado a la hora de llevar adelante este objetivo. Posteriormente, introduciremos algunas herramientas conceptuales para pensar el cenotafio. Las nociones de *memorias compartidas* y *emprendedores de memoria* utilizadas por Jelin (2002) nos sirven para analizar el monumento rosarino. En el tercer apartado se analizará el contexto en el cual el cenotafio fue construido y el rol del Centro de Ex Combatientes de Rosario. Seguido a esto, una descripción del monumento buscará disparar interrogantes sobre aquello que se quiere recordar y cómo se plasma esa intención. En un quinto apartado intentaremos evidenciar la condición de obra de arte de este espacio de memoria: no solamente es un sitio de homenaje, sino que también tiene una estética propia que responde a un sentido vinculado a motivar la sensibilidad y la reflexión de aquellos que lo transiten. Por último, haremos mención al vínculo que existe

entre el cenotafio y su monumento vecino, el Monumento Nacional a la Bandera, espacio patriótico por excelencia en la ciudad de Rosario.

La vuelta de la guerra: el camino del reconocimiento

El regreso al continente, después de la rendición del 14 de junio, fue difícil para todos aquellos que combatieron por la soberanía de las Islas Malvinas en el enfrentamiento bélico iniciado en abril de 1982 y finalizado en junio de aquel mismo año. Si bien, como señala Daniel Chao (2021), el Estado quiso reconocer y resocializar a los héroes de la guerra, resultó un camino arduo, lento y prolongado en el tiempo. Desde que terminó el conflicto hasta la actualidad, se dieron una serie de proyectos que buscaron, por un lado, homenajear y por el otro, brindar herramientas a aquellos cuya normalidad se había visto alterada por la guerra: subsidios, salud, educación, etc. En este trabajo nos interesa particularmente la problemática del homenaje ya que consideramos que no solamente se vincula a un reconocimiento individual y personal a cada excombatiente sino también se relaciona a la necesidad de construir espacios que trasciendan el tiempo y lleguen a las nuevas generaciones, estableciendo la guerra de Malvinas como un hito dentro de la historia nacional. Como señala Chao (2021), atravesado por distintas concepciones, discursos y prácticas, la

imagen del veterano se construye desde diversos lugares conformando un sujeto complejo y múltiple: es héroe, víctima, defensor de la constitución y al mismo tiempo un sujeto al borde del abismo social equiparado con otros sujetos sociales marginados.

Todo lo dicho anteriormente nos sirve para pensar, por un lado, la aparición de otro actor necesario para la construcción del monumento, el Estado, que con ciertos vaivenes terminó respondiendo ante la demanda de los excombatientes rosarinos que exigían la existencia de un espacio que reconociera sus vivencias en las Islas. En nuestro país, desde principios del presente siglo, el Estado se ha vuelto un importante impulsor de políticas de memoria que, retomando lo expuesto por Giunta (2014), se expresa sobre todo en la organización de espacios de memoria. Esto es importante para comprender la aparición del cenotafio ya que, como indica Mansilla (2019) los espacios de memoria se constituyen «en el marco de complejos procesos sociales, político institucionales, jurídicos y culturales (...)». Al mismo tiempo, responden a ciertas condiciones de posibilidad, entre ellas, la incorporación y el reconocimiento de las problemáticas de la memoria dentro de las agendas gubernamentales. Proyectos como el cenotafio necesitan la voluntad política y la gestión de los organismos estatales para llevarse adelante. Como veremos, esta articulación

entre el Estado y, en este caso, el Centro de Ex Combatientes no estará exenta de tensiones y necesidad de acuerdos.

Algunas herramientas para pensar el Cenotafio

La necesidad de construir un espacio que reconozca las vivencias de quienes combatieron en las Islas nos lleva a recuperar algunos conceptos planteados por Elizabeth Jelin en *Los trabajados de la memoria*. Por un lado, es necesario rescatar el concepto de memorias compartidas de la autora ya que lo consideramos pertinente a la hora de pensar el lugar del Cenotafio a los Caídos de Malvinas en la sociedad rosarina, donde la memoria individual se entrelaza con otras, construyendo ciertos hitos en la comunidad. Apartándose de la idea de memoria colectiva, por considerar que es un concepto que aparenta tener entidad propia, la autora introduce la noción de memorias compartidas para dar cuenta de aquellas que no son lineales ni unívocas, sino que son superpuestas y producto de interacciones múltiples. «Lo colectivo de las memorias es el entretendido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros en estado de flujo constante, con alguna organización social (...) y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos» (Jelin, E. 2002: 22). A partir de esta perspectiva, la memoria colectiva no es algo dado: existen procesos de su construcción y actores sociales implicados. Esto nos

interesa particularmente a la hora de pensar y reflexionar sobre el Cenotafio de Malvinas. ¿Qué se quiso transmitir a la hora de construirlo?

Por otro lado, es necesario pensar que las representaciones del pasado se dan en un contexto de tensiones y luchas, donde diversos actores buscan legitimidad y reconocimiento. Como señala la autora, se generan diversas estrategias para institucionalizar ciertas —las propias— narrativas del pasado. Como veremos, la construcción del Cenotafio sufrió algunos vaivenes: la forma elegida y el espacio donde se estableció fue sujeto de diversas discusiones entre el Centro de Ex Combatientes de Rosario y la Municipalidad.

Asimismo, el Centro de Ex Soldados Combatientes, entidad que propuso la creación del Cenotafio, puede ser pensado desde el concepto de «emprendedor de memorias». Son ellos quienes propusieron la construcción del monumento y se movilizaron para conseguirlo. Como expresa Jelin: «el emprendedor se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo (...) el emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad —más que de repeticiones—» (Jelin, E. 2002: 48).

Por último, y siguiendo con lo planteado más arriba, el pasado se activa a partir de los movimientos realizados por los agentes sociales. La memoria, como

dice Jelin, se produce porque hay sujetos que comparten una cultura. Los emprendedores de memoria muchas veces buscan materializar el pasado a través de diversos dispositivos: libros, museos, monumentos, etc. Estos se convierten así en vehículos de memoria. Como explicaremos más adelante, el diseño del Cenotafio en Rosario fue pensado con el objetivo de bloquear la acción del olvido y permitir la construcción de la memoria sobre la Guerra de Malvinas a partir de la reflexión en el espacio.

Contexto de producción e inauguración

La existencia de un espacio que invite al encuentro y a la reflexión es una herramienta importante para evitar el olvido de aquello que se pretende recordar. En Rosario los excombatientes no tuvieron un monumento que los homenajeara ni los reconociera hasta el 2005, veintitrés años después de terminada la guerra. Una consecuencia de esto era la inexistencia de un escenario que permita el encuentro entre quienes pelearon en Malvinas y la sociedad. En una primera instancia, las Vigilias del 2 de abril —momento en el cual los veteranos se reúnen a esperar la hora cero del día 2 y rememorar en comunidad el comienzo de la guerra— se realizaban de manera íntima y sencilla en

el Centro de Ex Soldados Combatientes en Malvinas de Rosario ubicado en la calle Ayacucho al 1400.

Posteriormente se estructuró la idea de romper la privacidad de la ceremonia y trasladarse al Monumento Nacional a la Bandera. Un excombatiente, Raúl Gómez, nos expresó durante una entrevista que el objetivo era lograr mayor visibilidad y compartir la historia que «en definitiva es la historia de todos»¹. Así, los recuerdos de la guerra trascenderían la individualidad y se plasmarían en el plano social. La búsqueda para ellos es transmitirles a las nuevas generaciones lo sucedido en 1982 para mantener la memoria y consolidar la causa de Malvinas. En el Monumento, símbolo de la ciudad, espacio de congregación popular por excelencia y escenario de todas las causas, comenzaron a vivenciarse las vigiliadas por la conmemoración de un nuevo aniversario del inicio de la Guerra de Malvinas. En el año 2000 comenzó a gestarse, finalmente, la idea de construir un monumento propio.

La idea de construir el Cenotafio proviene del mismo Centro de Excombatientes a partir de una pregunta inquietante realizada por los veteranos: ¿cómo podía ser que en la Cuna de la Bandera no hubiera un monumento a los caídos? A partir de allí comenzó el trabajo de

1 R. Gómez, comunicación personal, 15 de febrero de 2023.

solicitar y gestionar la construcción de un espacio para el homenaje. Municipalidad, Provincia, pero también a Nación —ya que la jurisdicción del Parque a la Bandera es nacional— se vieron implicados en este proceso. Según nos ha contado Raúl hubo dos condiciones, desde la Municipalidad, necesarias para instalar el Cenotafio allí: primero, que el monumento no obstruyera la vista al Paraná y, segundo, que no contuviera ninguna imagen alusiva a la guerra: ni soldados, ni tanques, ni aviones.

El diario *La Capital* el 21/06/2005 da cuenta de las celebraciones del Día de la Bandera en la ciudad y, entre otras cosas, de la presencia del nuevo Cenotafio. Sin embargo, podemos entrever que la construcción de dicho monumento se realiza en el marco de un proyecto más abarcador: el de acercar la ciudad al río Paraná a partir de intervenciones espaciales impulsadas desde la Municipalidad, donde el Parque Nacional a la Bandera tiene un rol fundamental.

En este sentido, el cronista después de dar cuenta del Cenotafio prosigue narrando los nuevos estrenos del parque: la Plaza 25 de Mayo quedaba conectada con la Av. Estévez Boero a través de un paseo peatonal y se anunciaba la desaparición de la avenida Batería Libertad. Este conjunto de reformas secundaba a otras realizadas previamente: la vinculación del Monumento con el mástil en 1997, la llegada del Pasaje Juramento y el

emplazamiento de las estatuas rescatadas del proyecto de Lola Mora y la recuperación de los galpones portuarios.

El Cenotafio

Como se ha expresado anteriormente, entre las distintas transformaciones llevadas adelante en el Monumento a la Bandera y su Parque Nacional encontramos la inauguración del Cenotafio a los Caídos en Malvinas, realizada el 19 de junio de 2005. El primer monumento en Rosario a los ex combatientes se exhibió cinco días después de la fecha que recuerda la rendición argentina frente a las tropas inglesas en 1982 y un día antes del 20 de junio, aniversario de la muerte de Manuel Belgrano.

El cenotafio posee una forma elíptica donde lo primero que se puede observar son las Islas Malvinas reposando sobre un gran espejo de agua. Alrededor de ellas, una socavación invita al peatón a adentrarse en una hilera de mármoles que poseen los nombres y apellidos de los 649 caídos en combate. Además, en el centro, encontramos los tres escudos de las Fuerzas Armadas y los escudos de Prefectura y Gendarmería.

Sin distinciones y sin jerarquías, las identidades de los hombres que lucharon en las Islas son organizadas alfabéticamente. Esta última característica no es una excepcionalidad rosarina, sino que se replica en distintos monumentos del país. Un ejemplo es el Cenotafio a los Caídos

en Malvinas en Buenos Aires, inaugurado en 1990 en la Plaza San Martín ubicada en Retiro. Federico Lorenz en su libro *Fantasmas de Malvinas* (2020) reflexiona sobre este monumento:

La forma en la que aparecen los nombres de los muertos en las placas negras se parece a la democracia que supimos conseguir: sin distinción de provincias, jerarquías, historias. Civiles y militares, todos entran bajo el nombre de Malvinas con la sola condición de haber muerto en la guerra (...) Aquí, en Buenos Aires, una lista y la apelación a la patria, esa diosa, borra las discusiones y las diferencias (...) Porque en el monumento no importa si los muertos fueron oficiales respetuosos y cuidadosos de sus hombres, o seres viles que le aplicaron a sus subordinados los mismos castigos que a los chupados en los centros de detención (...) No importa si los jóvenes recordados en las placas entregaron su vida orgullosos de su suerte, o maldiciendo no haber podido zafar por algún acomodo la colimba, como vecinos con más suerte, dinero o influencias (Lorenz, 2020:161).

La cita es extensa, pero describe de manera precisa la impresión que generan los nombres uno detrás del otro y, al mismo tiempo, pone sobre la mesa un debate incómodo que alcanza a todos los espacios de memoria en general. ¿A quién recordar? ¿Quiénes deben ser homenajeados?

Interesa aquí detenernos para hacer un paralelismo y profundizar sobre las

características del cenotafio porteño. Rosana Guber (2001) da cuenta de las tensiones que generó su emplazamiento en uno de los lugares más concurridos de la ciudad de Buenos Aires. Al proyectarse como un monumento funerario el lugar en el cual fue erigido fue sometido a diversas críticas, ya que el espacio de reflexión y encuentro de las familias no podía realizarse por ser uno de los escenarios de la vorágine porteña. Al mismo tiempo, se criticó que compartía espacialidad con la figura de San Martín. Como rescata Guber diversos medios de comunicación declaraban que aquel lugar era conmemorativo de la gloria argentina y no era propicio para albergar el recuerdo de una guerra absurda, así considerada por diversos actores sociales. Lo interesante es que los agentes del gobierno defendían la decisión de emplazar el monumento en aquel espacio por las mismas razones que eran criticados. Los altos niveles de concurrencia resultaban una ventaja y la confluencia entre el relato patriótico decimonónico y la guerra de Malvinas construía un «linaje nacional manifiesto» (Guber, R. 2001: 152). De esta manera, las invasiones inglesas, la gesta de la independencia y la guerra de 1982 formaban parte de un relato que exalta la Patria y su grandeza. Podemos pensar que esta característica es compartida con el cenotafio rosarino: su construcción en el mismo espacio donde Belgrano izó la bandera por primera vez intenta también entrelazar aquella historia

y a sus actores con los ex combatientes y su combate en suelo austral.

Retomando lo dicho en el apartado anterior sobre la pretensión de construir un espacio que no refleje ningún elemento ni tenga ninguna alusión a la guerra, interesa rescatar algunos planteos de Achugar: «¿Qué debe ser preservado, recordado, transmitido y qué debe ser desechado, olvidado, enterrado?» (Achugar, H. 2003: 206). En este sentido, es importante no perder de vista que un monumento es un recorte, una selección, un fragmento de una historia compleja, contradictoria, caótica. Como sugiere Messina (2019), las políticas de la memoria forman un conjunto de prácticas y discursos que se dan en el ambiente público donde confluyen distintos actores.

En este punto es interesante pensar lo planteado por Jelin cuando, siguiendo a Ricoeur, analiza la condición del pasado: este no puede ser cambiado, pero sí puede ser sujeto a diversas reinterpretaciones. De esta manera, el pasado tiene «un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones (...)» (Jelin, E. 2002: 39). La manera en la que se acercan a lo ocurrido está vinculada

a las expectativas futuras. Eliminar las distinciones entre quienes combatieron y evitar las alusiones a la guerra pareciera tener como objetivo, por un lado, humanizar el combate y apelar a un sentido patriótico donde todos los hombres yacen bajo una misma bandera y un mismo reclamo, y por otro, demostrar que la guerra se recuerda, pero no se representa: las exigencias de soberanía argentina ahora pasan por otros canales que nada tienen que ver con el combate. En síntesis, el recorte generado a la hora de construir un monumento y elegir cómo debe ser representado aquel pasado está relacionado a las diversas formas en la que los agentes desde el presente se acercan a los acontecimientos lejanos en el tiempo y las intenciones que poseen a la hora de proyectarlo hacia el futuro. Por eso también el monumento se construye pensado como un espacio que pueda trascender. Siguiendo lo expuesto por Messina (2019), esta es una forma de inscribir la memoria en el espacio urbano: existen marcas que buscan durabilidad y permanencia.²

El Cenotafio como obra de arte

El Cenotafio es, además de un espacio de memoria y de homenaje, una obra de arte.

² Otras categorizaciones de los espacios de memoria realizados por la autora son: aquellos sitios donde sucedieron los crímenes rememorados y ahora son «recuperados», los espacios emblemáticos del pasado reciente que poseen un lugar simbólico a nivel social —un ejemplo sería la ex ESMA—, las marcas descentralizadas que irrumpen el espacio urbano y, por último, los emprendimientos que se instituyen a partir de su relación con el Estado.

Fue creada, entre otras cosas, para ser contemplada y movilizar las sensibilidades de los individuos generando, al mismo tiempo, una conciencia sobre lo ocurrido. El arquitecto, Marcos Graziano, nos compartió en una entrevista que pensó al monumento como una obra dedicada a construir memoria siendo, al mismo tiempo y a causa de eso, un espacio de encuentro y reflexión. La idea fue construir un lugar alejado de la ciudad a pesar de encontrarse en uno de sus puntos más importantes y transitados: la socavación busca que quienes pasan por ahí se sumerjan en la realidad de los 649 nombres y no puedan contemplar otra cosa. La problemática mencionada más arriba sobre los nombres puestos sin distinciones ni diferencias aquí no tiene lugar: para Graziano todos aquellos que combatieron en suelo malvinense son héroes.

Al transitar el Cenotafio, la mirada desciende hasta perder de vista el parque y encontrarse, indefectiblemente, con los nombres de los soldados. Es, sin duda, un espacio reflexivo. Recuperando lo planteado por Giunta:

(...) puede identificarse un paradigma formal del arte de la memoria. Memoria, en este caso, entendida no tanto como la capacidad de traer al presente un aspecto particular de la historia, sino como el programa de transformación de la conciencia del individuo, ese espectador particular al que la contemplación conmueve transformando en otro: un ciudadano capaz de oponerse

a toda violación de los derechos humanos (Giunta, A. 2014:12).

Si bien la autora está pensando en el terrorismo de Estado desplegado entre 1976 y 1982 en nuestro país y en sus formas de representarlo, la cita es sugerente por varias razones. El arquitecto buscó una pausa en la vorágine urbana, un momento de suspensión, donde la prioridad fuera construir un espacio de reflexión. «Son formas meditativas que suspenden la facticidad de la historia para procesarla como emoción. Estar allí, permanecer en ese espacio; las formas producen, ellas mismas, una experiencia para recordar» (Giunta, 2014:13). Además, el espejo de agua es rodeado por un banco extenso que, como lo proyectó Graziano, invita a sentarse, tomar mate, pasar la tarde: convivir con los héroes, tenerlos cerca y poder recordarlos.

Al mismo tiempo el monumento local fue pensado en contraposición con su homónimo porteño. Aquel, erigido frente a la Torre de los Ingleses en el barrio de Retiro, se encuentra al mismo nivel del piso y, según el arquitecto rosarino, termina empalideciendo ante la dinámica urbana. La pretensión de incidir en la construcción de la memoria se ve disminuida ante la dificultad de atraer la atención de espectadores dispuestos a detenerse frente a los nombres —también expuestos sin jerarquías.

Otra diferencia es la presencia de un granadero custodiando las identidades de quienes combatieron en Malvinas.

En la capital, la presencia de este personaje evoca, de manera casi automática, el recuerdo de las fechas patrias. En este sentido, se abre otra problemática a la hora de recordar lo acontecido en 1982: la construcción narrativa que entrelaza a los héroes de la independencia del siglo XIX con los soldados que lucharon en las Islas. Rescatando lo planteado por Benedict Anderson:

no hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos. La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos, justo porque están deliberadamente vacíos o nadie sabe quién yace allí, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores (Anderson, B. 2006: 26).

Para Anderson hay una relación entre el nacionalismo y la importancia que le otorga a la muerte y la inmortalidad vinculada a una imaginaria religiosa.

En Rosario, este entrelazamiento entre la identidad nacional, la gesta patriótica y la guerra de Malvinas se construye a partir de la ubicación del Cenotafio, que se encuentra frente al Monumento Nacional a la Bandera.

Monumentos complementarios

Como plantea Jelin para construir ciertos parámetros de identidad, en este caso nacional, se seleccionan ciertos hitos y

memorias buscando resaltar y enfocarse en los rasgos de identificación grupal al mismo tiempo que se remarca una diferenciación con otros. De esta manera, las delimitaciones de la identidad «se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias» (Jelin, E. 2002: 25). No es casual que el homenaje a los caídos en Malvinas se encuentre en el espacio más icónico de la ciudad de Rosario, lugar donde la identidad local y nacional se ven fuertemente entrelazadas y fortalecidas y donde los discursos patrióticos e identitarios se ven enaltecidos. Siguiendo lo planteado por Jelin y Langland (2003) podemos pensar al cenotafio como un elemento que le agrega una capa más de sentido a un espacio que ya se encuentra cargado de historia y de significados tanto públicos como privados. Ahora, sobre este lugar, se van a generar nuevos rituales que le darán nuevos significados.

La elección de este espacio no es inocente: fue tomada por el Centro de Ex Combatientes de Rosario y necesitó de fuertes discusiones con la Municipalidad de Rosario. En un primer momento les ofrecieron el espacio donde se encuentra el Monumento al Inmigrante, por Av. Libertad. Posteriormente, la propuesta fue construir el Cenotafio detrás de Prefectura Naval. Ambas fueron rechazadas por los ex combatientes: el homenaje a los soldados debía estar en el Monumento a la Bandera. Conseguir ese espacio fue vivenciado como un triunfo.

Para entrar al Cenotafio de los Caídos en Malvinas se abre un camino que más adelante llega hasta el río Paraná. En el inicio encontramos, a la derecha, un bloque de cemento con dos inscripciones: de un lado «Malvinas siempre argentinas», del otro los nombres de los rosarinos que participaron del combate. A la izquierda, otro bloque nos informa de la distancia existente entre nosotros y Puerto Argentina. Al caminar unos pasos aparece la rampa que sumerge al paseante en el mar de nombres. Sin embargo, a pesar de ser una experiencia que es vivenciada con el cuerpo mientras se transita ese espacio, el cuadro no se completa hasta que no tiene una mirada cenital. El Cenotafio termina por verse de manera integral desde lo alto del Monumento Nacional a la Bandera. Aquella perspectiva cierra la experiencia.

Inaugurado en 1957, en razón de ser el espacio donde Manuel Belgrano izó la bandera argentina por primera vez y en un contexto donde los relatos sobre el pasado ponían el acento en las grandes gestas patrióticas, el Monumento Nacional a la Bandera lleva en su proa la siguiente sentencia: «La Patria a su bandera». El mensaje es claro: la patria y, por lo tanto, todo el pueblo argentino homenajea a la celeste y blanca. Entablando un diálogo y una relación innegable en el Cenotafio encontramos en este una continuidad y un entrelazamiento: «La cuna de la bandera a sus héroes que viven en Malvinas».

Como dijimos, unos pasos antes de llegar al espejo de agua y a la lista de los nombres de los caídos se encuentra una placa que informa la distancia entre Rosario y Puerto Argentino. Es necesario resaltar esto: Puerto Argentino, no Port Stanley. Hay 649 hombres que pelearon en 1982 y *viven* en Puerto Argentino, por lo tanto, viven en territorio nacional. Citando a Lorenz una vez más: «La contradicción entre la realidad y nuestros deseos encarna en Malvinas de una forma aguda. Port Stanley es un pueblo “argentino” pero al llegar un cartel nos advierte que seremos bien recibidos cuando abandonemos cualquier pretensión de soberanía sobre él» (Lorenz, F. 2020: 192). En este pasaje, Lorenz nos advierte de una realidad incómoda. Pero para el Cenotafio que forma parte del Parque Nacional a la Bandera y la selección de términos, palabras y nombres están vinculadas a la voluntad de construir una identidad específica. Así fue como lo planteó Marcos Graziano cuando se proyectó aquel enunciado. Tanto para él, como para los ex combatientes del Centro, el Cenotafio no es en realidad una tumba vacía, sino un monumento a aquellos que aún viven allá, a quienes custodian las Islas hasta el regreso definitivo. En tensión con la lista de nombres, también quisieron plasmar, comunicar y transmitir que quienes pelearon en Malvinas no murieron, sino que habitan todavía el territorio donde combatieron. Es pertinente pensar las

preguntas que se hace Giunta: «¿Cómo activar la imagen de quien no está pero que tampoco se puede probar que esté muerto? ¿Cómo representar ese intersticio, esa ausencia, ese estado de indeterminación? ¿Cómo hacer visible una vida suspendida?» (Giunta, A. 2014: 9). La dificultad de representar y transmitir la experiencia traumática es evidente. Las ausencias se resignifican y se construye un mensaje que es político, pero también esperanzador. Todas las palabras utilizadas en el Cenotafio dan cuenta de esto: Puerto Argentino, Malvinas argentinas, héroes que viven.

Consideraciones finales

Retomando a Candau es posible pensar que el objetivo de este espacio es detener el olvido e «inmortalizar la muerte» (Candau, J. 2001: 152). El Cenotafio a los Caídos en Malvinas encierra algunos aspectos que interesan resaltar ya que consideramos que es un sitio donde confluyen diversas particularidades. La necesidad de un espacio de memoria y encuentro resulta imprescindible para reflexionar sobre una de las preguntas que realiza Candau (2001): ¿Cómo transmitir a las futuras generaciones los eventos traumáticos de una sociedad?

En primer lugar, se construye como un sitio que busca homenajear a quienes combatieron y eran oriundos de Rosario, pero también, y con más presencia, a quienes quedaron en Malvinas.

La ubicación del Cenotafio frente al Monumento Nacional a la Bandera construye un entrelazamiento inmediato entre las gestas patrióticas del siglo XIX y la Guerra de Malvinas de 1982. Bajo el símbolo de la celeste y blanca confluyen los distintos héroes de las distintas épocas. La identidad nacional se impulsa a partir de esta unión entre monumentos.

Por otro lado, como obra arquitectónica y, por lo tanto, como obra de arte, la construcción del Cenotafio busca movilizar desde la emoción promoviendo un espacio de reflexión. La aparente lejanía con el centro rosarino, la suspensión del tiempo generada por la socavación y la sensación de intimidad son objetivos que fueron trazados racional y conscientemente por parte de quien produjo la obra. Se buscó que el peatón pueda detenerse y no negar la realidad de los nombres y apellidos de quienes pelearon en Malvinas.

Erigir un espacio donde los dos focos más importantes son, por un lado, la representación de las Islas y, por el otro, los nombres de los muertos es construir una idea sobre lo que las Malvinas significan. Es representar la historia de la guerra de una manera particular, mostrando su punto más oscuro y angustiante: las muertes. Como apunta Lorenz (2020), para el imaginario argentino las Islas están asociadas a la derrota y a la muerte y esto solo se encuentra matizado por cierto heroísmo patriótico particular. Sin embargo, el arquitecto del Cenotafio no

buscó esta representación de los muertos y la derrota, sino que, por el contrario, construyó elementos que dieran a entender lo opuesto: los héroes viven en Malvinas. La ausencia de aspectos alusivos a la guerra también se decidió a partir de criterios estéticos tanto como políticos e ideológicos. A pesar de la reflexión que generan los nombres de los caídos, la inscripción «La cuna de la bandera a los héroes que viven en Malvinas» pone entre paréntesis la sensación de derrota. En las Islas se encuentran quienes combatieron, pero no están muertos, sino que viven allí. Las custodian desde 1982 y lo harán hasta el regreso definitivo.

Bibliografía

- Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp.191–216). Siglo XXI.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Besse, J. y Escolar, C. (Eds.). (2019). *Políticas y lugares de la memoria. Figuras epistémicas, escrituras, inscripciones sobre el terrorismo de Estado en Argentina*. Miño y Dávila Editores.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol.
- Candau, J. (2002). *Antropología de la Memoria*. Nueva Visión.
- Chao, L. D. (2021). *¿Qué hacer con los héroes?: Los veteranos de Malvinas como problema de Estado*. Sb Editorial.
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (6), 149–177.
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI.
- Lorenz, F. (2020). *Fantasmas de Malvinas*. UNR EDITORA.
- Lorenz, F. (2022). *Malvinas. Historia, conflictos, perspectivas*. Sb Editorial.

El 2 de abril como lugar de memoria y su relación con las políticas de Memoria, Verdad y Justicia: un abordaje de la producción de gestos conmemorativos del diario *La Capital* de Rosario

Milena Orayen

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

10.14409/culturas.2023.17.e0023

Resumen

Nos proponemos trabajar las transformaciones en la memoria colectiva tendientes a procesar el recuerdo de un acontecimiento traumático que resulta haber estado íntimamente vinculado con la última dictadura y con la derrota militar como lo fue el conflicto bélico por Malvinas. Para ello recurrimos a un marco teórico que, mediante las nociones de Memoria, Historia, «conmemoración» y «lugar de memoria» nos permite recorrer el proceso de construcción del aniversario del 2 de abril. Entendemos que las fuentes trabajadas nos permiten observar un devenir claramente marcado por las distintas coyunturas sociopolíticas y sus correspondientes expectativas, en las que la práctica conmemorativa tendió a silenciar o habilitar las voces e identidades de los diversos actores que construyen esta memoria.

Palabras clave:

Malvinas, Derechos Humanos, memoria, conmemoración, identidad, medios de comunicación.

El 2 de abril como lugar de memoria y su relación con las políticas de Memoria, Verdad y Justicia: un abordaje de la producción de gestos conmemorativos del diario *La Capital* de Rosario
Milena Orayen
Facultad de Humanidades y Artes -
Universidad Nacional de Rosario

The April 2 as a place of memory and its relationship with the policies of Memory, Truth and Justice: an approach to the production of commemorative gestures of the newspaper *La Capital*

Abstract

We aim to work on the transformations in the collective memory of a traumatic event, such as the Malvinas's War. To do this, we use a theoretical framework that, through the notions of Memory, History, «commemoration» and «place of memory» allows us to explore the process of constructing commemoration aimed at processing that memory, which was intimately linked to the dictatorship and military defeat. We understand that the sources we worked with allow us to observe a development clearly marked by the different sociopolitical circumstances and their corresponding expectations, in which commemorative practice tended to silence or enable the voices and identities of the various actors who construct the memory of April 2nd.

Keywords:

Malvinas, Human Rights, memory, commemoration, identity, media.

2 de abril como lugar de memória e sua relação com as políticas de Memória, Verdade e Justiça: uma aproximação à produção de gestos comemorativos no jornal *La Capital*

Resumo

Pretendemos trabalhar as transformações na memória coletiva de um evento traumático como a guerra das Malvinas. Para isso recorremos a um quadro teórico que através das noções de Memória, História, «comemoração» e «lugar de memória» nos permitem percorrer o processo de construção da comemoração tendendo a processar aquela memória que acaba por ter estado intimamente ligada à ditadura e derrota militar. Entendemos que as fontes trabalhadas permitem observar um futuro claramente marcado pelas diferentes situações sociopolíticas e suas correspondentes expectativas,

Palavras-chave:

Malvinas, Direitos Humanos, memória, comemoração, identidade, mídia.

em que a prática comemorativa tendeu a silenciar ou habilitar as vozes e identidades dos diversos atores que constroem a memória do mês de abril 2.

Introducción

Nos proponemos contribuir a los estudios sobre Malvinas a partir de un abordaje de los procesos de construcción de identidad y de los recuerdos y olvidos que se tejen en torno al hecho conmemorativo. La memoria y las identidades comportan estrategias de actualización que se pueden observar en la conmemoración nacional del 2 de abril, elevada por los medios de comunicación a la categoría de acontecimiento periodístico¹. Seguiremos los postulados de Marialva Barbosa, cuando sostiene que la memoria no permanece estática ni inmutable a través del tiempo, sino que se parece más a una dialéctica entre el recuerdo y el olvido; como una construcción selectiva del pasado basada en acciones subsecuentes. En sus palabras, «la memoria es un proceso complejo que articula recuerdos y olvidos de lo consciente y lo inconsciente. La memoria

acepta y asume una parte del pasado que se desvela. La memoria no es todo el pasado sino una parte de él que continúa viva y que es tributaria de las representaciones y las preocupaciones del presente» (Barbosa, 2001:106). De este modo, la producción de gestos conmemorativos vinculados a los aniversarios del 2 de abril de 1982 tampoco fue invariable, sino que en las diferentes coyunturas se actualizó y revistió de nuevas connotaciones.

Entonces, rastreamos las diferentes representaciones que se tejieron en torno al conflicto de 1982 por Malvinas en la producción de gestos conmemorativos dentro de este proceso de reactualización del pasado. ¿Qué identidades, voluntaria o involuntariamente, se recuerdan y/o se olvidan en relación con aquel acontecimiento? ¿Cuáles son los sentidos que orientan, en cada presente, el recuerdo del 2 de abril?

¹ Recuperamos la distinción entre acontecimiento periodístico y acontecimiento histórico. Siendo el primero «algo unívoco que se definiría como tal a partir de su materialización en medios impresos» (Marialva, 2001:109). El segundo lo definimos a partir de la cita que la autora realiza de François Furet «un hecho en la historia se construye al convertirlo en objeto de estudio, delimitando no sólo el período sino el conjunto de acontecimientos y de problemas generados en ese período y por esos acontecimientos. El hecho histórico no es la eclosión de un acontecimiento particular sino un fenómeno escogido y construido por una operación intelectual mediatizada por el historiador» (Marialva, 2001:109).

Estas fueron algunas de las preguntas que guiaron la mirada sobre el archivo del periódico *La Capital*. Fueron consultadas las ediciones dedicadas a la memoria del 2 de abril, las fechas elegidas son los aniversarios redondos por expresar la condensación de la conmemoración nacional y las producciones sobre el tema. Intentaremos echar luz sobre la problemática anclada en tres ejes: el lugar que ocupa la construcción de la memoria en relación con el presente, los actores e identidades que entran en tensión y los cambiantes sentidos que este acontecimiento histórico fue cobrando.

2 de abril como lugar de memoria

Pierre Nora (1986) nos permite entender que la memoria histórica puede condensarse en torno a lugares, monumentos, bibliotecas, obras de arte, pero también en las celebraciones, las conmemoraciones y en las fechas nacionales. Estos lugares de memoria, observa Nora, cumplen una función identitaria y de referencia perenne que «bloquea el olvido»; por tanto, conllevan una carga de Historia y Memoria. Siguiendo estos postulados, proponemos aproximarnos a la conmemoración nacional del 2 de abril como «lugar de memoria».

En este continuo proceso de reactualización del pasado, Marialva Barbosa le otorga a los medios de comunicación un rol preponderante, por su capacidad de crear conmemoraciones, de actualizar

memoria. En su función fundamental de mezclar el presente con el pasado, los medios realizan en sus ediciones conmemorativas una selección de aquello que se considera debe ser recordado o conservado en la memoria. Como creadores del pasado memorable, se inscriben en una tensión entre la construcción o afirmación de la identidad nacional y la función de naturaleza pedagógica de transmitir y dar a conocer.

Si bien coincidimos en que los medios de comunicación históricamente cumplieron un rol relevante respecto al trabajo de memoria y olvido referidos a Malvinas, y especialmente en relación con el conflicto bélico de 1982, adherimos a las vastas investigaciones (principalmente Lorenz y Chao) abocadas a este estudio que entienden que no se puede escindir el análisis del discurso mediático de las políticas estatales de reconocimiento social, de derechos humanos y de memoria. Para el caso particular de Malvinas, el Estado y las políticas de los diferentes gobiernos también jugaron un rol esencial en materia de memoria/olvido como «creadores de la conmemoración» o «inventores del pasado memorable».

Desde 1833 las Malvinas y las Islas del Atlántico Sur funcionaron históricamente como un lugar de memoria —en el sentido de lugar en el que la memoria trabaja. Como señala Rosana Guber (2001), desde la ocupación británica en 1833 el vocablo «Malvinas» se fue po-

blando de distintos sentidos para los argentinos. Una primera acepción alude al territorio geográfico. Una segunda, guarda relación con la reivindicación diplomática que mantuvieron los diferentes gobiernos al impulsar el reclamo sobre la cuestión Malvinas² en la política exterior argentina. Además, los estudios de M. I. Tato (2020 y 2022) dan cuenta de un profundo arraigo en el imaginario asociado a la causa Malvinas³ desde la primera mitad del siglo XIX dando cuenta de un profundo arraigo en el imaginario social de una causa nacional que reivindica la soberanía y la voluntad de restituir las islas al patrimonio territorial nacional.

El 2 de abril de 1982 —en el marco de la última dictadura cívico-militar— se desató el conflicto armado con el Reino Unido, en el cual se disputó, por el camino de las armas, la soberanía de las Islas. Dicho conflicto finalizó el 14 de junio. Desde entonces, observa Guber, 1982 se convierte en el punto de inflexión

del campo temático referido como «Malvinas» y en la memoria histórica a ella ligada. La derrota en el conflicto armado por la posesión de Malvinas precipitó el final del último y más sangriento régimen militar de la historia nacional. Y el hecho de que este conflicto armado haya sido conducido por un gobierno ilegítimo, «condicionó las formas en las que distintos sectores sociales incorporaron ese episodio histórico a sus visiones acerca del pasado reciente, porque las guerras son situaciones que ponen a los estados y a sus habitantes en diálogo acerca de sus identidades sociales y sus ideas de nación» (Lorenz, 2007:5).

A partir de ese momento, se reconfiguran y tensionan las identidades y los acontecimientos enlazados a la memoria histórica asociada a las Islas. Inmediatamente a la finalización de la guerra, se llevaron adelante diferentes políticas de olvido y silenciamiento. Las autoridades militares se esforzaron en ocultar el

² Como la define el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de Argentina, hace referencia a la disputa de soberanía entre la República Argentina y el Reino Unido por las Islas Malvinas, Georgias del Sur, Sándwich del Sur y los espacios marítimos circundantes. Tiene su origen el 3 de febrero de 1833 cuando el Reino Unido ocupó ilegalmente el territorio y expulsó a sus autoridades legítimas. Es desde este momento que, a lo largo de los años, Argentina ha sostenido y elevado el reclamo, tal como expresa la Constitución Nacional, ratificando su legítima e imprescriptible soberanía sobre el territorio, como un objetivo permanente e irrenunciable del pueblo argentino.

³ Para ampliar se pueden consultar los estudios de la historiadora María Inés Tato (2020 y 2022), quien problematiza que la construcción de Malvinas como causa nacional antecede a 1982. Y, aunque la historiografía aún no tiene una exploración sistemática al respecto, la autora encuentra en período de la primera guerra mundial, como un primer indicio, y la década del '30 momentos que contribuyeron a cristalizar su construcción.

retorno de los sobrevivientes y la difusión de sus relatos. Durante mucho tiempo la historiografía caracterizó los primeros años de posguerra bajo el concepto de «desmalvinización»⁴, pensado como un dispositivo orientado a deshistorizar y descontextualizar la guerra llevado adelante tanto por el último gobierno militar como por los primeros gobiernos democráticos y medios de comunicación. Este dispositivo significaba cubrir con un manto de olvido todo lo referido al reciente conflicto bélico y a los veteranos/ex-combatientes⁵, así como a la larga tradición de reclamo anticolonial⁶ y de la «causa nacional». Otra característica atribuida a este dispositivo es la de escindir el conflicto armado del golpe de estado que lo ocasionó.

Hoy en día, estudios más recientes como el de Lorenz (2022) señalan que este concepto debe ser matizado. Por un

lado, el conflicto bélico agregó nuevos y contradictorios elementos al proceso de extensión y popularización de la causa nacional. Retomando los trabajos de Daniel Chao sobre los reclamos de los veteranos/excombatientes y las políticas públicas de reparación material y reconocimiento simbólico, Lorenz señala que: «tan intenso fue el choque entre lo vivido en las islas y la perplejidad social al regresar que más allá de concretas medidas de reconocimiento a escala local y nacional, la marca es la del silencio y el olvido» (Lorenz, 2022:86).

Si interpretamos estas tensiones a través del antropólogo Joël Candau (2002), podríamos sostener que, históricamente y luego de la guerra, «Malvinas» funciona como una «baliza identitaria», un lugar cargado de Historia y Memoria, que ejerce una clara influencia sobre el sentimiento de identidad nacional. No

4 La «desmalvinización» fue sugerida por el sociólogo Alain Rouquié en una entrevista realizada por Osvaldo Soriano para la revista Humor en 1983. Consistía en quitarle justificación a la función y existencia de las Fuerzas Armadas ante la sociedad, para consolidar la democracia tras los años de dictadura.

5 «La denominación ex-combatiente o veterano presenta problemas de definición. No sólo por haber sido utilizada indistintamente por las acciones de Estado para definir al colectivo de ex conscriptos y militares partícipes de la guerra de Malvinas, sino porque la apropiación del término “veterano” o “ex-combatiente” por parte de las distintas organizaciones de exsoldados marcó las fronteras de identidad de cada colectivo. En ese sentido, utilizaremos ambas (ex-combatiente/veteranos) para referirnos al problema en general» (Chao, 2015:1).

6 La ocupación ilegal de las islas fue reconocida por la comunidad internacional cuando en 1965, en el marco del proceso de descolonización impulsado por las Naciones Unidas, la Asamblea General de las Naciones Unidas (AGNU) aprobó la Resolución 2065/XX que reconoció la existencia de una disputa de soberanía entre la Argentina y el Reino Unido por las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur.

obstante, durante el primer período de posguerra, también funcionó como un «lugar de amnesia»: como esos lugares donde trabaja el olvido porque el recuerdo es demasiado pesado para cargar.

Décimo aniversario de la guerra

La vinculación entre Dictadura y Malvinas tensionó los límites de aquello que podía ser reivindicado y recordado. Un ejemplo es el 2 de abril como fecha conmemorativa y feriado nacional. En 1983 el gobierno de Alfonsín anuló el decreto emitido por el gobierno militar que establecía el 2 de abril como «Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur» y trasladó la conmemoración al 10 de junio⁷, en un intento de quitarle a las Fuerzas Armadas el monopolio de la memoria de la guerra (Lorenz, 2007).

Entonces, al cumplirse los 10 años del conflicto bélico en 1992, la fecha del 2 de abril no funcionaba como feriado nacional. Aun así, el periódico de la ciudad de Rosario *La Capital* lanzó un suplemento titulado «Malvinas» que era presentado en la tapa principal de la siguiente manera: «Hoy se cumple el décimo aniversario de la *recuperación*»⁸

de las islas Malvinas, una página de la historia argentina contemporánea cuyo final todavía no ha sido escrito. La importancia del acontecimiento motivó que *La Capital* le dedique un suplemento especial» (*La Capital*, 02/04/1992, p. 1). Este acto periodístico, no sólo considera que el conflicto bélico es un «acontecimiento» digno de un segmento especial, sino que, en su relato, construye un discurso que rememora seleccionando cierta información y dando valor a un tipo de contenido específico. Como lo ilustra la fig. I, las notas que integran este segmento comparten la característica de resaltar el acontecimiento por su valor patriótico y por ser un capítulo de la historia nacional. La información que se selecciona es aquella que da cuenta, día por día, de los pormenores propios del conflicto en su carácter bélico resaltando únicamente su dimensión militar. Se menciona, también, a las figuras políticas involucradas en el conflicto presentando una pretendida objetividad, al mencionar por ejemplo al «presidente Leopoldo Fortunato Galtieri» (*ibid*) sin realizar alusión alguna sobre su gobierno inconstitucional ni al Terrorismo de Estado. En todo el segmento prevalece el mismo tono,

7 En conmemoración del 10 de junio de 1829, cuando se estableció el gobierno del Estado de Buenos Aires en las Islas.

8 «El sentido de “recuperación” que tanto el gobierno como la sociedad civil y política le asignaron a la operación militar de 1982 no era una novedad en el pensamiento corriente ni en el discurso político argentino» (Guber, 2001:65).

una especie de evaluación y balance de los motivos militares de la derrota junto a especificaciones propias de las estrategias bélicas de combate.

Los sujetos que en esta edición conmemorativa protagonizan los acontecimientos, las identidades que se elevan y vinculan con la gesta bélica, son los cuadros militares profesionales. Encontramos una única entrevista a tres excombatientes pertenecientes a la Fuerza Aérea⁹ en la cual se indaga sobre su experiencia enfatizando en los detalles del enfrentamiento bélico, el armamento utilizado y los análisis realizados por los mismos respecto a las tácticas militares argentinas y británicas. En este sentido, a lo largo del segmento se pueden rastrear las voces de «soldados», «excombatientes» y «los caídos en combate» para nombrar las identidades protagonistas del suceso histórico, pero siempre ocupan un lugar secundario dentro de la selección periodística. No obstante, observamos que al nombrarlos también se los denomina como «héroes de Malvinas», resaltando el valor de su participación en tanto parte de una «gesta heroica».

Se destaca una única y muy breve nota en la cual entrevistan al presidente del Centro de Ex Combatientes de Rosario, que menciona el temor de la población

a hablar sobre el tema. En pocas líneas expresaba la falta de apoyo recibido a su llegada al continente, los problemas laborales y la discriminación sufrida en el período de posguerra.

En concordancia con la caracterización del período de posguerra, atravesado por las tensiones entre reconocimientos y silencios, parece pertinente traer a colación las reflexiones de Candau, a propósito de la noción de memoria colectiva, sostiene que, si bien es práctica, también resulta difusa.

Lo único que los miembros de un grupo o de una sociedad comparten realmente es lo que olvidaron de su pasado en común. Sin dudas, la memoria colectiva es más la suma de los olvidos que la suma de los recuerdos pues, ante todo y esencialmente, éstos son el resultado de una elaboración individual, en tanto que aquellos tienen en común, precisamente, el haber sido olvidados (Candau, 2002:64).

Circularon diversos relatos en la opinión pública luego de 1982, el observado en la edición conmemorativa corresponde al discurso patriótico utilizado por las Fuerzas Armadas argentinas. Este vinculaba la gesta bélica a la identidad nacional y tornaba a Malvinas en una causa incuestionable hasta el punto de

⁹ Los movilizados pertenecientes a la Fuerza Aérea representan a los pocos efectivos movilizados durante el conflicto armado que eran cuadros militares profesionales. A diferencia del grueso de la tropa que estaba conformada por conscriptos de más de doce mil quinientos jóvenes de entre 18 y 20 años sin una carrera y formación militar (2006:10).

justificar el camino de las armas. Además, los protagonistas del sacrificio realizado eran presentados como los «héroes de Malvinas». En este relato, la participación y la experiencia vivida por los conscriptos y los militares profesionales no sufre distinción alguna (Lorenz, 2012).

Finalmente, debemos mencionar una única nota de este segmento que interrumpe con las características recién mencionadas. En ella se recupera el discurso del entonces presidente Carlos Saúl Menem, donde prometía la recuperación del Archipiélago por vía diplomática¹⁰, en total repudio de la guerra como medio para este fin. La nota es acompañada por una fotografía que muestra a la madre de un excombatiente en la tumba del cementerio Darwin¹¹, apelando al sentido humanitario y de sensibilización ante las pérdidas a las que conduce la guerra y el «derramamiento de sangre» (*La Capital*, 03/04/1992, p. 4) como forma de recuperar el territorio.

Malvinas 20 años después

A dos años de reestablecerse el 2 de abril como feriado nacional¹², la edición conmemorativa correspondiente al año 2002 se identificó bajo la volanta *Malvinas 20 años después*. En primer lugar, debemos destacar la escasa cantidad de notas que la misma incluye. La nota principal se titula «Duhalde dijo que las Malvinas son un objetivo irrenunciable» (*La Capital*, 03/04/2002, p. 5) y es acompañada por una fotografía donde el Presidente saluda al hijo de un excombatiente durante un acto recordatorio en Ushuaia. Con un discurso muy similar al enunciado en 1992 por Menem, la promesa gira en torno a la recuperación del territorio «no con guerras, sino con fe, paciencia y perseverancia» (ibid.). El mismo sentido tiene una nota menor basada en una entrevista realizada al entonces intendente de la ciudad de Rosario, Hermes Binner, donde desarrolla su visión y posicionamiento personal respecto a la guerra, su

10 A partir de la guerra se sufrió un fuerte retroceso en el diálogo diplomático con el Reino Unido y de la posición argentina en la comunidad internacional. Con el retorno a la democracia, se retomó la reivindicación de la soberanía y los gobiernos ensayaron diferentes estrategias ante la negativa del Reino Unido a retomar las conversaciones diplomáticas. Pero Menem «dejó de lado la estrategia multilateral y centró sus esfuerzos en restablecer las relaciones con el Reino Unido. Para este objetivo se utilizó la fórmula jurídico-política denominada como 'paraguas de soberanía', a través de la cual, *excluyendo el tema de la soberanía*, se discutieron aspectos relacionados como el restablecimiento de relaciones, la explotación conjunta de los recursos ictícolas, hidrocarbúricos, etc.» (Herrero, 2013:59).

11 Es el cementerio que, al finalizar el conflicto bélico, el Reino Unido habilitó para el entierro de los soldados argentinos caídos en combate. Se ubica cerca de Darwin, a ochenta kilómetros de Puerto Argentino.

12 En el año 2000 el gobierno de Fernando de la Rúa restablece el 2 de abril como feriado nacional, pero bajo el nombre de «Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas».

experiencia y recuerdos vinculados a los acontecimientos de 1982. La fotografía que la acompaña es un primer plano de su perfil, sin alusión alguna a las islas ni a los veteranos/ex-combatientes.

En fuerte contraste con estas notas que parecen recuperar la conmemoración nacional en función de resaltar los nombres propios, encontramos algunos indicios que nos permiten rastrear las acciones y reclamos llevados adelante por las propias organizaciones de veteranos/ex-combatientes. En un pequeño apartado se describe la protesta realizada en Plaza de Mayo donde «ex combatientes de Malvinas, junto a trabajadores desocupados» (Ibid.) se movilizaron desde el Monumento a los Caídos en Malvinas en contra de los distintos gobiernos y señalaron: «no queremos discursos oficiales mentirosos» (Ibid.). Y una nota que da cuenta de un acto homenaje organizado por la Cooperativa Malvinas Argentinas, conformada en ese entonces por 110 ex conscriptos de la zona de Rosario. La consigna que sostenían, en consonancia con la protesta realizada en Buenos Aires, reclamaba al Estado políticas de reconocimiento y de oportunidades laborales

y servicios sociales durante todo el año.

Otro corte vinculado con los sentidos del discurso del décimo aniversario es el objetivo de sensibilizar y destacar el aspecto social, más que el de narrar los detalles bélicos y militares propios del enfrentamiento armado. En este momento se intentó apelar a lo emotivo.

Por último, señalamos que el discurso se presenta de forma fragmentada. Si bien al hablar de la guerra se comienza a mencionar el contexto dictatorial que la enmarcó, nunca se encuentra vinculada a una política de derechos humanos, no se profundizó ni se le dio centralidad a este punto. Del mismo modo que, considerando la vigencia del decreto del 2 de abril como feriado nacional inamovible, su evocación fue realizada una sola vez de manera superficial y en segundo plano. Los protagonistas siguen siendo evocados bajo las identidades de «caídos», «excombatientes» o «ex soldados».

Islas Malvinas. Un amor soberano

En los últimos 20 años, a partir de las «acciones de reconocimiento del Estado»¹³ argentino hacia una parte de los veteranos/ex-combatientes y en favor

¹³ Daniel Chao emplea como marco teórico la visión de Pierre Bourdieu del Estado como principio de orden público y como acciones que definen identidades bajo sus parámetros discursivos: «en su decir se instituye un tipo de reconocimiento y se marca a fuego un tipo de propiedad material (quienes son reconocidos y con qué características)» (Chao, 2015:268). Aclarando que, aunque con un rol predominante, ese monopolio no es absoluto y que siempre está abierto a luchas y conflictos por imponer visiones.

de políticas de memoria y reconocimiento social, se dio un nuevo impulso y profusión de la cuestión Malvinas como tema de agenda. Entre las tantas medidas políticas que reinsertaron la causa Malvinas en la arena pública encontramos: los reclamos ante el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas, las pensiones, la creación de la Secretaría de Asuntos Relativos a Malvinas, la apertura del Museo Malvinas, la construcción de un apoyo regional de los gobiernos latinoamericanos en torno a la causa, la emisión del billete de 50 pesos «Islas Malvinas. Un amor soberano» con la silueta del Archipiélago, entre otros.

Quienes se inscriben en la línea de malvinización–desmalvinización han caracterizado este período como de malvinización (o remalvinización). Entendido como un contradiscurso que surgió desde los sectores populares y organizaciones de veteranos/excombatientes y luego fue incorporado por los discursos periodísticos y las políticas de los diferentes gobiernos. Aunque sabemos que desde el fin de la guerra se tomaron algunas medidas estatales y de reconocimiento en los medios de comunicación, también sabemos que fue de manera fragmentada y parcial. Desde el año 2003 el gobierno nacional, y luego algunos gobiernos locales, tomó la causa Malvinas como parte del relato oficial y la enmarcó en una política de Estado vinculada a la memoria, la verdad y la justicia.

Dicho todo esto, el trigésimo aniversario del conflicto bélico ocupó un lugar diferente de acuerdo con su presente. En la edición conmemorativa del año 2012 notamos contrastes en más de un punto con las expuestas anteriormente. En este caso no se dedicó un segmento especial, sino que las notas (que se presentan en mayor cantidad) se ubicaron en la sección «Política» bajo la volanta *A 30 años*. La memoria de la conmemoración nacional relacionada a la guerra dejó de ser nombrada como gesta histórica para ser recordada como «la trágica aventura bélica lanzada por la última dictadura militar», denotado aún el impacto traumático de la guerra y la derrota; su recuperación y revisión a partir de las políticas de memoria y derechos humanos que se consolidaron con los gobiernos kirchneristas fue gradual. Del mismo modo, estas acciones de reconocimiento del Estado generaron condiciones favorables para terminar de encauzar los históricos reclamos de los propios veteranos/ex-combatientes y sus organizaciones.

La mayor parte de las notas daban cuenta de una gran profusión de actos y homenajes conmemorativos por el aniversario que se realizaron a lo largo y a lo ancho del país. Estos parecieron contar con una amplia participación y adhesión: de las y los gobernantes, de la sociedad civil y de representantes de una notable multiplicidad de organizaciones sociales de veteranos/ex-combatientes.

En esta ocasión, en torno al hecho conmemorativo surge por primera vez la voz «veteranos» que da cuenta de una nueva variación de nombramiento del colectivo identificado como participante del conflicto bélico, indicando un cambio de sentido respecto a los protagonistas y en el aspecto simbólico que se juega en el reconocimiento.

En esta edición, parece percibirse cómo toman el centro de la escena tanto con su presencia en los ya mencionados actos como en las mismas notas periodísticas. Un ejemplo claro es la nota en la que dan cuenta de las iniciativas impulsadas por el Centro de Ex Soldados Combatientes en Malvinas de Rosario que van desde el «Cucharón cargado» (intervención que consiste en servir un plato de comida caliente en las noches de invierno a personas que se encuentran en situación de calle) hasta la recopilación de material histórico multimedia referido a Malvinas para usar como recurso escolar.

A diferencia de las ediciones anteriores, ahora era el testimonio de los propios veteranos/ex-combatientes el que se recogía para reconstruir la memoria referida a la conmemoración del 2 de abril. Son las mismas organizaciones y las experiencias de los excombatientes las que ocupan un lugar central en las noticias. Mediante la voz de los protagonistas, el periódico mostraba sus reclamos referidos a las secuelas de posguerra y a las injusticias sufridas como resultado

del silenciamiento y la falta de políticas estatales en el período de posguerra. Las palabras del rosarino Rubén Rada, entonces presidente del Centro de Ex Combatientes de Malvinas, ocupaban un importante espacio del diario para expresar las consecuencias de la «desmalvinización» y establecer un análisis del conflicto armado donde se lo relacionaba con el gobierno de facto que lo produjo, el rol de los militares y el contexto político y económico de entonces.

En algunas notas los actores contemporáneos describen su percepción de la frontera entre los años previos de desmalvinización y un presente de reivindicación, reconocimiento y memoria. Hacían alusión a una prolifera implementación de acciones de reconocimiento del Estado (municipal, provincial y nacional), que buscaban reconocer y mejorar la situación social y económica de los veteranos/ex-combatientes. Como ejemplo de ello, se aprecia un pequeño apartado que relata las acciones que se llevaron adelante para que la Cruz Roja Internacional identifique los cuerpos de los 123 soldados muertos en la guerra que, para entonces, permanecían en el anonimato.

Podemos añadir que dentro de las maneras y sentidos con que ese presente conmemoró y trajo el recuerdo de las Islas, hubo una vuelta al reclamo nacional sobre la soberanía y al reconocimiento social de las experiencias en la guerra. La nota principal, que enfatiza el rol

de la presidenta, Cristina Fernández de Kirchner, se destaca por narrar las acciones que lleva adelante buscando una negociación con el Reino Unido por la soberanía de las Islas. Este cambio en el discurso no es irrelevante, Herrero (2013) analiza las estrategias de negociación diplomática de los gobiernos democráticos y ubica en las presidencias de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner la apertura de una nueva etapa en la política exterior argentina hacia las Islas. La reivindicación de la soberanía sobre el Archipiélago fue impulsada en todos los foros regionales e internacionales en los que Argentina tuvo participación, y da cuenta de una clara ruptura con las políticas diplomáticas llevadas adelante en los años noventa¹⁴. Esta reactualización del discurso del periódico en el trigésimo aniversario, se encuentra acompañado del expreso repudio a la Junta Militar, situando la experiencia de la guerra en el marco de los reclamos de memoria, verdad y justicia referidos al Terrorismo de Estado.

Malvinas nos une

El cuadrigésimo aniversario de la guerra trajo aparejado una importante producción de estudios académicos relacionados a la cuestión y a la historia de las Islas.

En este caso, nuestro recorrido nos lleva a rastrear los gestos conmemorativos en la plataforma virtual lanzada por *La Capital*, compuesta por notas que son el resultado de la iniciativa del periódico por convocar a estudiosos del tema de diferentes disciplinas, junto a otras motas de rasgo periodístico. En esta ocasión, la práctica conmemorativa consistió en el lanzamiento de varias notas dispersas en los meses que rodearon la efeméride para luego agruparlas en la mencionada sección virtual especial: «A 40 años de la guerra de Malvinas»¹⁵.

El resultado de esta iniciativa fue la profusión de notas que abordan la cuestión Malvinas desde enfoques diversos y en la amplitud temática que atraviesa dicho acontecimiento. Ya no se observa un estilo de noticia que resalte la estrategia bélica argentina frente a la inglesa o el posicionamiento y participación de las figuras políticas; la impronta, en este caso, se encuentra en la participación de profesionales de diferentes disciplinas —provenientes en su gran mayoría del periodismo, la economía, la historia, la antropología, entre otras—, en carácter de divulgación científica.

En la extensión de temáticas abordadas, destacamos que la producción de gestos conmemorativos incluye, esta vez,

¹⁴ El gobierno de Menem se esforzó por cuidar las relaciones con el Reino Unido, para lo cual utilizó una estrategia que excluía el tema de la soberanía. Para ampliar se puede consultar Herrero, L. (2013).

¹⁵ Consultado en <https://www.lacapital.com.ar/contenidos/malvinas.html>.

la emergencia de nuevos actores como protagonistas. Distintas memorias se cimentaron sobre el hecho conmemorado, y en torno al mismo arco histórico se tejen nuevos acontecimientos. La novedad es rescatar las voces y experiencias de las mujeres que de alguna manera se vincularon o sufrieron las consecuencias del conflicto bélico de Malvinas.

Se amplían también en el discurso periodístico los acontecimientos en torno a la guerra al extender la experiencia al territorio continental y al rescatar las historias de vida de civiles. Así encontramos, por un lado, una nota que presenta un documental llamado *Matria*, narrado desde la historia de vida de cuatro madres cuyos hijos fueron enviados al combate y no regresaron, manteniendo el eje desde la perspectiva de la familia de los veteranos/ex-combatientes. Otro ejemplo de este caso es la nota que refiere al reclamo de las enfermeras civiles que trabajaron durante la guerra en el Hospital Naval de Puerto Belgrano atendiendo a los soldados heridos y que actualmente reclaman el reconocimiento del Estado ya que se identifican como veteranas.

Esta disputa por la incorporación al colectivo identitario de quienes

protagonizaron el conflicto bélico no es nueva, tiene sus antecedentes en los debates que despertó la promulgación de la Ley Nacional 23.848/90¹⁶ que otorgó pensión vitalicia a ex-soldados/combatientes (Chao, 2015). En este caso, reconfigurado por la luz de un presente que, por un lado, pondera el rol de las mujeres y sus derechos dentro de la agenda pública y, por el otro, tras los años de reconocimiento material y simbólico ocurridos desde el 2003 la figura de los veteranos/ex-combatientes ya no tiene una asociación directa al sentido de vergüenza de la derrota. Se posibilita la emergencia y el posterior espacio en los medios periodísticos y discursos políticos, de un nuevo colectivo identitario¹⁷ que puja por el reconocimiento dentro de la categoría de veteranos (o veteranas).

Consideraciones finales

La profusión de identidades y de memorias en torno a la misma práctica conmemorativa referida al 2 de abril, podría explicarse por la valoración de una mayor diversidad de relatos y memorias que vinculan a ese pasado que se pretende preservar. Cuáles son los vestigios del pasado que merecen ser conservados, es una

¹⁶ Luego se promulgó la Ley 24.343/94 que extiende la pensión a oficiales y suboficiales de las FF.AA (Chao 2015).

¹⁷ En el 2017 las enfermeras civiles del HNPB retoman el contacto perdido tras el período de posguerra y tras realizar su primer encuentro en Catamarca deciden crear la agrupación llamada «Asociación Civil Enfermeras HNPB 1982 por Malvinas».

pregunta que se responde con el carácter relativo que Revel le atribuye: el pasado es «constantemente redefinido a partir de las preocupaciones del presente» (Revel, 2014:21). El pasado que importa es en función de las expectativas del presente y en tal sentido hemos pretendido demostrar que las conmemoraciones, como lugar de memoria en disputa, han ido cambiando en función de las tensiones entre los actores involucrados: medios de comunicación, gobiernos de distintos matices y los propios protagonistas de la guerra. Estamos ante la conservación de los vestigios de un pasado que se ve ampliado destacándose en la producción de gestos conmemorativos, un fenómeno de proliferación de actores que actualmente se relacionan con el mismo arco histórico que otrora sólo era vinculado con los veteranos/ex-combatientes.

En nuestro recorrido por las ediciones conmemorativas del 2 de abril pudimos observar cómo desde 1982 al presente, este «lugar de memoria» se mantiene continuamente actualizado por nuevos sentidos que se superponen y entrelazan. Si bien cada edición pretendía conmemorar un mismo acontecimiento histórico, en cada ocasión cobraron preeminencia diferentes hechos y se omitieron otros, dejando en evidencia que «esas narrativas son instrumentos de reconstrucción de identidad y no sólo relatos factuales (...) Las memorias documentan una manera de pensar propia de un grupo en

un momento determinado» (Marialva, 2001:108).

Una de las variaciones percibidas es a través de los estilos narrativos: en un principio se trataba de una descripción pormenorizada de los acontecimientos bélicos, más adelante prevaleció la fragmentación y la dispersión de sentidos en relación al lugar que Malvinas y los veteranos/excombatientes ocupan en la sociedad y en las políticas estatales, luego se privilegiaron las voces de las mismas organizaciones de los protagonistas, y finalmente, predominó un abordaje profesional proveniente de las ciencias sociales.

El rol que se les asignó a los veteranos/ex-combatientes en el discurso sufrió modificaciones: pasaron de «locos» a sujetos con reconocimiento social respecto a las injusticias y desigualdades a la que se vieron sometidos, contextualizado por el marco de la última dictadura cívico-militar. La resignificación de quiénes son elevados a protagonistas y la necesidad de conservar los relatos de personas de la sociedad civil cuya vinculación con la guerra aconteció de manera indirecta funcionan como un lazo de identidad hacia ese pasado. La memoria se reactualiza a la luz de los problemas y preguntas del presente, distintas construcciones y afirmaciones de identidad entraron en juego en cada coyuntura. En cada edición queda en evidencia que la práctica conmemorativa resignificó los motivos por los cuales Malvinas debía ser recordada,

pero siempre se encontró alguno para reivindicar la causa nacional. De la misma manera, estos recuerdos se caracterizaron por su convivencia con amnesias que dan cuenta de las marcas de heridas de una sociedad y un vínculo entre la memoria traumática de la guerra con la del último golpe de Estado aún vigentes.

Bibliografía

- Barbosa, M. (2001). Medios de comunicación y conmemoraciones. Estrategias de reactualización y construcción de la memoria. *Signo y pensamiento*, 20(39), 104–112.
- Candau, J. (2002). Memorias y amnesias colectivas. En *Antropología de la memoria* (pp. 56–68). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Candau, J. (2003). *Memoria e identidad*. Traducción de: Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Del Sol.
- Chao, L. D. (2015). Acciones de reconocimiento del Estado argentino a los veteranos/ex-combatientes de la guerra de Malvinas (1984–2001). *Pasado Abierto*, (2), 265–288.
- Cisilino, J. M. (2018). ¿Héroes Nacionales? ¿Víctimas de la dictadura? La disputa por el sentido y la identidad de los caídos y los veteranos de guerra en el debate sobre el reconocimiento de restos en Malvinas. *Cuadernos de Marte*, (15), 209–246.
- Guber, R. (2001). *Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda* (Vol. 601). Fondo de Cultura Económica.
- Herrero, L. (2013). La cuestión Malvinas en la Política exterior Kirchnerista. *Recuperando nuestro lugar en el mundo: 10 años de política exterior autónoma* (pp. 58–67). Centro de Estudios Políticos e Internacionales de la FUNIF.
- Mizrahi, F. (2021). Una aproximación al problema de la desmalvinización, desde una perspectiva histórica. En *III Jornadas sobre la Cuestión Malvinas en la UNLP* (La Plata, diciembre de 2021).
- La Cuestión de las Islas Malvinas | Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto (cancilleria.gob.ar) Consultado el 15/04/2023.
- Lorenz, F. G. (2007). Testigos de la derrota Malvinas: los soldados y la guerra durante la transición democrática argentina,

1982–1987. En Perotin–Dumon, A. (comp.). *Historizar el pasado vivo en América latina* (pp. 3–63).

· Lorenz, F. G. (2012). *Las guerras por Malvinas: 1982–2012*. Edhasa.

· Lorenz, F. G. (2017). La guerra de Malvinas: entre reafirmaciones y vacancias. *Pasado Abierto*, 3(5). Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/2186/4860>

· Lorenz, F. G. (2021). Apuntes para una agenda de investigaciones para Malvinas y el Atlántico Sur. *Fuegia*, 4(1), 26–39.

· Lorenz, F. G. (2022). *Malvinas: historia, conflictos, perspectivas*. Prólogo de Julio Vezub. Sb editorial.

· Perochena, C. (2016). Una memoria incómoda. La guerra de Malvinas en los gobiernos kirchneristas (2003–2015). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 21(2), 173–191.

· Revel, J., y Losada, G. (2014). La fábrica del patrimonio. *Anuario TAREA*, (1), 15–25.

· Tato, M. I. (2020). La cuestión Malvinas y las batallas por la neutralidad argentina durante la Gran Guerra. En *La cuestión Malvinas en la Argentina del siglo XX: Una historia social y cultural*. Rosario: Prohistoria, 17–38.

· Tato, M.I. y Soprano, G. (dirs.) (2022). Introducción y Estamos escribiendo el preámbulo de la historia de la tercera reconquista. La revista *Figuritas* y la malvinización del ámbito escolar. En *Malvinas y las guerras del siglo XX* (pp.55-109). Buenos Aires: TeseoPress.

Entre nación y revolución: la experiencia del nacionalismo marxista del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, Argentina (1962–1983)

Mariano Vaschetto

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales
Universidad Nacional de Rosario

10.14409/culturas.2023.17.e0027

Resumen

El 9 de diciembre de 1971 se firmó el Manifiesto fundacional del Frente de Izquierda Popular (FIP), espacio político liderado por Blas Alberti, Jorge E. Spilimbergo y Jorge A. Ramos (Galasso, 1983). La conformación de esta fuerza significó el punto culminante de un proceso de confluencia entre diversos actores que venían llevando adelante una elaboración teórico-crítica original. Encabezado por figuras de la intelectualidad argentina (en particular por Ramos), este colectivo heterogéneo que podríamos denominar como «nacionalismo marxista» rastreaba sus orígenes fundamentalmente al momento de irrupción del peronismo en el escenario político nacional, y el impacto que este supuso para las izquierdas argentinas. La conformación del FIP supondría la tercera «encarnación» partidaria de esta corriente ideológico-política.

Este trabajo se propone realizar un repaso del recorrido histórico previo del heterogéneo espacio del

Palabras clave:

nacionalismo marxista, FIP (Frente de Izquierda Popular), militancia política, historia oral.

Entre nación y revolución: la experiencia del nacionalismo marxista del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, Argentina (1962-1983)
Mariano Vaschetto
Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales -
Universidad Nacional de Rosario

nacionalismo marxista y sus principales lineamientos teóricos y políticos, para luego detenerse particularmente en su experiencia en la ciudad de Santa Fe. El trabajo recupera la experiencia militante de miembros que participaron de dicho espacio en un período comprendido entre la década del '60 y la transición democrática de 1983. Nos centraremos particularmente en qué formas organizativas asumió el espacio en la ciudad, de qué manera intervino públicamente, y cómo se posicionó frente a la coyuntura política nacional del período. Para abordar el tema nos valdremos de la publicación oficial del FIP (Izquierda Popular, editada entre septiembre de 1972 y marzo de 1976) y testimonios de militantes de la organización, apoyándonos también en bibliografía específica sobre el tema.

Between nation and revolution: The experience of Marxist Nationalism of PSIN and the FIP in the city of Santa Fe, Argentina (1962 - 1983)

Abstract

On December 9, 1971, the founding Manifesto of *Frente de Izquierda Popular* (FIP) (Popular Left Front) was signed, a political space led by Blas Alberti, Jorge E. Spilimbergo and Jorge A. Ramos (Galasso, 1983). The formation of this force meant the culminating point of a process of confluence between various actors who had been carrying out an original theoretical–critical elaboration. Headed by figures from the Argentine intelligentsia (particularly by Ramos), this heterogeneous group that we could call «Marxist nationalism» traced its origins fundamentally to the moment of Peronism's irruption on the national political scene, and the impact that this had on the Argentine left. The formation of the FIP would suppose the third partisan «incarnation» of this ideological–political current.

This work intends to review the previous historical journey of the heterogeneous space of Marxist

Keywords:

marxist nationalism, FIP (Frente de Izquierda Popular), political militancy, oral history.

nationalism and its main theoretical and political guidelines, to then focus particularly on its experience in the city of Santa Fe. The work recovers the militant experience of members who participated in said space in a period between the 1960s and the democratic transition of 1983. We will focus particularly on what organizational forms the space took on in the city, how it intervened publicly, and how it positioned itself in the face of the national political situation of the period. To address the issue we will use the official publication of the FIP (Izquierda Popular, published between September 1972 and March 1976) and testimonies from militants of the organization, also relying on specific bibliography on the subject.

Entre nação e revolução: a experiência do nacionalismo marxista da PSIN e o FIP na cidade de Santa Fe, Argentina (1962-1983)

Resumo

Em 9 de dezembro de 1971, foi assinado o Manifesto fundador da Frente de Esquerda Popular (FIP), espaço político liderado por Blas Alberti, Jorge E. Spilimbergo e Jorge A. Ramos (Galasso, 1983). A formação dessa força significou o ponto culminante de um processo de confluência entre diversos atores que vinham realizando uma original elaboração teórico-crítica. Encabeçado por figuras da intelectualidade argentina (particularmente por Ramos), esse grupo heterogêneo que poderíamos chamar de «nacionalismo marxista» teve suas origens fundamentalmente no momento da irrupção do peronismo no cenário político nacional e no impacto que isso teve na esquerda Argentino. A conformação da FIP suporia a terceira «encarnação» partidária dessa corrente político-ideológica.

Este trabalho pretende rever o percurso histórico anterior do espaço heterogêneo do nacionalismo marxista e suas principais orientações teóricas e políticas, para depois

Palavras-chave:

nacionalismo marxista, FIP (Frente de Izquierda Popular), militância política, história oral.

enfocar particularmente sua experiência na cidade de Santa Fé. O trabalho recupera a experiência militante de integrantes que participaram do referido espaço num período compreendido entre a década de 1960 e a transição democrática de 1983. Debruçamo-nos sobretudo sobre que formas de organização o espaço assumiu na cidade, como interveio publicamente e como se posicionou face à conjuntura política nacional da período. Para abordar a questão utilizaremos a publicação oficial da FIP (Izquierda Popular, publicada entre setembro de 1972 e março de 1976) e depoimentos de militantes da organização, contando também com bibliografia específica sobre o assunto.

Introducción

Durante la década de los '60s el escenario político argentino se encontraba en estado de ebullición. Signado desde 1955 por la proscripción del peronismo, a lo que se sumó el impacto local de procesos tales como la Revolución Cubana y los movimientos de liberación nacional en África y Asia, la situación alcanzó su punto más álgido hacia 1969: en el contexto de un nuevo ensayo autoritario¹, una sucesión de estallidos sociales de gran magnitud culminaría eventualmente en el «Cordobazo». Poco tiempo después entró en escena de forma definitiva y espectacular un nuevo actor, las organizaciones político-militares, encabezadas

por Montoneros y el PRT-ERP, que con algunos éxitos resonantes terminaron por poner en jaque a la dictadura militar. Se abrió entonces un escenario de creciente incertidumbre interna, acompañado por la frenética búsqueda por parte de la élite argentina de una salida política aceptable para sus intereses frente al auge de masas y la radicalización de amplios sectores de la sociedad (Pozzi, 2000). La crisis aguda de legitimidad del sistema político que encontraba sus raíces en el derrocamiento de Perón en 1955 se agudizaba; efectivamente desde entonces

Ninguno de los gobiernos (...) será capaz de rehacer una unidad nacional, de establecer

¹ En ese entonces el país estaba gobernado por la dictadura autodenominada «Revolución Argentina», al mando del general Onganía, que se había hecho con el poder tras derrocar al presidente Illia el 28 de junio de 1966.

reglas y formas de legitimación aceptables para el conjunto de la sociedad (...) La caída de Perón acelerará un proceso de fragmentación de los partidos no-peronistas, uno de cuyos ejes principales será precisamente la actitud frente al peronismo (Hilb, 1984:14-15).

La discusión sobre cómo debía vincularse la izquierda en sus diversas variantes con el peronismo resultó, justamente, uno de los temas fundamentales que atravesó el debate político en las dos décadas comprendidas entre 1955 y 1976. Fue durante este período que emergieron una sucesión de organizaciones político-partidarias que se identificaban a sí mismas como pertenecientes a la «izquierda nacional»: en primer lugar, y todavía en el contexto de los gobiernos peronistas, el Partido Socialista de la Revolución Nacional (PSRN) —establecido en 1953 y disuelto por la «Revolución Libertadora» en 1956—, del que formaron parte dos de las figuras centrales de esta corriente, Jorge Abelardo Ramos y Jorge Eneas Spilimbergo, así como también un joven Nahuel Moreno; posteriormente, el Partido Socialista de la Izquierda Nacional (PSIN), conformado en 1962 y que contó entre sus filas hasta 1968 con la presencia de Ernesto Laclau; finalmente en 1971, en el marco de la gradual reapertura democrática, éste dio paso al Frente de Izquierda Popular (FIP).

La aparición y trayectoria de estas sucesivas organizaciones partidarias da cuenta

de un proceso más amplio de confluencia entre diversos actores que venían llevando adelante una elaboración teórico-crítica original. Encabezado por varias figuras de la intelectualidad argentina, este colectivo heterogéneo, que podríamos denominar como «nacionalismo marxista» o «nacionalismo de izquierda» (Chumbita, 2006), puede rastrear sus orígenes al momento de irrupción del peronismo en el escenario político nacional, y el impacto que éste supuso para las izquierdas argentinas. A grandes rasgos, las sucesivas formaciones partidarias del nacionalismo marxista o de izquierda construyeron un acervo ideológico complejo, elaborando una lectura de la realidad argentina que procuraba adaptar la propuesta teórica del marxismo a las condiciones nacionales de un país que definían como semi-colonial y producto de la fragmentación de la «Patria Grande» latinoamericana; desde su perspectiva, la lucha por el socialismo, en el contexto de un país con las características de Argentina, estaba indisolublemente ligada al problema de la liberación nacional inconclusa. La tensión entre la idea de revolución y la «cuestión nacional» atravesó toda la obra de sus principales exponentes.

Vinculado necesariamente al diagnóstico anterior, la principal novedad en su proyecto político la conformaba su relectura del peronismo, que lo diferenciaron de los partidos de la izquierda argentina tradicionales (básicamente, el Partido

Comunista, el Socialista, y algunas de sus escisiones posteriores). Las sucesivas formaciones partidarias del nacionalismo marxista (PSRN, PSIN, FIP) fueron extremadamente críticas del papel jugado hasta entonces por la izquierda tradicional argentina, a la que calificaban de colonial y funcional a los intereses del imperialismo, por haber sido incapaz de comprender la emergencia del peronismo y su profundo impacto en la clase obrera argentina².

La extensa obra de los intelectuales vinculados a esta corriente alcanzó una amplia difusión en la esfera pública durante la década de los '60 y '70, particularmente entre un sector de la clase media politizada al calor de los sucesivos conflictos que marcaron estas décadas³. Más cerca en el tiempo, la producción de sus principales referentes ha sido objeto de discusión y revisión académica. Lo mismo no puede decirse de las experien-

cias concretas de organización partidaria y militancia desplegadas por quienes se identificaron con este espacio, que han sido escasamente abordados (excepción hecha de algunos trabajos puntuales relativamente recientes, como los de Moretti, 2020 y Roland, 2019). Este trabajo se propone como un aporte para avanzar preliminarmente sobre esta vacancia.

El artículo se estructura en seis secciones: 1) comenzamos explicitando los objetivos y la metodología empleados; 2) a continuación ubicamos brevemente al nacionalismo marxista en el contexto más amplio de emergencia de una «nueva izquierda» en Argentina; 3) posteriormente, nos detenemos en la trayectoria del PSIN en la ciudad de Santa Fe durante los '60, particularmente en la actuación de sus organizaciones universitarias; 4) continuamos con una recuperación de la presencia de la organización sucesora del PSIN, el FIP,

2 A modo de ejemplos, el órgano de prensa del FIP afirmaba hacia septiembre de 1972: «No hemos de juzgar al peronismo por lo que ideológicamente piensa de sí mismo, sino por su práctica política concreta, por su papel en el proceso social argentino. Ese papel ha sido progresista, porque ha encarnado un primer paso en la toma de conciencia nacional y social, un primer proyecto de liberación frente a la oligarquía y el imperialismo». (Izquierda Popular, 1972, n°1:2). Algunos años después, un referente del PSIN y del FIP, Alberto Guerberof, escribía lo siguiente: «Las ideas “socialistas” son también, una vez más, vehículo propicio para las grandes fuerzas mundiales en su designio de impedir lo que advierten como el peligro mayor para su influencia y dominación: el resurgimiento revolucionario de un nuevo, multitudinario e invencible movimiento nacional en el que un pensamiento socialista genuinamente argentino y latinoamericano tenga mucho que decir y hacer» (Guerberof, 1985:9).

3 Sobre el proceso de politización de sectores de la clase media y la difusión de discursos (auto) críticos a esa misma clase social —difusión en la ocuparon un lugar central varios de los referentes intelectuales del nacionalismo marxista, particularmente Ramos— nos remitimos al trabajo de Adamovsky (2009).

en Santa Fe durante el período 1971–76; 5) damos cuenta de la militancia sindical desplegada por uno de los entrevistados durante ese mismo período; 6) cerramos recuperando formas de militancia «subterráneas» durante los años de la dictadura militar, y las intervenciones del FIP a partir de la Guerra de Malvinas y la apertura de la transición democrática. Concluimos con una serie de reflexiones finales.

Objetivos y metodología

Reconociendo en un primer momento que la experiencia del nacionalismo marxista no se reduce exclusivamente a la trayectoria del PSIN y el FIP, en este trabajo nos proponemos realizar una primera reconstrucción del recorrido de dichas organizaciones en la ciudad de Santa Fe en el período 1962–1983. Nuestro interés por esta experiencia en particular se debe a razones tanto personales como disciplinares; en el primer caso, por la experiencia de militancia en dicho espacio de familiares cercanos; desde un punto de vista historiográfico, porque resulta llamativa la relativa ausencia de investigaciones sobre la experiencia de esta organización partidaria, que pareciera haber quedado mayormente en el olvido.

En este punto entonces, el objetivo general del presente trabajo es realizar una primera reconstrucción de la trayectoria del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, en el período comprendido entre comienzos de los '60 y el retorno a la democracia de 1983. Más específicamente, nos proponemos dar cuenta de las formas y espacios de participación política de la organización en el ámbito santafesino, así como también caracterizar el perfil de sus militantes. Nos valemos del testimonio de cuatro militantes recogido en entrevistas semiestructuradas realizadas por el autor⁴, así como también noticias del órgano de prensa del FIP, la revista «Izquierda Popular». Complementamos este trabajo con la lectura de bibliografía específica relativa al tema, a fin de poder contextualizar y dialogar con el testimonio de los entrevistados.

El recorte espacio–temporal propuesto y la metodología empleada ubican a este trabajo en el cruce de dos campos de creciente relevancia en la producción historiográfica actual: la historia regional y la historia oral. En cuanto a la perspectiva regional, entendemos con Águila (2015) que la decisión sobre la escala de análisis de una investigación determinada no

⁴ Tres de las entrevistas fueron realizadas por el autor en 2014, en el marco de un Seminario de investigación de licenciatura. Posteriormente se incorporó una entrevista adicional al momento de retomar el trabajo sobre el tema de este artículo. Se optó por anonimizar a los entrevistados. Al final del trabajo se listan las iniciales de los mismos, el año de realización de cada entrevista y el espacio de militancia de cada uno.

constituye un momento «obvio» o «neutro», sino que implica poner en juego los intereses del propio investigador, las preguntas que lo movilizan, las fuentes con las que cuenta, etc. Para el caso específico de la historiografía argentina la opción por la escala local–regional supone la posibilidad de revisar, matizar o hasta refutar miradas pretendidamente «nacionales» sobre diversos procesos históricos que en la práctica se sostienen fundamentalmente a partir del estudio de lo sucedido en las principales áreas metropolitanas del país (fundamentalmente Buenos Aires). Posar la mirada sobre lo local permite, entonces, contrastar con estas narrativas y lograr análisis más densos y pormenorizados, con miras a alcanzar una síntesis que incorpore las particularidades del caso.

En este trabajo particular la opción por concentrar nuestro análisis en el ámbito de la ciudad de Santa Fe durante el período 1960–1983 responde a varios motivos: 1) porque es posible pensar al área metropolitana de Santa Fe como un espacio de sociabilidad con características propias, que necesariamente informaron la trayectoria del PSIN y el FIP durante el período analizado; 2) en cuanto al recorte temporal, porque el período analizado se corresponde a grandes rasgos con el marco temporal de aparición y actuación de las diversas organizaciones de la «nueva izquierda» en Argentina, entre las que contamos al PSIN/FIP; 3) por la ausencia

de estudios específicos sobre estas organizaciones puntuales en la ciudad; 4) por la posibilidad de acceder a entrevistar a militantes de estas organizaciones, es decir, la disponibilidad de fuentes; 5) por último pero no por eso menos importante, por el interés personal por recuperar y reponer, a partir del diálogo con los entrevistados, una parte de mi propia historia familiar.

Este último punto nos remite a la cuestión de la Historia Oral en tanto perspectiva metodológica. Cabe aquí señalar que la preocupación primaria de este trabajo se ubica firmemente en la pregunta por las especificidades de un fenómeno (las organizaciones partidarias/universitarias de la «izquierda nacional») en la escala local/regional antes que en la recuperación de los significados y sentidos que los actores otorgan a sus memorias. En otras palabras, no asumimos a priori una perspectiva analítica estrictamente propia de la Historia Oral. El objetivo fundamental de las entrevistas realizadas no fue indagar en torno a las memorias de los sujetos, sino acceder a información sobre acontecimientos en los que estos participaron (información que en la mayoría de los casos no está disponible en otro tipo de fuentes).

Ahora bien, entendemos que la perspectiva de la Historia Oral nos advierte sobre ciertos cuidados necesarios en lo que refiere al trabajo con fuentes orales. Como afirma Jean Jean (2020), las

últimas décadas del siglo xx estuvieron signadas en las ciencias sociales por una revalorización de la subjetividad y la narrativa como formas de abordar la investigación cualitativa. Lo que emerge a partir de las fuentes orales no es el hecho histórico en sí, sino la memoria del mismo, cargada de la subjetividad del hablante. En este sentido, nos dicen tanto o más sobre el sentido y significado que le otorga el narrador a sus propias experiencias que sobre los acontecimientos del pasado. En este punto, entonces, las fuentes orales imponen (al igual que las escritas) la necesidad de su triangulación, crítica y verificación. Con este fin, en esta primera aproximación al caso recurrimos a documentos de la época (la prensa partidaria del FIP) y a bibliografía específica como insumo para esta tarea.

La izquierda nacional en contexto: «nueva izquierda», politización y radicalización

En este punto tenemos que señalar que la emergencia de la «izquierda nacional» no puede entenderse como un fenómeno aislado, sino que se ubica necesariamente en el marco más amplio de conformación de una «nueva izquierda» argentina. Podemos entender a este movimiento como al conjunto de experiencias de oposición social, política y cultural frente al orden social imperante que se desplegaron en las dos décadas comprendidas entre el derrocamiento de Perón en 1955 y el

comienzo de la última dictadura militar en 1976. El abanico de prácticas y formas de organización enmarcadas en esta categoría comprende desde protestas y movimientos contraculturales hasta organizaciones revolucionarios (armadas o no) (Tortti, 2021). Siguiendo a Tortti, la «nueva izquierda» no se caracterizó necesariamente por una definición doctrinaria de izquierda, sino que remite a un lugar en el campo político donde se combinaron «la protesta y la oposición a un régimen ilegítimo, consignas de contenido emancipatorio y métodos radicales de confrontación» (Tortti, 2021:22).

Uno de los debates fundamentales que atravesará a este conjunto de actores será justamente y como mencionamos anteriormente, la «cuestión nacional» y el papel que debía o podía ocupar el peronismo en cualquier proyecto de emancipación. Estos debates eran particularmente urgentes en las organizaciones de izquierda, para quienes la emergencia del peronismo había resultado un parteaguas por su ascendencia sobre el movimiento obrero. Efectivamente,

La fallida inserción de la izquierda tradicional en el movimiento obrero a partir de 1945 fue vivida como la prueba de que era preciso cuestionar radicalmente toda la línea de aquellos partidos, puesto que ella había tornado vanos los esfuerzos más sinceramente militantes (...) Y si aquella presunta obnubilación había sido provocada

en buena medida por una mirada europeísta o abstractamente internacionalista, ahora la izquierda debía argentinizar su perspectiva para comprender la especificidad de ese fenómeno rebelde a las categorías foráneas que era el peronismo (Terán, 2013:153).

Vale la pena aclarar en este punto que, aunque un sector significativo de lo que podríamos denominar como «campo nacionalista–marxista» dentro del más amplio movimiento de la «nueva izquierda» impulsó y formó parte de las experiencias partidarias del PSIN y/o el FIP, muchos otros intelectuales que podrían ubicarse dentro del mismo marco ideológico no lo hicieron, participando en cambio de otras agrupaciones políticas o dentro del propio peronismo. En este sentido,

En el nacionalismo de izquierda argentino confluyeron intelectuales y grupos de diversa procedencia, que se situaron dentro o «al lado» del movimiento peronista. Por otra parte, varios exponentes del pensamiento nacional y popular compartieron importantes aspectos del mismo programa sin

comulgar con su base u horizonte marxista (Chumbita, 2006:3).

Hechas estas aclaraciones cabe preguntarse qué actores y/o grupos participaron inicialmente en la conformación de las organizaciones que nos ocupan en este trabajo (PSIN y posteriormente FIP). Sobre el primero, este se conformó oficialmente en 1962 a partir de la confluencia de tres componentes principales: integrantes del disuelto PSRN⁵, miembros del Partido Socialista de Vanguardia (escisión del PS) y militantes «suelos» identificados con la izquierda nacional (Moretti, 2020). Esta organización desplegaría su actividad durante casi una década, siendo particularmente significativa su presencia en el marco de la militancia universitaria a través de su brazo estudiantil, la Agrupación por la Reforma Nacional (ARENA), posteriormente rebautizada como Agrupación Universitaria Nacional (AUN). Ya en un contexto diferente, el de la crisis del proyecto autoritario de la «Revolución Argentina», el PSIN buscaría ampliarse de cara a la apertura democrática de principios de

⁵ El PSRN, que aparece en 1953, constituyó uno de los casos más tempranos de creación de nuevas organizaciones partidarias de izquierda motivadas por una relectura del peronismo. Nació como escisión (alentada desde el gobierno peronista) del Partido Socialista. En un primer momento fue liderado por Enrique Dickmann, dirigente histórico del PS crítico de la postura antiperonista y abstencionista del PS durante los gobiernos de Perón. Posteriormente se sumarían grupos ligados al trotskismo, encabezados por Nahuel Moreno, e intelectuales como Jorge Abelardo Ramos. El partido sería disuelto durante la «Revolución Libertadora», en 1955. Para una reconstrucción exhaustiva de la corta vida de esta organización nos remitimos a Herrera (2011).

los '70 conformado el Frente de Izquierda Popular (FIP). En los siguientes apartados repasaremos el accionar político tanto del PSIN como del FIP en el espacio santafesino, análisis que nos permite pensar estas experiencias como un ejemplo de politización de sectores fundamentalmente de clase media universitaria. A modo de adelanto, sería posible pensar a estas organizaciones como emergentes tempranas y particulares del proceso más amplio de conformación de la «nueva izquierda», que combinaron la oposición a un régimen ilegítimo y las consignas emancipadoras con métodos a grandes rasgos reformistas, que apostaron a la utilización de los canales institucionales disponibles para impulsar su proyecto político.

El PSIN en Santa Fe: la militancia universitaria de ARENA/AUN (1962–1971)

Como señalamos previamente, hacia junio de 1962 se conformó oficialmente el Partido Socialista de la Izquierda Nacional, producto del acuerdo entre el grupo organizado en torno a Abelardo Ramos y núcleos de diversas localidades escindidos del Partido Socialista (Galasso, 1983:106). Ahora bien, ¿qué características poseía la ciudad de Santa Fe en la década de los '60? ¿Qué presencia tuvo el PSIN en este espacio? ¿Quiénes y de qué maneras participaron de la organización?

Sobre la primera cuestión, nos remitimos al trabajo de Vega (2017), quien

reconstruye de manera exhaustiva el panorama social, político y sobre todo universitario de la capital provincial por aquellos años. Según el Censo Nacional de 1960, la ciudad contaba con 217.696 habitantes, que ascenderían a 257.570 diez años después. En cuanto a su estructura socioeconómica, existía un sector industrial dominado por pequeñas y medianas empresas, que de todas formas ocupaba un lugar secundario respecto de las actividades vinculadas a los servicios (proceso de tercerización que se sostendría a lo largo de la década) y el empleo público (históricamente importante en la ciudad en tanto capital provincial). A lo largo del período la ciudad experimentaría un sostenido proceso de modernización social, cultural e infraestructural que fue motorizado en parte por la presencia de tres universidades de relevancia regional: la Universidad Nacional del Litoral (UNL), la Universidad Tecnológica Nacional (UTN) – Regional Santa Fe y la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF).

En cuanto a la pregunta por la actuación del PSIN en la región, durante los '60 es posible constatar una presencia significativa del brazo estudiantil del PSIN, la ya mencionada ARENA, en la UNL, particularmente en la Facultad de Derecho. Fue justamente en este espacio donde nuestro primer entrevistado, H.S., se acercó a la militancia en la «izquierda nacional». H.S., que fue miembro del PSIN y posteriormente del FIP, recuerda

que su primer acercamiento a estas organizaciones se produjo durante el gobierno de Guido ('62-'63), mientras estudiaba para convertirse en Contador en la Universidad Nacional del Litoral:

Conozco allí a alguna gente que me empiezan a pasar algún material de esta corriente de la izquierda nacional, me interesa, me acerco a ellos, y me incorporo... era un grupo reducido. Inclusive algunos de ellos grandes, que no permanecen mucho tiempo. El único que permanece de aquella época (...) es Giobergia. El grupo este al que yo me acerco provenía del Socialismo de Vanguardia en su mayoría. (Entrevista con H.S.)

El recorrido particular de H.S. es, en este sentido, similar al de otros jóvenes, provenientes de familias de clase media alejadas del peronismo, que durante las décadas de los '60 y '70 se acercaron a diversas formas de militancia y participación política en grupos y organizaciones de izquierda y/o cercanas al peronismo. Como él mismo señala: «Nuestra época fue una época muy motivada por la política digamos. Aparte de una inclinación personal por la política que me viene de mi familia, una familia radical». Durante este primer período H.S. señala que el principal ámbito de

militancia de la organización era sin dudas el universitario. En sus palabras,

Iniciamos una actividad en la universidad (...) En Ciencias Jurídicas había ya, digamos, Giobergia militaba ya en una agrupación de cierta antigüedad que se llamaba ARENA (Agrupación para la Reforma Nacional) que tenía una inserción en la Facultad de Derecho, y que llega cerca del '66 a ocupar posiciones directivas en el Centro de Estudiantes y en la Federación Universitaria del Litoral. (Entrevista con H.S.)

Este testimonio es confirmado por el trabajo de Vega (2017), quien señala que ARENA se constituyó por estos años en una de las principales referencias del movimiento universitario local. La agrupación se reconocía heredera de la Reforma Universitaria y basó parte de su programa en la defensa y profundización de sus postulados⁶. La importancia alcanzada por ARENA durante estos años no resulta un hecho aislado, acotado al caso de la UNL. De hecho, para finales de la década las agrupaciones vinculadas al PSIN fueron adquiriendo un peso creciente en la política universitaria nacional, siendo particularmente relevantes los casos de Tucumán y Córdoba (Roland, 2019). Un paso significativo

⁶ Sobre la evaluación que realizaban las organizaciones estudiantiles del PSIN sobre la Reforma Universitaria y su legado, Roland afirma que «la militancia de la Izquierda Nacional en el movimiento estudiantil de los años sesenta se propuso recuperar la orientación nacional y popular de la gesta reformista y, desde ese marco de sentido, impulsar una articulación entre el estudiantado y la clase trabajadora» (Roland, 2019: 121).

en este proceso de consolidación y ampliación de la «izquierda nacional» universitaria fue la conformación en 1969 de la Agrupación Universitaria Nacional (AUN), que unificaría a las diversas organizaciones universitarias identificadas con el PSIN, entre ellas a ARENA.

Ahora bien, ¿de qué formas específicas se expresaba esta militancia vinculada al PSIN en el contexto de la Santa Fe de mediados de los '60? H.S. señala que la agrupación participó de las protestas en contra del gobierno durante la presidencia de Illia ('64-'66), «llegamos a tomar la facultad de Derecho, con una confrontación muy grande con los primeros grupos (del radicalismo)». De forma paralela, la agrupación participaba activamente de las elecciones al centro de estudiantes de la Facultad de Derecho y en la Federación Universitaria del Litoral. Justamente es en virtud de esta inserción en la política universitaria que H.S. terminó por ocupar un lugar en el Consejo Superior de la UNL, hasta que el golpe militar de 1966 diera por terminada toda forma de participación política formal en las universidades públicas nacionales.

Aunque el golpe abrió un impasse en la política universitaria formal (en tanto sus canales institucionales se encontraban anulados), esto no implicó el fin de la

militancia de la organización o su desmovilización. Por el contrario, el período comprendido entre 1966 y 1970 será testigo en Santa Fe de un proceso creciente de movilización y radicalización política de las organizaciones estudiantiles locales con epicentro en la UNL (Vega, 2017)⁷. Durante este período la práctica política cotidiana del PSIN asume otras formas, menos públicas pero no por ello menos relevantes:

Existe poco margen para la actividad pública, entonces había mucha actividad política en las residencias estudiantiles, guitarreadas (...) se discutía muchísimo de política, traspasadas de política en los bares. Una juventud muy comprometida la nuestra digamos, por lo menos sectores importantes (...) Muchos proveníamos, inclusive muchos compañeros de la izquierda nacional, no eran muy peronistas digamos. Mucha juventud de origen, no digamos gorila (...), más bien con rasgos antiperonistas (...) que en el curso de esa gran ola de nacionalización de la clase media, se comienza a leer material de Jauretche, de Scalabrini Ortiz, donde hay todo un proceso de comprensión del peronismo. (Entrevista con H.S.)

Es durante este período de creciente agitación y movilización social, particularmente a partir del «Cordobazo», que entran

⁷ H.S. no hace mención específica de la participación puntual de PSIN/ARENA en el ciclo de conflictos analizado por Vega (2017).

en escena las organizaciones político–militares: «En 1970 operaban en la Argentina cuatro principales grupos guerrilleros: las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), los Montoneros» (James, 2010:325). Según Vega (2017), el impacto de este creciente proceso de radicalización se hizo presente también en el seno del movimiento estudiantil santafesino. Allí comenzaron a delimitarse dos grandes campos: por un lado, las agrupaciones que incluso con consignas de liberación nacional apostaban en la práctica a formas de participación política moderada en pos de la reinstauración del estado de derecho y la democracia; por el otro, los grupos que asumían de forma creciente la necesidad de recurrir a la lucha armada en algunas de sus formas como vía de superación del orden social capitalista. El PSIN se ubicaría de forma bastante temprana en el primer campo.

En efecto, H.S. afirma que será justamente el período comprendido entre 1969 y 1972 cuando el PSIN alcanza mayor notoriedad y despliega una militancia

más activa. En el contexto de emergencia de las organizaciones políticos–militares, el partido asumió una postura extremadamente crítica que va a ser consistente a lo largo de toda su existencia, incluso luego de conformado el FIP. Cuando le preguntamos por el posicionamiento de la organización frente a la emergencia de la lucha armada, H.S. afirma:

Nosotros tuvimos desde un principio (*una posición crítica*) (...) por las posiciones de Ramos (...) uno de los pocos en aquella época que lo critica al «Che» Guevara (...) y a la teoría del foco, diciendo que es ahistorico, que no tiene en cuenta condiciones, y habla de la «excepcionalidad de la revolución cubana». (Entrevista con H.S.)⁸

En el contexto de la incipiente apertura democrática de principios de los '70, entonces, la «izquierda nacional» organizada en el PSIN optó por construir políticamente a través de los canales institucionales formales: las elecciones. Es con este objetivo que se conforma, finalmente, el FIP.

⁸ Unos años después, en su edición para la segunda quincena de mayo de 1974, la revista del entonces ya FIP, bajo el titular «¿Qué quieren los terroristas?», reafirma dicha postura de forma categórica diciendo lo siguiente: «La acción individual del terrorista o la confabulación del pequeño grupo que quieren “terminar rápidamente con la vieja sociedad” son formas sofisticadas o dramáticas de desconfianza hacia las mayorías, hacia los trabajadores y su capacidad de emanciparse por sí mismos. Son, pues, ecos de esa misma sociedad, ya que el terrorista también quiere usurpar a las masas su decisión política» (Izquierda Popular, 1973, nº 34:2).

El FIP en Santa Fe: la (breve) experiencia democrática (1971–1976)

El 9 de diciembre de 1971 se formó oficialmente el Frente de Izquierda Popular. Para esta fecha el perfil de la organización partidaria en el espacio santafesino se caracterizaba por el predominio de militantes provenientes de la clase media, cuyo espacio de actuación política era casi exclusivamente el ámbito universitario (Entrevista con H.S.) La formación del FIP tenía entre sus objetivos, justamente, la ampliación de la base de sustentación partidaria del proyecto político de la «izquierda nacional».

Una vez que se produce la apertura del juego democrático, el partido adoptó una posición de acompañamiento «desde afuera» del peronismo, que se expresó electoralmente en primer lugar, en la presentación de candidaturas propias en la elección que consagraría a Cámpora, pero con un discurso amigable al peronismo (con consignas como «Hacer respetar el voto popular» y «Gobierno popular, patria socialista», titulares de Izquierda Popular n° 6 y 9); posteriormente, en el apoyo dado a la candidatura de Perón a la presidencia con sus propias boletas partidarias, por fuera del FREJULI: «Sumar votos al candidato popular y avanzar hacia la Patria Socialista» (Izquierda Popular, 1973, n° 22:1) será una

de las consignas del momento. Los votos a Perón con la boleta del FIP terminarían por alcanzar los casi 900.000 votos. Este acompañamiento al gobierno peronista continuaría luego de la muerte de Perón, y se prolongaría hasta el momento mismo del golpe, bajo la consigna de sostener al gobierno popular y democrático: «Para defender la revolución nacional en peligro. Nacionalismo económico y movilización obrera» (Izquierda Popular, 1975, n° 50:1) o «No habrá golpe si hay movilización» (Izquierda Popular, 1976, n° 60:1) son ejemplos de los titulares de la prensa partidaria en los meses precedentes al golpe.

Como elemento esencial para reforzar la presencia del partido en Santa Fe durante este período de apertura democrática, tanto H.S. como M.M. recuerdan que el FIP tuvo, durante el período de 1972–1976, un local partidario ubicado en la zona céntrica (Crespo 3006), que hacía las veces de oficina central, espacio para la realización de actividades, etc. En la publicación partidaria se da cuenta de este local reiteradas veces («Nuestros locales en todo el país» es una sección que se repite en casi todos los números), al que se agrega también uno ubicado en Villa Hipódromo (J. P. López y Lamadrid)⁹.

En cuanto a la actividad política desarrollada en la ciudad, H.S. recuerda que el FIP funcionaba a partir de diversos

⁹ Resulta llamativo que ninguno de los entrevistados mencionó este segundo local.

frentes: «políticos, barriales, sindicales, estudiantiles, profesionales, pequeñas empresas (...) en todos organizan actividades: asados, exposiciones, se hacen algunas charlas técnicas, charlas políticas (...) se está en algunas movilizaciones importantes de esa época, se concurre con banderas propias.» M.M. agrega:

En ese momento (1971) la cuestión central, en lo táctico digamos, el partido lo que necesitaba lograr era la personería jurídica; eso implicaba conseguir a nivel nacional una determinada cantidad de afiliados, entonces la tarea central era doble: por un lado digamos, llegar a los sectores que potencialmente entendíamos nosotros eran los que mejor podían recibir los planteos de la izquierda nacional (...) y la lucha por el socialismo (...) Eso implicaba ir a los barrios, explicar las posiciones generales del partido a gente que no nos conocía; muchos cuando nos escuchaban hablar pensaban que éramos peronistas. Pero teníamos que explicar que no éramos peronistas, lo cual era una cuestión tediosa. (Entrevista con M.M.).

En este punto nos parece útil a modo de referencia dar cuenta del grado de inserción que había alcanzado AUN-FIP en las universidades del país. Como mencionamos anteriormente, hacia 1970 AUN contaba con una importante presencia en las universidades de Tucumán y Córdoba, a tal punto que alcanzó la vicepresidencia de la Federación Universitaria Argentina – Córdoba en el Congreso realizado ese mismo año¹⁰. Una revisión del órgano de prensa partidario nos permite afirmar que el éxito alcanzado por la agrupación en las universidades nacionales (incluyendo a la UNL santafesina) se prolongó más allá de esa fecha. Así, en la renovación de autoridades de los centros de estudiantes universitarios a finales de 1972 (en el marco de la reapertura democrática en curso), AUN se presentó en 47 elecciones obteniendo aproximadamente 6.000 votos sobre un total de 50.000 emitidos (Izquierda Popular, 1972, n° 7:2). Algún tiempo después, en diciembre de 1973, se señalaba que la agrupación universitaria del FIP contaba con 29 delegados sobre un total de 252 participantes en el XII Congreso

10 En esta coyuntura la FUA se encontraba dividida en dos: FUA Rosario (liderada por el Partido Comunista) y FUA Córdoba (inicialmente encabezada por el Partido Comunista Revolucionario –PCR–). En el Congreso de 1970 de la FUA Córdoba, AUN se alió a sectores anarquistas y socialistas de la Franja Morada para desplazar a la conducción del FAUDI (agrupación universitaria del PCR). Esta experiencia sería breve; en el Congreso del año siguiente se alzarían con el control de la federación una alianza entre el Movimiento Nacional Reformista (MNR, socialista) y la Franja Morada ya hegemónica por sectores radicales. De todas formas, AUN retenía todavía una importante representación (43 delegados contra 51 de la alianza MNR-Franja) (Califa, 2017).

de la Federación Universitaria Argentina (Izquierda Popular, 1973, n° 28:3).

En este punto cabe preguntarse ¿cuál era la situación de la militancia universitaria del FIP de la ciudad de Santa Fe? Para este período lamentablemente no contamos con testimonios directos de militantes que estuvieran estudiando en la UNL (para esta fecha H.S. ya había concluido sus estudios). Sin embargo, como elemento diferencial respecto de lo sucedido en los '60, a partir de los '70 el FIP extendió su presencia a las otras universidades de la ciudad.

Fue justamente durante el período de reapertura democrática que se produce el progresivo acercamiento a la militancia de S.R. Perteneciente a una familia de clase media¹¹, S.R. se acercó al FIP a partir de 1974, cuando ingresó a estudiar Arquitectura en la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF), sin todavía sumarse formalmente al partido. Aquí se destaca (elemento que se reitera en otros testimonios) el peso de los vínculos personales para definir el acercamiento a uno u otro espacio político: su novio de muchos años ya militaba en el FIP en el marco de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN). Sobre la presencia de organizaciones militantes del FIP en facultades de la ciudad, S.R. afirma que AUN había

logrado «hacer pie» en las facultades de Derecho, Ciencias Económicas e Ingeniería Química de la UNL, además de la ya mencionada UTN. A esto debemos agregar la propia UCSF a la que ingresó S.R. En total, estima que el FIP contaba con algo menos de cincuenta militantes universitarios en la región, repartidos entre las distintas universidades. Sobre el panorama político en dicha universidad privada durante el período 1973–1976, S.R. recuerda:

Era un ámbito donde la JP (*Juventud Peronista*) era muy fuerte. O sea, los dos primeros años cursé con docentes que tenían una absoluta definición por la teología de la liberación, los sacerdotes o laicos que nos dieron el ingreso (...) La presencia de la JP era muchísimo. No obstante, ya en esos tiempos estaba claro que también había otros jóvenes vinculados al peronismo que nosotros llamábamos «de derecha». En ese momento en la Católica se los conocía porque participaban en las elecciones estudiantiles como Lista Blanca. (...) Eran varones, en esas agrupaciones pocas mujeres había (...) Ellos se diferenciaban permanentemente de lo que era el perfil político de la JP. Después había algo de radicales contados con los dedos. Más que santafesinos había muchos chicos

¹¹ Sobre la presencia de antecedentes de participación política en su familia, S.R. señala a uno de sus abuelos como activo militante radical con posturas marcadamente antiperonistas.

estudiantes de Entre Ríos que venían de familias radicales, pero nunca llegaron a organizarse como agrupación política de orientación radical. O sea que era predominantemente peronista (...) Después había gente del Partido Comunista Revolucionario, había docentes incluso que eran del Partido Comunista. Nosotros en la Católica en ese momento llegamos a conformar el perfil de la agrupación que era AUN, y bueno. No teníamos tampoco una base de militancia tan importante, yo estaba en la carrera de Arquitectura y éramos muy poquitos, mujeres. Ese fue un elemento que pesó mucho. Nosotros en la Católica la base militante éramos fundamentalmente mujeres. Y si bien en la JP había mujeres seguía siendo muy marcado el tema de que los que tenían más peso en la militancia eran los varones. Y también había gente (...) del PRT. (Entrevista con S.R.).

Ahora bien, a pesar de los éxitos alcanzados a nivel universitario y de los esfuerzos por «abrir el juego» y profundizar la presencia de la organización en todos los niveles incorporando al frente a otros agrupamientos cercanos ideológicamente, «el PSIN no consigue establecer verdaderas alianzas con grupos afines, sino que el FIP se organiza agregando al PSIN solamente una periferia de adherentes sueltos» (Galasso, 1983:137). Refiriéndose a esta cuestión y a la forma

en la que se organizaba la participación en el partido, H.S. señala:

El FIP, a pesar de haber sido planteado como una especie de frente (...) tenía una, por la personalidad de los creadores, el colorado (*Ramos*), Spilimbergo, tenía una fuerte impronta personalista, entonces mucho las tendencias internas... las discusiones mucho no se daban (...) no existían muchos márgenes de discusión interna. Había sí espacios de discusión, se hacían congresos, reuniones, pero por ahí las líneas generales (...) ya estaban definidas. (Entrevista con H.S.)

Una excepción importante a esta dificultad para desarrollarse por fuera del ámbito universitario lo constituye la experiencia en la planta de FIAT localizada Sauce Viejo, en las afueras de Santa Fe. Nos detendremos con más detalle sobre este punto en el próximo apartado.

La militancia sindical del FIP: M.M. y su experiencia en FIAT Sauce Viejo
Señalamos anteriormente las dificultades que encontró el FIP para, en líneas generales, insertarse en ámbitos por fuera del universitario, es decir, para ampliarse por fuera de su base fundacional arraigada en el PSIN¹². Ahora bien, en el estudio del caso santafesino nos encontramos con

¹² El trabajo de Roland (2019) sobre la trayectoria del PSIN en Córdoba durante la década de los

una experiencia que permite matizar esta evaluación. Nos referimos a la participación activa de militantes del FIP en la comisión de delegados del principal establecimiento industrial del área metropolitana de Santa Fe, la planta de FIAT CONCORD ubicada en Sauce Viejo, a 20 km de la capital provincial.

Hacia la década del '60, como marcamos anteriormente, la ciudad de Santa Fe contaba con un sector industrial significativo pero comparativamente menor que otras áreas metropolitanas cercanas (particularmente en comparación con el cordón industrial ubicado en el sur provincial). El entramado industrial estaba compuesto fundamentalmente por pequeñas y medianas empresas. Esta situación se modificaría parcialmente a partir de abril de 1969 con la radicación en Sauce Viejo de la empresa FIAT, que trasladó desde su planta ubicada en Ferreyra (Córdoba) la línea de montaje de tractores, para luego incorporar la producción de camiones y motores (1974–75), llegando eventualmente a emplear aproximadamente a 4500 personas¹³. La planta se radicó en las instalaciones preexistentes de la empresa Industria Automotriz Santa Fe S. A. (IAFSA), que atravesaba dificultades

financieras y fue adquirida por FIAT. Una de las posibles causas del traslado de parte de la producción desde Córdoba hacia Sauce Viejo habría sido la búsqueda por parte de la gerencia de ejercer un mayor control sobre los obreros de la empresa y reducir la conflictividad: en efecto, mientras que las conducciones gremiales en Ferreyra se encuadraban en sindicatos clasistas, en Sauce Viejo la conducción estaba en manos de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM), en principio más aceptable para la gerencia de la empresa (Brandolini, 2022).

Un militante del FIP, M.M., trabajó durante varios años en la planta, donde militó activamente en la política sindical. Cuando le preguntamos por su historia personal y las razones que lo hicieron acercarse al FIP, nuevamente nos remite al fenómeno mucho más amplio y generalizado de politización que caracterizó a este período:

Me pasó lo que le pasó a una enorme cantidad de jóvenes de las clases medias que se volcaron masivamente a la política en los '70 (...) la semilla de la política yo la tenía metida dentro mío porque había tenido un hermano de mi viejo que había

¹³ '60 parece confirmar que esta dificultad para sumar militantes obreros no era un problema exclusivamente santafesino sino que fue una característica más extendida del perfil militante de PSIN/FIP.

13 Para un análisis detallado del proceso de radicación, desarrollo y eventual reconversión de la planta de FIAT CONCORD en Sauce Viejo nos remitimos al trabajo de Brandolini (2022).

sido militante ferroviario del '45 al '55 (...) Cuando yo llego a la juventud en este contexto nacional signado fundamentalmente por el retorno de Perón, el empobrecimiento de las clases medias que hacía que las clases medias (...) busquen en la militancia una manera digamos, de resolver los problemas que eran acuciantes en la sociedad. (Entrevista con M.M.)

M.M. resalta también el carácter no peronista de su entorno familiar: mientras que su padre se había mantenido a grandes rasgos alejado de la actividad política, su tío ferroviario había sido militante del Partido Comunista. M.M. ubica su propia historia personal en el marco de un proceso generalizado de «nacionalización de la clase media»; ésta es una idea que se repite en los testimonios de los entrevistados. El recorrido personal de M.M. lo llevó, una vez terminados sus estudios secundarios y verse obligado a hacer el servicio militar, a marcharse a estudiar Ingeniería en la Universidad Nacional de Córdoba:

En ese momento digamos, mi familia estaba en una suerte de crisis económica familiar, y bueno, yo era un estudiante rentado por mi familia en Córdoba, la cosa se puso muy mal y me tuve que volver. Me volví, entonces ahí hago una doble cuestión: me reincorporo a la Tecnológica, o sea, con las materias aprobadas de la Universidad de Córdoba, y busco laburo. Y trabajo

encuentro en esto que va a signar enormemente mi vida inmediata y futura digamos, que es, yo consigo trabajo en la fábrica FIAT de tractores. (Entrevista con M.M.).

En lo que se refiere a su primer acercamiento a la «izquierda nacional» del FIP, M.M. recuerda que se produjo en la universidad:

Fue una agrupación que se llamaba AUN, que de alguna manera era el brazo universitario de la izquierda nacional (...) Eso fue en el año '71 más o menos, en la UTN (...) pugnaba centralmente por dos grandes cuestiones digamos, una era el retorno de Perón, y elecciones libres sin proscripciones. (Entrevista con M.M.).

Al preguntar por qué se acercó a esa agrupación y no, por ejemplo, a la Juventud Peronista, M.M. rescata el papel que jugaban en esas decisiones las relaciones personales, y dice:

Había un referente en la militancia universitaria que era un colega mío de la Escuela Industrial, al cual yo conocía mucho y apreciaba mucho, que era J. S. (*hermano menor de H.S.*), que fue el que me invitó a las primeras reuniones. J. S. ya militaba en la Agrupación Universitaria, entró un corto tiempo antes que yo, y bueno. Él me conocía de la escuela Industrial, me invitó a unas primeras reuniones, y bueno, a mí en general me parecían muy razonables, muy

válidos, tanto los planteos estratégicos como las cuestiones más inmediatas de la acción política universitaria. Y humanamente era un buen grupo. (Entrevista con M.M.).

Unos ocho meses después de ingresar a la AUN, en un proceso que califica de «vertiginoso», M.M. se incorporaría formalmente al FIP. Sobre su paso por la militancia universitaria, señala que hacia el año 1972, en la primera elección a la que se presentó la agrupación,

A mí me tocó vivir una experiencia muy linda, que la recuerdo con mucho cariño y la tengo muy presente, porque en ese momento nosotros, lo que era la AUN, armamos una lista y le ganamos, hecho que no era un hecho aislado: muchas agrupaciones digamos pertenecientes a la izquierda nacional, denominadas AUN en la mayoría de los casos, ganaban centros de estudiantes; y nosotros en ese momento le ganamos el centro de estudiantes al Partido Comunista. (Entrevista con M.M.).¹⁴

Ahora bien, por diversas cuestiones personales, hacia 1973–74 M.M. se vio obligado a abandonar los estudios y dedicarse exclusivamente a su trabajo en la planta de tractores de FIAT. Fue en este ámbito

donde desarrolló una actividad militante significativa en las luchas sindicales, que lo llevó a ser electo delegado a la UOM por el período 1974–75 por el sector técnico de la planta. En este sentido, M.M. señala el carácter casi excepcional, producto del contexto general que se vivía en aquella época, de la participación activa del sector técnico en las luchas sindicales:

La UOM es un sindicato centralmente proletario, de trabajadores industriales. Pero en las grandes fábricas el sector técnico y administrativo tiene un peso numérico muy grande. Yo te diría que en ese momento, en FIAT, en el momento que yo soy electo delegado en el sector tractores, había 2000 trabajadores metalúrgicos de planta, pero debe haber habido 300 trabajadores técnicos y administrativos, que no tenían representación (*anteriormente*). (Entrevista con M.M.).

Entre sus actividades, estuvo la formación de un grupo de discusión política en la fábrica y eventualmente, de una agrupación dentro de la UOM, que se reunía semanalmente, compuesta por trabajadores de extracción peronista, otros provenientes de la izquierda nacional, independientes, y hasta «radicales

¹⁴ Efectivamente, hacia fines de 1972, la revista partidaria daba cuenta del avance de la organización en el ámbito universitario en una nota titulada «AUN–FIP defiende el programa popular», y de las expectativas que se abrían con respecto al siguiente congreso de la FUA (Izquierda Popular, 1972, n° 7:2).

desairados completamente con el partido radical». Al referirse a su experiencia como delegado, M.M. señala que la comisión interna de FIAT contaba con más de cien miembros. Sobre la composición de la misma, «la inmensa mayoría de los compañeros era peronista por tradición, era lo mejor que les había ocurrido a sus padres y a muchos de ellos siendo jóvenes, y no se cuestionaban ideológicamente». Más allá de que la mayoría de sus compañeros nunca llegaron a cuestionarse su identidad como peronistas, M.M. señala que existía una insatisfacción generalizada con la conducción sindical, demasiado alejada de los problemas cotidianos de la planta, lo que explica en parte el rápido crecimiento que alcanzó el grupo recientemente creado, llegando incluso a ganar la conducción de la comisión interna de la fábrica para el período 1975–76. En su opinión nunca se llegó a un cuestionamiento de fondo, ideológico, al peronismo en general. Lo que estaba en el ojo de la disputa eran los modos de acción sindical, no los fines.

Al preguntarle por su relación con los demás trabajadores de la planta, M.M. se refiere nuevamente a los problemas a los que se debían enfrentar los militantes del FIP para diferenciarse del peronismo:

Era difícil explicar la cuestión de por qué nosotros no éramos peronistas, por qué apoyando tan irrestrictamente e inmejorablemente al peronismo estábamos fuera.

Yo recuerdo compañeros trabajadores de primera línea, tipos impecables personalmente, militantes, buenos trabajadores (...) nos preguntaban por qué razón nosotros no estábamos dentro del peronismo... y bueno, había que explicar algunas cosas que se podían explicar, y otras eran inexplicables. (Entrevista con M.M.).

Estas dificultades de la izquierda nacional para sostener una identidad propia clara tendrían repercusiones significativas en el mediano y largo plazo. En la opinión de M.M.,

Este hecho, en muchos momentos posteriores llegó a la conducción del partido a plantearse como una cuestión a tener en cuenta. Era difícil plantear la perspectiva de la revolución nacional desde la izquierda, por el socialismo latinoamericano, fuera del peronismo (...) En ese momento era una situación incómoda para los militantes, al menos para mí dentro de la fábrica, donde la inmensa mayoría de las personas que estaban en la fábrica eran peronistas. (Entrevista con M.M.).

A pesar de las dificultades encontradas, y de un contexto de rápido deterioro de la situación económica y política, particularmente luego de la muerte de Perón, la agrupación sindical logró consolidarse hacia el interior de la planta de FIAT. Ahí mismo, M.M. recuerda ser testigo de las medidas de boicot a la política económica del gobierno nacional y progresivo vaciamiento de la

empresa impulsadas por la patronal, a la expectativa del golpe militar que finalmente se concretaría el 24 de marzo de 1976: «retaceaban la exportación de tractores a Cuba y a otros países de América Latina, retaceaban la exportación de motores industriales a Chile, donde estaba Allende, eso lo veíamos nosotros en la fábrica».

Los meses posteriores a la muerte de Perón se caracterizaron por un clima que M.M. describe como «enrarecido» por la situación política nacional, durante los cuales el partido comenzó a plantear públicamente el peligro del golpe en preparación: «Quienes, cómo y por qué están en el golpe de estado» titulaba el órgano partidario ya en agosto de 1975 (Izquierda Popular, 1975, n° 53:1). Sobre esta misma coyuntura de creciente incertidumbre política S.R. recuerda las fuertes discusiones que se sucedían en el ámbito de la militancia universitaria:

El último año (*antes del golpe*), cuando la JP pasa a la clandestinidad después de la muerte de Perón, las cosas fueron bastante difíciles en cuanto al diálogo con la militancia del peronismo. Ellos estaban en una postura muy firme de trabajar para derrocar el gobierno de Isabel, desplazar del gobierno a Isabel Martínez. El tema era que el gran debate que se dio (...) la última asamblea que tuvimos en la facultad de arquitectura

en vísperas a un paro general donde se discutía la postura del centro de estudiantes, fuimos la gente del PCR y yo, (...) en esa circunstancia estaba sola en esa asamblea, de oponernos a una acción tan fuerte porque ya el tema del golpe de estado era para el día de mañana. (Entrevista con S.R.)

En efecto, hasta el propio golpe el FIP mantendría una postura en favor de sostener al gobierno nacional y participar en las elecciones previstas para 1977. Los temores frente a la perspectiva de un golpe de estado culminarían por ser ciertos, y la experiencia militante del FIP llegaría a su término, al menos momentáneamente. En el caso de M.M. y su participación sindical, el corte sería definitivo:

Yo caigo preso tres meses después (*del golpe*), no por cuestiones sindicales, sino por cuestiones políticas; yo formaba parte de alguna manera de la conducción local del FIP (...) producto de una reunión, yo salgo y caigo preso por un control policial. (Entrevista con M.M.).

M.M. estaría preso, pasando por la Comisaría 4ta, la Guardia de Infantería, para recalar finalmente en la cárcel de Coronda¹⁵ un año y medio, hasta octubre de 1977. No sería reincorporado a su puesto en la planta de FIAT.

¹⁵ Entre 1974 y 1979 la cárcel de Coronda, cercana a la ciudad de Santa Fe, fue el principal centro

La militancia durante la dictadura, o la supervivencia de una tradición (1976–1983)

El golpe de estado del 24 de marzo de 1976 representaría un quiebre en la trayectoria militante del FIP en el área de Santa Fe, pero no su final. Refiriéndose a la situación del FIP al momento del golpe, H.S. dice

Nosotros no esperábamos la matanza que se produjo. Preveíamos un golpe muy duro porque los militares estaban muy molestos con razón, digamos, porque los guerrilleros habían matado militares, puesto bombas, era un quilombo eso, pero no creíamos que iba llegar la represión a abarcar como abarcó a sectores que no tenían nada que ver con la guerrilla, aún de nuestro movimiento, que tenemos algunos muertos que no tenían absolutamente nada que ver con la guerrilla. (Entrevista con H.S.).

En este punto es necesario señalar que la represión estatal en Santa Fe no se inició el 24 de marzo de 1976, sino que es anterior. Alonso (2016) rastrea el comienzo de la escalada de la violencia represiva en la región a noviembre de 1974, cuando se produjo el secuestro y asesinato de Marta Zamaro y Nilsa Urquía, militantes del

Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Como particularidad local (compartida con la ciudad de Rosario), quienes estuvieron a cargo mayoritariamente de los operativos represivos pertenecían a la policía provincial. El mismo autor señala que «si el 24 de marzo no fue un inicio, implicó igualmente una profundización sustancial de la violencia, el incremento exponencial de las víctimas y, sobre todo, la plena articulación de los agentes policiales con los mandos militares.» (Alonso, 2016:429).

A pesar del alcance inusitado hasta entonces de la represión desplegada en la ciudad a partir del golpe, particularmente durante los primeros años de la dictadura, el partido logró sobrevivir, «sumergido», los peores años de la represión. De hecho, sería el propio golpe el que haría las veces de catalizador para que S.R. se decidiera definitivamente a incorporarse, formalmente, a las filas del FIP (su participación hasta el momento se limitaba a la militancia estudiantil):

Mi ingreso formal, como militante, se dio justamente después del golpe (...) En ese momento, estaba la persona que era mi novio desde hacía muchos años, él era un militante activo desde previo del golpe en

de detención «oficial» de presos políticos en la región centro-norte de la provincia. Para un análisis detallado del lugar que ocupó el penal en el circuito represivo local y el perfil de los presos políticos detenidos en él nos remitimos al trabajo de Pisarello (2014).

otra de las universidades, la Tecnológica, y todo lo que fue la circunstancia del golpe, esos primeros meses, fue como que a mi llego a la convicción de que era importante asumir un vínculo más estrecho de militancia. (...) Parecía paradójico porque me había costado comprometerme previo al golpe, pero como que después del golpe se me hizo claro que era muy importante empezar a hacerlo (...) Mi militancia formal la empiezo en los inicios del proceso (Entrevista con S.R.).

S.R. recuerda que los primeros años del gobierno dictatorial fueron difíciles para el FIP santafesino, que sufrió la detención de varios de sus miembros (entre los que se contaba el propio M.M.)¹⁶. Quienes evitaron tal suerte procuraron acompañar a las familias de los detenidos, habiendo poca o ninguna chance de desplegar cualquier tipo de actividad militante. El impacto de la feroz represión alcanzó también, a su propia manera, a quienes no fueron detenidos:

¿Qué paso después del golpe y de todo ese proceso? Había una cosa muy difícil de instalar en la sociedad, los servicios de inteligencia lo sabían, pero en el común de la gente (...) el habernos denominado históricamente

de izquierda, por más que éramos FIP, la izquierda nacional, etc., el hecho de quedar estigmatizado para la política el término «izquierda», ser de izquierda era ser guerrillero. Había una paridad absoluta, no había espacio para explicar demasiadas cosas (...) Nos generó un aislamiento incluso en el plano personal, es decir, entre los compañeros de la facultad, la gente como que se empezó a alejar por temor, perfectamente entendible. Además hubo un rápido desprestigio del tema de los jóvenes participando en política. (Entrevista con S.R.).

El contexto de represión y de creciente aislamiento al que fueron sometidos los militantes que no sufrieron detenciones supuso un parate casi absoluto de cualquier forma de actividad militante. Esta situación solo comenzaría a modificarse a partir de 1979, cuando se produjo un lento «relajamiento» de los operativos represivos. Sería justamente por esta misma fecha que se produciría el acercamiento al FIP de D.V. Una vez más el escenario sería la Universidad Católica de Santa Fe, ahora caracterizada por un clima completamente diferente:

Yo había terminado la secundaria en 1974 (...) En el '75 me trasladé a Esperanza

¹⁶ Según la propia S.R., los militantes del FIP santafesino detenidos por la dictadura provenían fundamentalmente de la militancia en la Facultad de Derecho de la UNL y del sector gremial de FIAT. Comenta S.R.: «fue muy corto el periodo que puede considerarse que estuvieron desaparecidos porque por suerte a ellos se los pudo identificar. Nunca los sacaron de Santa Fe».

para estudiar Agronomía, ahí me ligo a la Juventud Peronista, no de forma demasiado activa pero sí iba a las reuniones, era votante en las elecciones de la facultad (...) Estando ya en la Universidad Católica, después del golpe, no había prácticamente ninguna posibilidad de actividad política explícita... Esto hasta el '78, '79, ahí empezó a haber algo. En la cantina de la universidad siempre había una mesa de compañeros estudiantes, que yo no los conocía, chicos y chicas de distintas facultades. Era un grupo que llamaba la atención. (Entrevista con D.V.)

D.V. terminaría finalmente por acercarse a quienes serían sus compañeros de militancia en el FIP para sumarse a la firma de un petitorio en reclamo de una cuestión estrictamente gremial: un cambio arancelario que pretendía imponer la Universidad. Las posibilidades de desarrollar cualquier tipo de actividad política durante los últimos años de la dictadura, incluso a pesar de la «relajación» de la represión, eran limitadas. Entre las que recuerda, D.V. señala

Cuando estaba ligado ya al grupo de estudiantes del Frente de Izquierda Popular, me fui a vivir a una casa que éramos todos militantes, viví en tres casas (...) ahí vivíamos seis o siete compañeros del FIP (...) el partido funcionaba, había algunos compañeros presos en Coronda o acá, no sé si en Las Flores también hubo alguno.

Había reuniones periódicas, nosotros en esa casa hacíamos reuniones de los jóvenes del frente estudiantil. Se hacía un trabajo bastante fuerte de lectura y discusión política, de formación... y hacia afuera bueno, era un trabajo mucho más cuidadoso. Se organizaban reuniones de estudiantes, alguna peña, algún petitorio como ese de la universidad por alguna cuestión más bien gremial estudiantil. No podía pasar mucho más de ahí. (Entrevista con D.V.)

Estas formas de militancia «sumergida» o de bajo perfil continuarían hasta comienzos de la década del '80. Para finales de 1981, en el marco del desgaste creciente del gobierno militar, se producirían los primeros intentos por recuperar algunos espacios de militancia vedados por las autoridades militares. S.R., quien había debido abandonar sus estudios en la UCSF hacia 1978–79 por cuestiones laborales, retomó los mismos (ahora en la UTN Santa Fe) a partir de 1980. Poco tiempo después sucedería lo siguiente:

En el año '80 que yo vuelvo a la Tecnológica, finales del '81, se toma la decisión de empezar a tener presencia política, a pesar de estar completamente prohibido. Se toma la decisión a nivel nacional del partido de empezar a hacer presencia con carteles, de alguna manera empezar a aparecer. Nosotros lo hicimos (...) en ese momento trabajábamos con dos chicos más, que eran más jóvenes, yo ya tenía mis

años (...) tomamos coraje, se armó un cartel muy grande que iba del techo hasta el piso, se decidió colgarlo de las paredes del hall una tarde poquito antes que empezaran las clases. Me acuerdo la cara de espanto porque nos veían atrás del vidrio las empleadas administrativas colgándolo. (...) el cartel ese día perduró, al día siguiente no estuvo más. Pero bueno, eso fue muy estresante porque era como empezar a abrir la mochila que uno había construido en todos esos años de dictadura, de silencio, de autoprohibirte. (Entrevista con S.R.)

Las posibilidades de realizar una actividad política pública se ampliaron aceleradamente a partir, sobre todo, del inicio de la guerra de Malvinas, en abril de 1982. En esa coyuntura el FIP asume un protagonismo significativo en el escenario político local. El partido adoptó una postura que procuraba «separar» a la conducción militar de lo que entendía como un reclamo soberano legítimo de la Argentina, y participó activamente de diversas campañas tendientes a apoyar a las tropas involucradas (bancos de sangre, colectas, etc.). Esta posición no dejó de resultar problemática para algunos militantes, entre ellos S.R.¹⁷, y resultaría muy

criticada una vez consumada la derrota militar y la retirada política de las Fuerzas Armadas. Sobre las actividades realizadas durante este período H.S. recuerda:

Nuestro grupo debe haber sido, a nivel nacional y acá en Santa Fe en particular, uno de los que más barullo hizo con el tema Malvinas. Volanteando, hicimos un acto fenomenal en un teatro, me parece que fue ahí en Junín, en el Centro Cultural, muy grande. Creo que vino el embajador de Venezuela a ese acto (...) Organizamos cosas muy importantes, volanteadas permanentes... éramos muy críticos inclusive, en ese periodo, con el tema del pago de la deuda externa (...) Nosotros estábamos contra el pago de la deuda externa. (Entrevista con H.S.).

Este «pico» de movilización y visibilidad se diluiría progresivamente una vez concluido el conflicto bélico. Con las Fuerzas Armadas en franco retroceso y la transición democrática en el horizonte, el FIP se aprestó a participar una vez más de la política electoral (incluyendo nuevamente la apertura de un local partidario en la zona céntrica de la ciudad, según recuerda H.S.). En ese marco se

¹⁷ Esta suerte de «apoyo crítico» a las operaciones militares no impidió de todas formas que un grupo importante de militantes del FIP fuera detenido en Rosario en esta coyuntura. Permanecieron encarcelados por una semana aproximadamente en la jefatura de policía de dicha ciudad. Entre los detenidos se contaba la propia S.R., quien recuerda que contaron con la ayuda de abogados enrolados en el MID que intervinieron para lograr su liberación.

recuperaron los viejos contactos con sectores del peronismo local. D.V. recuerda las conferencias organizadas por el partido en este período, con Ramos como orador central, y dice

Parecía que nosotros defendíamos mejor al peronismo que los peronistas (...) se llenaban de peronistas las conferencias, muchos dirigentes peronistas lo iban a escuchar porque les encantaba Ramos (...) dirigentes que después estuvieron en los gobiernos de Obeid: Ariel Dalla Fontana, Mehaoud, Piazza, Forconi, todos ellos (...) también dirigentes sindicales, Sarla de los gráficos, del grupo de judiciales. (Entrevista con D.V.).

De forma casi simultánea se produciría un conflicto hacia el interior del propio FIP entre sus máximos referentes (el propio Ramos y su «mano derecha», Spilimbergo), que culminaría con el alejamiento de un sector de la organización para conformar un nuevo partido, el Partido de la Izquierda Nacional, de corta duración. Los magros resultados obtenidos eventualmente por la candidatura presidencial de Ramos (0,1 % de los votos) auguraban años difíciles para lo que aún quedaba del FIP en el nuevo período democrático inaugurado en 1983.

Conclusiones

Al comienzo de nuestro trabajo nos propusimos como objetivo principal realizar una primera reconstrucción de

la trayectoria del PSIN/FIP en el espacio santafesino. Más específicamente, nos interesaba realizar una caracterización inicial de sus militantes, así como también identificar sus espacios y modalidades de participación política.

A partir del testimonio de los militantes entrevistados el perfil que emerge es el de una organización cuyo principal espacio de actuación en el espacio santafesino fue fundamentalmente el universitario, que hizo las veces a su vez de principal «vía de acceso» y acercamiento a la militancia política. En todos los casos los entrevistados pertenecían a familias de clase media que pudieron acceder (al menos por un tiempo) a la educación universitaria. En tres de los casos en el entorno familiar de los militantes existían antecedentes de militancia política (radical o comunista en un caso), aunque nunca en el peronismo. En cuanto a las formas de la militancia política del PSIN/FIP y sus organizaciones universitarias, estas optaron de forma mayoritaria por apostar a los canales institucionales formales (centros de estudiantes, federaciones universitarias, elecciones) cuando estos estuvieron disponibles. En cuanto a métodos más directos, se menciona la participación en algunas de las tomas de las facultades que tuvieron lugar en los '60. De forma relativamente temprana la organización optó por distanciarse de los grupos de la «nueva izquierda» más radicalizados y terminó compartiendo

espacios institucionales con organizaciones tradicionalmente más asociadas a posturas de tipo reformista.

A modo ilustrativo, y como una primera comparación posible a partir de los aportes de otro trabajo que analiza la experiencia partidaria del PSIN, podemos recuperar los aportes de Roland. En su trabajo sobre el caso cordobés durante la década de los '60, el autor caracterizó a la organización como

un núcleo militante predominantemente clasemediero de profesionales y estudiantes universitarios, de alrededor de treinta militantes orgánicos, algunos pocos militantes sindicales, posiblemente cinco o seis, una periferia de simpatizantes en ambas esferas y una buena trama de relaciones con la dirigencia sindical de la provincia (Roland, 2019: 130).

Con algunos matices, los elementos fundamentales de tal caracterización parecen replicarse, a grandes rasgos, en el espacio santafesino. En este punto entendemos que resultaría provechoso para avanzar en una mayor comprensión de la trayectoria del PSIN/FIP contrastar estas primeras impresiones con investigaciones sobre el perfil que estas organizaciones asumieron en otras regiones o localidades del país.

Volviendo sobre el punto de las formas de la actuación política desplegadas por el PSIN/FIP en el espacio santafesino, nos parece útil en este punto recuperar la

distinción que realizan González Canosa y Chama (2021) entre politización y radicalización. En su capítulo referido al uso de ambos conceptos para analizar a fenómenos de la «nueva izquierda», los autores afirman que el segundo se aplica en ocasiones de manera indistinta para referirse tanto a prácticas como a discursos políticos de diversos actores, cuando estas dos dimensiones en muchas ocasiones no van de la mano. Efectivamente, existen casos donde se invocan fines radicales de la acción política «pero a tan largo plazo que (*las organizaciones*) logran encauzar prácticamente todas sus formas de intervención política en los canales institucionales vigentes» (González y Chama, 2021:53). Este parecería ser el caso del PSIN/FIP.

Vinculado con este punto, parece posible que la opción de estas organizaciones por formas de participación y expresión política «tradicionales», su apoyo permanente (tanto discursivo como electoral) al peronismo e incluso su cercanía cotidiana con militantes y referentes de esta extracción tal vez pueda explicar en parte la dificultad que enfrentó la organización para consolidar un perfil público propio claramente identificable y distinguible, al menos de cara a sectores de la sociedad menos politizados. Esta suerte de «mimetización» parcial con el peronismo (dificultad o desafío que según los testimonios era más acuciante por fuera de los espacios universitarios) no pasó desapercibida a los militantes, sino que

fue objeto de discusiones al interior de la organización.

A modo de balance provisorio, entendemos que pudimos avanzar en una primera aproximación y caracterización de las organizaciones partidarias del nacionalismo marxista en Santa Fe. Como tareas a futuro, queda pendiente analizar más detalladamente la manera en que la

organización santafesina se vinculó con la conducción nacional y/o con militantes de otras regiones del país, las formas de articulación de sus militantes entre las distintas unidades académicas de la ciudad, así como también profundizar en la especificidades propias del accionar político de sus militantes en cada uno de los subperíodos analizados.

Referencias bibliográficas

- Alonso, L. (2016). Sobre la vida (y a veces la muerte) en una ciudad provinciana. Terror de Estado, cultura represiva y resistencias en Santa Fe. En G. Aguila; S. Garaño y P. Scatizza (coords.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado* (pp.423–483). La Plata: FHACE.
- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Águila, G. (2015). Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. *Avances del Cesor* 7, n° 12, 91–96.
- Brandolini, C. (2022). Los rumbos tomados por FIAT en la zona santafesina durante una década de profundas transformaciones (1969–1980). *H-Industria. Revista De Historia De La Industria Y El Desarrollo En América Latina*, (31), 127–146.
- Califa, J. (2017). Dos «fuas» en los años setenta. El movimiento estudiantil en las postrimerías de la «Revolución Argentina». *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 12, 130–150.
- Chumbita, H. (2013). Patria y Revolución: la corriente nacionalista de izquierda. *Analecta literaria* [en línea]. Consultado 07/11/23 en <https://actaliteraria.blogspot.com/2013/12/hugo-chumbita-patria-y-revolucion-la.html>
- Galasso, N. (1983). *La izquierda nacional y el FIP*. Buenos Aires: CEAL.

- González Canora, M. y Chama, M. (2021). «Politización» y «radicalización»: reflexiones sobre usos y sentidos en la producción académica sobre la *nueva izquierda* en Argentina. En M.C. Tortti y M. González Canora (dirs.), *La nueva izquierda en la historia argentina. Debates conceptuales y análisis de experiencias* (pp.37–71). Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Guerberof, A. (comp.) (1985). *Izquierda Colonial y Socialismo Criollo*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.
- Herrera, C. (2011). El Partido Socialista de la Revolución Nacional, entre la realidad y el mito. *Revista Socialista*, N° 5 s.d. [en línea]. Consultado 07/11/23 en <http://cedinpe.unsam.edu.ar/content/herrera-carlos-el-partido-socialista-de-la-revolucion-nacional-entre-la-realidad-y-el-mito>.
- Hilb, C. (1984). La legitimación irrealizable del sistema político y la aparición de la izquierda de los años 60. En C. Hilb y D. Lutzky (comps.), *La nueva izquierda argentina (1960–1980)*, (pp.11–38). Buenos Aires: CEAL.
- James, D. (2010). *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jean Jean, M. (2020). La Historia Oral y la narrativa como metodologías para el abordaje del terrorismo de Estado, siglo XX en Argentina. *Historia y Memoria*, n° 20, 61–95.
- Moretti, I. L. (2020). El Porvenir de una Ilusión. Los Partidos Políticos de Izquierda entre 1955 y 1976. *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, año 5 No. 9, Enero–Junio, 401–428.
- Pisarello, V. (2014). Los presos políticos de la última dictadura y la opción del exilio. El caso de la cárcel de Coronda. En S. Jensen y S. Lastra (eds.), *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta* (pp.283–307). La Plata: FHACE.
- Pozzi, P. y Schneider, A. (2000). *Los setentistas. Izquierda y clase obrera: 1969–1976*. Buenos Aires: Eudeba.
- Roland, E. (2019). El Partido Socialista de la Izquierda Nacional (PSIN) de Córdoba durante los años sesenta. Su despliegue organizativo y su gravitación en el Cordobazo. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 10, N° 16, 115–136.

- Terán, O. (2013). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tortti, M.C. (2021). Historia Reciente y *nueva izquierda: una revisión*. En M.C. Tortti y M. González Canora (dirs.), *La nueva izquierda en la historia argentina. Debates conceptuales y análisis de experiencias* (pp.17–36). Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Vega, N. (2017). *El movimiento estudiantil universitario santafesino durante la segunda mitad de los años sesenta y sus vinculaciones con el surgimiento de las organizaciones político-militares en el ámbito local*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Entre Ríos.

Fuentes y documentos en formato digital:

- Recopilación online de «Izquierda Popular», periódico del FIP: http://www.ruinasdigitales.com/izquierda_popular_numeros
- Números: 62 (3 no disponibles); entre septiembre de 1972 y marzo de 1976.

Entrevistas realizadas por el autor:

- H. S., 2014: Estudiante de la UNL, militante y dirigente del PSIN/FIP.
- M. M., 2014: Estudiante de la UTN Regional Santa Fe, militante del FIP, delegado sindical en la planta de FIAT Sauce Viejo.
- D. V., 2014: Estudiante de la UCSF, militante del FIP.
- S. R., 2022: Estudiante de la UCSF y posteriormente de la UTN Regional Santa Fe, militante del FIP.

La(s) transición(es) de la maternidad española (1975–1999)

Alejandra Suyai Romano

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0024

Resumen

El presente trabajo pretende analizar el fenómeno de la maternidad en la Transición española en dos movimientos sociales de mujeres de la época que registran, a los efectos de la investigación historiográfica feminista, diversos modos de apropiación, negociación y resignificación de la práctica social materna. Así, sigo los aportes de Adrienne Rich (1998) en la diferenciación entre institución y experiencia de la maternidad para indagar, por una parte, en la configuración de los movimientos feministas sindicales y de izquierda en la década de los '70, y por otra, en la recuperación del agenciamiento político poco abordado de las «maternidades robadas» desde finales de la etapa franquista hasta bien entrados los años democráticos de los '90. Como hipótesis principal postulo que si bien ambas reformulan las operaciones de sentido respecto de las narrativas maternas del franquismo, toman posiciones diferenciadas en cuanto

Palabras clave:

maternidad española, experiencia, institución, feminismo, Transición.

La(s) transición(es) de la maternidad española (1975–1999)
Alejandra Suyai Romano
Facultad de Filosofía y Letras -
Universidad de Buenos Aires

a las formas de politización que la naturaleza dual de la maternidad presenta. Mientras que para las primeras, sostengo que la relación materna se establece como una institución a rechazar, en tanto no conforma una reivindicación prioritaria, para las segundas es precisamente el agenciamiento de su experiencia materna lo que permite politizar la búsqueda filial de sus hijos robados así como la restitución de sus identidades biológicas. A pesar de sus diferencias y de la invisibilización de estas últimas en la historiografía reciente, ambas producen una fisura en el discurso hegemónico patriarcal al arrojar luz sobre la existencia de otras lógicas políticas que cuestionan modos de vivir, crean estrategias de resistencia y disputan experiencias colectivas en el terreno de la arena pública (pero también personal) política.

Transition(s) in Spanish motherhood (1975-1999)

Abstract

The present work intends to analyze the phenomenon of motherhood in the Spanish Transition in two social movements of women of the time that register, for the purposes of feminist historiographical research, various modes of appropriation, negotiation and redefinition of the maternal social practice. Thus, I follow the contributions of Adrienne Rich (1998) in the differentiation between the institution and the experience of motherhood to investigate, on the one hand, the configuration of the feminist left-wing and labor movements in the 1970s, and on the other hand, in the recovery of the little addressed political agency of the «stolen maternity» from the end of the Franco era until well into the democratic years of the '90s. As a main hypothesis I postulate that although both reformulate the operations of meaning regarding the maternal narratives of Francoism, they take differentiated positions in terms of the forms of politicization that the dual

Keywords:

spanish motherhood, experience, institution, feminism, Transition.

nature of motherhood presents. While for the former, I maintain that the maternal relationship is established as an institution to be rejected, as long as it does not constitute a priority claim, for the latter it is precisely the assembling of their maternal experience that makes it possible to politicize the filial search for their stolen children in this way as the restitution of their biological identities. Despite their differences and the invisibility of the latter in recent historiography, both produce a fissure in the hegemonic patriarchal discourse by shedding light on the existence of other political logics that question ways of living, create strategies of resistance, and dispute collective experiences in the field of the public (but also personal) political arena.

A(s) transição(trasições) da maternidade espanhola (1975-1999)

Resumo

O presente trabalho pretende analisar o fenômeno da maternidade na Transição Espanhola em dois movimentos sociais de mulheres da época que registram, para fins da pesquisa historiográfica feminista, diversos modos de apropriação, negociação e ressignificação da prática social materna. Assim, sigo as contribuições de Adrienne Rich (1998) na diferenciação entre instituição e experiência da maternidade para pesquisar, por um lado, na configuração dos movimentos feministas sindicais e de esquerda na década de 1970 e, por outro, na recuperação da agência política pouco abordada da «maternidade roubada» desde o final da era franquista até os anos democráticos dos '90. Como hipótese principal postulo que embora ambas reformulam as operações de sentido em relação às narrativas maternas do franquismo, elas assumem posicionamento diferenciado quanto às formas de politização que a natureza dual da maternidade apresenta. Enquanto para os primeiros,

Palavras-chave:

maternidade espanhola, experiência, instituição, feminismo, transição.

sustento que a relação materna se estabelece como uma instituição a ser rejeitada, desde que não constitua uma reivindicação prioritária, para os segundos é justamente a montagem de sua experiência materna que permite politizar a busca filial por seus filhos roubados desta forma, como a restituição de suas identidades biológicas. Apesar de suas diferenças e da invisibilidade desta última na historiografia recente, ambas produzem uma fissura no discurso patriarcal hegemônico ao lançar luz sobre a existência de outras lógicas políticas que questionam modos de viver, criam estratégias de resistência e disputam experiências coletivas no campo do espaço público político (mas também pessoal).

Introducción

Este trabajo retoma las diferentes construcciones de los movimientos sociales de mujeres en torno a la maternidad durante el período democrático de la Transición española (particularmente las primeras décadas posteriores a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 hasta principios del siglo XXI), que coincide con la incorporación de la población femenina a la vida política española, así como también el reconocimiento de sus derechos legales, largamente restringidos durante el régimen. De esta forma, me interesa analizar los modos de apropiación, negociación y resignificación del término «maternidad» en dos fenómenos de mujeres de la época: la institución materna (de raigambre franquista) en relación a la organización feminista setentista, por

un lado, y la experiencia agenciada de la maternidad en las «maternidades expropiadas», por el otro. En tanto que las primeras refieren a la eclosión social de los movimientos feministas sindicales y de izquierda una vez terminado el régimen franquista, las segundas comprenden el fenómeno de sustracción de menores que sufrieron las mujeres embarazadas tras dar a luz en instituciones concernientes a agentes estatales en el transcurso de finales de dicho régimen y comienzos de la democracia transicional. Dentro de ellas, particularmente me interesa abordar el caso de las «maternidades robadas» ya que su período temporal coincide con el recorte histórico que este trabajo realiza y permite poner en comparativa los dos procesos de la maternidad que busco abordar. Esta investigación surge de

reconocer que, si bien ambas acontecen en un contexto histórico compartido (los inicios de la democracia), la segunda lleva la marca de una ausencia, o al menos de una dificultad para hacerse presente, ya no sólo en el revisionismo crítico del pasado reciente como en la genealogía feminista contemporánea¹, sino también desde el acontecimiento de los hechos mismos hasta sus condiciones de visibilidad social en el presente. Un abordaje de la problematización de dicha falta necesariamente debe entender a la maternidad y la T/transición como objetos de estudio que renuevan los términos de las preguntas: ¿se habilitan otros derroteros cuando se ponen en serie otras representaciones sociales del ser madre en democracia? ¿Qué significa la reivindicación del sujeto femenino subalterno, que en los albores de una esperanza democrática pugnaba por la emancipación económica y sexual, al priorizar por delante de los hijos los derechos laborales, la legalización del aborto, el uso de pastillas anticonceptivas o el control femenino de la natalidad, y en todo caso, cómo puede leerse, paralelamente, la invisibilización de las «maternidades robadas»

en tiempos de dictadura franquista, en el mismo momento histórico del «despertar de la democracia»? ¿Qué operaciones de organización del sentido se develan en la narrativa de la Transición cuando otras maternidades entran en juego?

En este punto, propongo como hipótesis entender al fenómeno de la maternidad en la Transición (desde la década de los '70 hasta los '90) como dual: una disputa abierta y emancipadora en torno a la agencia ciudadana de las mujeres frente a los centros de poder, que al mismo tiempo contaba, en su contracara, con la continuidad franquista de la subordinación materna, en cuya tradición la memoria histórica, así como todo otro tipo de lucha en pos de una verdad que buscara reparación, quedaba obturada por el pacto de silencio y olvido (Labanyi, 2007). Por tanto, una lectura a contrapelo que permita armar una serie contraintuitiva de los diferentes fenómenos históricos del pasado reciente (Benjamin, 1995) no busca ni una verdad totalizadora ni absoluta, ni tampoco definir respuestas unívocas. Así, este trabajo pretende indagar en las particularidades de la aparición materna (en las políticas de su aparición) para di-

¹ En palabras de Moreno Seco y Alicia Mira Abad, «Aunque a partir de 1975 tiene lugar la eclosión del movimiento feminista, la historiografía de los movimientos sociales se ha centrado en las organizaciones obreras y estudiantiles, las más activas en la lucha por el cambio político. En consecuencia, hay muy pocos trabajos, desde la historiografía, sobre el feminismo (Grau Biosca, 2000). Al igual que sucede con las investigaciones que abordan la Segunda República, la importancia del cambio político oscurece otros procesos, como los relacionados con la maternidad» (2005:26).

lucidar sus condiciones o imposibilidades de acceso a la representación. Para ello recupero la propuesta teórica de Rich (1998) que distingue entre experiencia e institución en los análisis de la maternidad: en tanto el primer significado alude a «la relación potencial de cualquier mujer con sus poderes reproductivos y con los/as hijos/as», el segundo apunta «a asegurar que ese potencial —y todas las mujeres— permanezcan bajo el control masculino» (13). En esa clave de lectura propongo entender el código de valor diferencial que constituyen las disputas de sentido distintas —por tanto, herramientas de politización heterogéneas— según se trate de la militancia feminista en espacios laborales y organizaciones sindicales de izquierda o de las «maternidades robadas». Se argumentará, por consiguiente que, para las primeras, la articulación de la maternidad se configura como una institución a rechazar, en tanto la politización de sus luchas se centró en una liberación sexual sin deseos de maternar en pos de independizarse de un destino biológico históricamente asignado, mientras que para las segundas, la politización de la maternidad estará ligada a la restitución del lazo filial biológico, es decir, a su experiencia potencial y corporal materna, posteriormente desarticulada por la práctica disciplinadora del aparato burocrático, administrativo y legal del franquismo así como de sus etapas posteriores.

La institución de la maternidad: el ángel del hogar franquista

Este apartado pretende funcionar como marco teórico-crítico a fines de historizar la maternidad como una institución patriarcal que operaba en el programa franquista previamente a la llegada de la democracia en la sociedad española. En términos foucaultianos, toda ficción que triunfe debe poseer al mismo tiempo «un gran poder de producción y de seducción, pero también de disciplinamiento» (Arnés, 2016:35). A su vez, la maternidad en tanto relación social que instaaura sujetos, adjudica lugares y asigna valores, «es proclive a estos relatos reguladores dado que es un terreno fundamentalmente disciplinador» (Domínguez, 2007:34). Por tanto, en dicha propensión, es capturada por el dominio hegemónico estatal e institucionalizada en el sistema franquista como un servicio social patriótico en consonancia con un deber moral femenino. Desde fines de la Guerra Civil Española (1939) hasta la muerte del dictador Francisco Franco (1975), el aparato represivo y el aparato ideológico del régimen abrevaron en diferentes ficciones coercitivas tendientes al adoctrinamiento de toda la población, pero especialmente de las mujeres españolas, en quienes recayó la tarea fundamental de la crianza y la educación de sus hijos tanto como garantes de la moral católica en el núcleo familiar como reproductoras de ciudadanos patriotas en el cuerpo nacional. Para Díaz Silva

(2023), esa doble misión femenina tiene como asidero, por un lado, el discurso de género del franquismo en donde la maternidad está ligada biológicamente a la domesticidad y el cuidado del hogar, y por el otro, el discurso médico–higienista de posguerra en el cual la lactancia materna así como los deberes maternos garantizarían, frente a los bajos índices de natalidad, la continuidad reproductiva del nacionalcatolicismo, en su constante preocupación eugenésica por una limpieza racial de los futuros hijos de España. Asimismo, Mary Nash (1996) sostiene que si bien la problematización del descenso demográfico con una caída de tendencia estructural constituía un fenómeno multicausal en la época, la narrativa del pensamiento pronatalista de Franco, fue la encargada de instalar socialmente el mito de la decadencia y la degeneración moral —frente al imperialismo cultural que desarrollaban las grandes potencias con familias numerosas y poblaciones crecientes— en paralelo con una política de promoción de la familia que tenía a la mujer–madre como el eje de la función social de reproducir (potencial

y efectivamente) a la Patria. Dichos relatos se entretajan en un proyecto de Estado basado en tres líneas centrales: la nacionalización de las mujeres (Morcillo Gómez, 2015), la medicalización de la maternidad (Vallejo–Nágera, 1937) y la maternología (Nelken, 1926). En tanto el primer eje enlaza maternidad y nacionalismo² (Moreno Seco y Mira Abad, 2005) politizando a las madres en un sentido restrictivo y disciplinador, el segundo y el tercero remiten, por otra parte, a las ideas del eugenismo, higienismo y reforma sexual que pretendían reificar a la mujer, al reducirla a una capacidad biológica que purgara, de manera regulada, el «gen rojo marxista». Dichos preceptos se hacen patentes en su institucionalización formal de parte de múltiples agentes del régimen. Entre ellos se destacan el accionar público y legitimado de la Sección Femenina de la Falange (originada en 1934), con Pilar Primo de Rivera como líder de la organización femenina católica conservadora así como las diversas instituciones públicas dentro de las cuales se destaca el Patronato de Protección a la Mujer (creado en 1941 bajo el Ministerio

2 Al respecto de los alcances de este concepto, la nacionalización de las mujeres para la autora «supone el desarrollo de un discurso público en el que se entrelazan los conceptos de maternidad y nacionalismo. Los estudios dedicados a la relación entre género y nacionalismo desde diversas disciplinas han experimentado en los últimos años un importante impulso, llamando la atención sobre la relevancia del género como factor cultural destacado en la creación de la identidad nacional (...) La importancia política de las mujeres residía no en su individualidad sino en su función maternal: su principal servicio a la patria era criar y educar a futuros ciudadanos» (2005:10).

de Justicia con el objetivo de ayudar a la «dignificación moral de la mujer según la religión católica»).

Posteriormente, luego del '75 y aún con la muerte del dictador, la maternidad seguirá siendo el fundamento de la identidad femenina. En palabras de Mónica Seco (2019), quien retoma los trabajos de Folguera (1988) sobre el feminismo en el período de transformación política inmediatamente posterior al franquismo conocido como «Transición», la época democrática estará signada a un mismo tiempo por un discurso oficial masculino y una realidad eminentemente femenina:

El discurso natalista y maternal impregna a buena parte de la sociedad española y es impulsado por el Estado, pero entra en contradicción con una importante transformación social y cultural que repercute directamente sobre la maternidad, con fenómenos como la urbanización, la secularización, el comienzo del uso de anticonceptivos, la transformación del modelo de familia extensa hacia una nuclear, o el cambio de la consideración de los hijos (Folguera, 1988:125).

En épocas de posdictadura franquista, por tanto, el proceso de maternalización³ de las mujeres llevado a cabo como

política de Estado no se desvanece completamente, ya que sus soportes institucionales, así como las doctrinas que lo legitiman se encuentran arraigadas a una sociedad disciplinada por el poder soberano del terror, la desaparición y el silencio. No obstante, sí comienza a tensionarse, habilitando en el espacio público la emergencia de colectivos femeninos heterogéneos que pugnaron por otras concepciones de la maternidad, alejada ya de una herencia instintiva tutelada por el *pater familias*.

La(s) maternidad(es) en Transición (1975–1990): la institución y la experiencia maternas dentro de los movimientos de mujeres

De un tiempo a esta parte, aún cuando el estudio cultural de los feminismos haya suscitado una menor atención historiográfica que la Historia tradicional masculina, cierta bibliografía reciente (Beorlegui, 2017; Díaz Silva, 2023; Nash, 2014) coincide en señalar que la transición democrática configuró un importante período de transformación política y ciudadana en el marco de una nueva política democrática con el desarrollo a la par de nuevas relaciones igualitarias de género (Nash, 2014:190). Para la década de los '60 y '70, el modelo de maternidad

³ En palabras de Marcela Nari (2005), este término se refiere al fenómeno de identificación de los conceptos madre y mujer que se convierte en identidad y actividad exclusiva y excluyente del sujeto femenino.

franquista empieza a ser cuestionado en su representatividad dado el avance del movimiento feminista español reorganizado (221), en consonancia con las reivindicaciones de la denominada «segunda ola feminista» a nivel internacional, siendo 1975 un año clave para la lucha feminista creciente, ya que se declara Año Internacional de la Mujer, por un lado, y se celebran las primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer en Madrid, por el otro. En este sentido, Beorlegui sostiene que dichas crisis de la dictadura contribuyeron ampliamente a establecer un espacio ideal para el surgimiento del feminismo, en creciente expansión entre grupos de mujeres mayormente politizadas, aunque esta caracterización no fuera excluyente (2017:58). En sus investigaciones, el autor destaca que en la Transición se produjo una formación de nuevas subjetividades femeninas dada por las crecientes demandas de la militancia feminista de izquierda y sindical en el movimiento obrero organizado.

Esa construcción histórica de un nuevo sujeto político, que había permanecido marginado hasta el momento, irrumpía en la arena social para interpelar las ficciones de poder que el franquismo había legitimado en torno a sus instituciones ideológico-represivas. Mary Nash sostiene al respecto que la desarticulación de dichos arquetipos franquistas ligados al género constituyó un dispositivo primordial para la reelaboración de un

nuevo orden generizado (en tiempos de la Transición) que permitió, a su vez, crear modelos de referencia de carácter feminista, ciertamente censurados por fuera de la cultura democrática (2014:190). Ambos autores recopilan testimonios de la época donde las mujeres incursionaban por primera vez en el ámbito político, sin que su nueva feminidad pasara inicialmente por un perfil maternal, al que asociaban históricamente con una visión de corte biológico-esencialista (Igeda González, 2010). De esta forma, el cuerpo del feminismo militante tomaba la palabra y exigía los derechos largamente postergados: el divorcio, el acceso al aborto seguro, la adquisición de pastillas anticonceptivas, el goce y el placer sexual, la decisión libre de elegir materner o no, la disminución de la lactancia materna, y la conciliación de trabajo asalariado con el trabajo de cuidado no remunerado (fundamental en un momento donde las mujeres se incorporan laboralmente, distinto al Fuero del Trabajo de 1938 que otrora consideraba «el espacio del taller y la fábrica como desfavorables a las mujeres, liberándolas por tanto de las funciones dentro de las mismas»). Esta última tarea, ligada históricamente a cuerpos feminizados, comenzó a ser considerada una actividad alienante y de anulación de la persona en un sistema de explotación al que se encontraban sometidas las mujeres (Díaz Silva, 2023), provocando que la elección entre trabajo y crecimiento profesional o

maternidad y crianza fuesen, en la gran mayoría de los casos, alternativas mutuamente excluyentes.

Por su parte, esta serie de reclamos venía a reestablecer una autonomía e independencia femeninas que el yugo de la hegemonía franquista, al defender el ideario del ángel del hogar y la mujer-madre como único destino de la Nación, había intentado imponer en el núcleo de los hogares españoles con mayores o menores resistencias a sus políticas natalistas, destinadas a procrear individuos serviles al Estado. Es de esperar, entonces, que una de las primeras consideraciones en los grupos de concienciación feminista haya sido el cuestionamiento de la maternidad como eje vertebrador de la vida de las mujeres (Nash, 2014), en pos de proponer una libre expresión de sexualidad femenina sin vínculo con el ámbito maternal en términos exclusivos de maternidad y reproducción. En este aspecto, la reflexión pionera de Simone de Beauvoir (*El segundo sexo* publicado en 1949) contribuyó en gran medida a problematizar la esencialización biológica que relegaba a las madres al espacio doméstico para develar en ella una histórica construcción de subordinación y jerarquía patriarcal en lo que a todas luces era una función social que no se reducía al «bello sexo».

No obstante la consideración de la naturaleza cultural de las relaciones maternas, varias autoras (Bock 2000,

Bock y Thane 1996, Folguera 1988) reconocen que las reivindicaciones del feminismo español —si bien existieron divergencias en un movimiento que no mantuvo posiciones homogéneas— estuvieron centradas principalmente en los espacios laborales y la redistribución de responsabilidades en la vida privada así como de discusiones en torno a la lucha antifranquista y la doble militancia (el movimiento feminista como frente de lucha independiente o no de partidos políticos), más que orientadas a agenciar una maternidad política diferente. Al respecto Igareda González (2010) identifica dos aspectos que la militancia tomó como estructurales, para el armado de una agenda feminista que relegó lo maternal a un segundo plano. Por un lado, una suerte de apremio político por la condición social de la «nueva mujer» española en términos de igualdad de género, deudora de la dictadura («había otros temas que eran mucho más urgentes de abordar debido a la situación de desigualdad de las mujeres en el marco jurídico-político del régimen franquista (...) cuestiones relativas a la sexualidad femenina y al control de la autonomía reproductora: el acceso a los métodos anticonceptivos, la despenalización del aborto, el derecho a no ser madre» (66). Por el otro, el rechazo a la institución franquista que produjo mermas en el discurso materno en la sociedad («las reticencias a hablar de maternidad cuando se intentaba salir de

un sistema político que había unido maternidad a la identidad femenina como un argumento para su subordinación y exclusión del ámbito público» (*ibid.*). En este sentido, es posible sostener que existían, de hecho, una serie de injusticias que las feministas españolas buscaban recomponer socialmente sobre todo en el ámbito jurídico (abolición de los «delitos femeninos» tales como el adulterio o el aborto) y el laboral («desigualdad salarial, reducción o flexibilización de jornada laboral, la puesta en marcha de guarderías públicas, jardines de infancia y comedores escolares, medidas encaminadas a la colectivización de la crianza, así como de los trabajos domésticos» (Díaz Silva, 2023:221). Dichas demandas, por tanto, se posicionan por delante de los postulados maternalistas y permiten leer una postura de rechazo a la institución de la maternidad —o al menos el reniego de ella colocándola en un lugar menor— así como también el desconocimiento de la agencia positiva de su experiencia corporal, oscureciendo este último proceso en favor de un discurso orgánico de la emancipación sexual que diera por soterrado el cuerpo materno franquista del espacio doméstico y privado.

Sin embargo, cabe señalar que si bien la organización feminista en esos años se propugna como principal impulsora de «un contradiscurso sobre la maternidad, al definir políticamente a la mujer como ciudadana y desligarla de su posible

función maternal» (Moreno Seco y Mira Abad, 2005:26), analizado previamente como las estrategias políticas del movimiento orientado a una lucha por la incorporación de la mujer al trabajo y la recuperación antipatriarcal del cuerpo (Díaz Silva, 2023:221), sucede en el mismo período un fenómeno ligado a la experiencia —obturada— de la maternidad, conocida como «maternidades robadas», cuyas prácticas de expropiación, secuestro y circulación de menores pueden ser rastreadas desde su estructura legal en los años del franquismo. Sin embargo, no es sino hasta el año 2002, con la emergencia mediática que adquiere la aparición del documental *Els nens perduts del franquisme* a raíz de una investigación periodística de Armengou y Belis con la colaboración del historiador Ricard Vinyes, que la temática específica de los «niños perdidos», y por tanto, de la sustracción de los mismos sufridas por sus madres, cobra una relevancia social y política de amplia difusión masiva en los años posteriores. De manera sucinta, el trabajo de Ana Mancho y Carmen Marta-Lazo (2021) historiza estas investigaciones que tienen su inicio en el ámbito jurídico (Rodríguez Arias, 2008) y que luego cobran eco en el ámbito sociológico (Marugán, 2014; González de Tena, 2014), periodístico (Junquera y Duva, 2011; Esteso Poves, 2012; Arroyo, 2013; Gordillo, 2015) y médico (Garrido Lestache, 2015), así como

también elaboraciones literarias⁴. En esta línea, la cuestión de las desapariciones infantiles, así como de las «maternidades robadas» pone en jaque, desde la historiografía feminista, la noción de una sola lectura unívoca sobre la maternidad en la Transición. El silencio clamoroso (Collin, 2006) que envuelve a este espacio contrahegemónico permite interrogarse por las condiciones de posibilidad que, por un lado, habilitaron un tipo particular de predisposición acústica en torno a la institución de la maternidad que rechazaban los movimientos setentistas, y que, por el otro, determinaron que la experiencia materna de la sustracción forzada infantil permaneciera décadas sin una profundización mayor ni de sus testimonios ni de sus denuncias. Cristina Gutiérrez remarca al respecto que aún cuando resurjan voces contestarias de una generación feminista más rebelde en la etapa democrática,

...las viejas costumbres permanecerán enraizadas y activas, de un modo menos

visible, eso sí. Así, las consecuencias de la labor pedagógica de la Sección Femenina, del papel asesor de la Iglesia y de la incurción de los expertos en salud maternal no se evaporan una vez finiquitada la dictadura. En este sentido, la influencia de la doctrina racista y segregadora del pensamiento y obra de Vallejo-Nájera, considerado un referente nacional (...) resulta insondable. (2021:18)

En efecto, el carácter remanente del aparato estatal franquista en las estructuras democráticas es un aspecto que una gran variedad de autores se ha encargado de demostrar bajo la denominación del «mito fundacional de la Transición» (Aróstegui, 2000; Ysàs, 2006; Gallego, 2008; Labrador Méndez, 2014). Como primera aproximación, por tanto, es conveniente tener en cuenta que, como bien aclaran Mancho y Marta-Lazo (2021), la terminología acuñada de «niños robados» puede ser un tanto confusa en la medida en la que se engloban bajo una misma categoría diversas realidades maternas: 1)

4 En su trabajo sobre las ficciones de niños expropiados en España, Luz Souto (2013) configura un corpus analítico de narrativas en múltiples textualidades genéricas (dramatúrgicas, novelísticas) estableciendo, por un lado, la producción artística de obras literarias en torno a la primera etapa de sustracción a madres republicanas o contrarias al régimen en las cárceles franquistas (*La voz dormida* de Chacón (2002), *Los niños perdidos* de Ripoll (2005), *Mala gente que camina* de Prado (2008) y *La sonrisa del caudillo* de Buren (2012)) mientras que por el otro menciona las ficciones que pertenecen a la segunda etapa de robo y tráfico de menores: *Historias robadas* de Vila (2011), *Entra en mi vida* de Sánchez (2012), *Las desterradas hijas de Eva* de García (2012), *Los niños de la encarnación* de Segovia (2012), *Yo te quiero* de Gordillo (2012), *Mientras pueda pensarte* de Chacón (2013) y *Si a los tres años no he vuelto* de Cañil (2013).

casos de madres a las que se les comunica la falsa muerte de sus bebés y que luego, mediante inscripciones o certificados falsos, son dados irregularmente en adopción (estrictamente los niños robados), 2) casos de madres coaccionadas y forzadas a entregar a sus hijos dada la situación económica, la vulnerabilidad social en correlato con la presión de agentes estatales, y 3) casos de madres que los entregan de forma voluntaria. (193). Aquí es precisamente la voluntad de pensar en «lo insondable» del pasado dictatorial en el presente democrático lo que permite volverlo «sondable». De esta manera y teniendo en consideración entender que los dispositivos represivos (entre los que se cuentan las desapariciones forzadas y la apropiación de menores) son constitutivos de la violencia dictatorial (Águila, 2023:92), aparece una distinción específica en el caso de las políticas de segregación llevadas a cabo en niños españoles durante el franquismo respecto de otros momentos históricos donde, o bien las infancias eran simplemente consideradas «botín de guerra», o bien

se siguieran modelos de reeducación que otros países democráticos como Irlanda, Bélgica, Suiza o Francia pusieron en práctica estableciendo una mafia económica en torno a bebés robados (Peña, 2017). Precisamente por su mismo carácter minorizador es que son particulares.

La instrumentalización donde el niño pasa a ser un bien apropiable por parte del poder totalizador del Estado, tanto como de agentes estatales, permite que se los sistematice, según el abordaje de Bonet Esteva (2013), en dos sistemas jurídicos separados. Entre 1936 y 1950 se los denomina «niños perdidos del franquismo» (Vinyes, 2002)⁵, enmarcados en lo que Souto (2013) da en llamar un fenómeno de «expropiación» más que de «apropiación», ya que la tutela del menor —repartida entre el Estado, las instituciones de beneficencia y las familias nacionalcatólicas— respondía a un plan sistemático de reeducación que contó, a diferencia del caso argentino, con un andamiaje legal que las leyes concretas del gobierno de Franco se ocuparon de decretar⁶. Posteriormente entre 1950 y 1990, ya

⁵ En palabras del autor, son niños perdidos en tanto «pérdida significa la desaparición forzada del derecho a ser formados por padres o parientes, los cuales perdieron a su vez el derecho a educarlos conforme a sus convicciones, además de la desaparición física por un largo período de tiempo o para siempre» (2002:82). En esta línea, Miguel Ángel Rodríguez Arias (2008) sostiene que la Resolución de 17 de marzo de 2006 del Consejo de Europa, con su histórico «Balance de Crímenes de la Dictadura franquista» nombró en sus puntos 72, 73 y 74 con el término de «niños perdidos del franquismo» tanto a hijos de presas como a expatriados, cuyos apellidos fueron modificados para permitir su adopción en instituciones estatales o por familias adictas al régimen.

⁶ Tanto Vinyes (2015) como Rodríguez Arias (2008) y Souto (2016) coinciden en señalar que entre

desintegrada la disidencia del «*gen rojo*», pero aún operando la red legal disponible, la terminología mutó a «niños robados»⁷. En la continuidad de dicha sistematización infantil y a los fines de este trabajo, cabría pensar a su vez en una taxonomía similar con respecto a la maternidad. Por ello, postulo que en la categoría más abarcadora de «maternidades expropiadas» (1939–1999) se pueden reconocer dos sistemas de expropiación y minorización de las infancias normativizadas: las «maternidades perdidas» (coincidentes con la primera etapa, 1939–1950), por un lado, y

las «maternidades robadas» (coincidentes con la segunda etapa, 1950–1999), por el otro. De esta forma se busca comprender a las «maternidades robadas» (priorizando en ellas las dos primeras caracterizaciones de sus realidades maternas) dentro del contexto histórico de la Transición española no como innovación de nuevos procedimientos y técnicas de expropiación de niños sino como un modo de operativizar su ensamblaje en estructuras institucionales y burocrático-legales más amplias que, en términos de la prolongación de sus prácticas en el tiempo, adquirieron

1940 y 1941 se promulgaron tres documentos legales que suponían la institucionalización legal de las expropiaciones de niños durante la dictadura franquista. Ellos fueron, en primer lugar, la orden del 30 de marzo de 1940 (Boletín Oficial del Estado n° 97, 6/4/1940, p.2354), la cual dictaminó normas sobre la permanencia de los hijos de las reclusas en las cárceles, quienes no podían contar con más de tres años de edad para permanecer con sus madres biológicas. Luego le siguió el Decreto del 23 de noviembre de 1940 (Boletín Oficial del Estado n° 336, 1/12/1940, p. 8253– 8255) sobre protección a huérfanos de la revolución y de la guerra donde se les otorgaba a las instituciones de beneficencia la potestad legal del tutelaje de los niños, precisando que sólo familias irreprochables desde el punto de vista nacional, ético y religioso podían conformarse como tutores legales a su vez. Por último, la ley del 4 de diciembre de 1941 (Boletín Oficial del Estado n° 350, 6/12/1941, p. 9819–9820) sobre la inscripción de niños repatriados y abandonados, que autorizaba a instituciones del régimen franquista a modificar el nombre a los menores que no recordasen sus nombres e inscribirlos en el Registro Civil con un nombre distinto, dificultando o imposibilitando en distintos casos que fuesen localizados posteriormente por sus progenitores o sus familiares biológicos. Tanto para Souto (2016) como para Esteso Poves (2012), esta práctica instaurada en la inmediata posguerra constituyó uno de los mecanismos legales que facilitó el reperfilamiento de esta práctica hacia el comercio de adopciones ilegales, práctica delictiva que se extendió (como se retomará más adelante) hasta los años 90.

7 El cambio terminológico de la expresión viene dado por el sociólogo González de Tena (2014) quien, según la el trabajo archivístico de Mancho y Marta-Lazo, se sirve de la locución distintiva en la documentación entregada al juez Baltasar Garzón a fines de denunciar, en la Audiencia llevada adelante por parte del magistrado contra los crímenes del franquismo, la especificidad de la circulación despersonalizada de los niños que «eran utilizados como seres inertes», es decir, «que se traficaba con ellos igual que se podía traficar con una mascota, con un jarrón chino.» (2021:194)

diversos matices y refuncionalizaciones respecto de sus mecanismos de poder iniciales.

Así, tal como menciona Villalta (2012:223), de lo que se trata en esta perspectiva no es de extender responsabilidades de igual manera ni de homologar modos de instrumentación de la expropiación de menores a sus madres biológicas sino de ahondar en las características administrativas, legales y burocráticas que, por su misma naturaleza represiva, fueron adecuadas para readaptarse a distintas prácticas criminales en el período democrático. En este sentido podríamos pensar que las «maternidades expropiadas» en general, pero precisamente «las maternidades robadas» en particular, son sujetos de un doble olvido: relegadas a la desmemoria del trabajo historiográfico feminista, por un lado, ya que no conforman un área de interés para la recuperación de archivos o testimonios en base a ellas —labor que por otra parte, se han encargado de realizar diversas asociaciones civiles de víctimas, familiares y voluntarios/as en los últimos años, tales como «Todos los niños robados son también mis niños» dirigido por Sol Luque Delgado o la agrupación de sos Bebés Robados con

sede en todas las regiones del país⁸— y desamparadas aún en democracia por la impunidad jurídica a los perpetradores de los crímenes, por el otro. En este fenómeno existe otro rostro de la Transición que merece ser abordado con espíritu crítico, atendiendo a la recuperación de una historia con potencialidades políticas que se ramifican hasta nuestro presente.

La larga ausencia materna: el caso de los bebés robados en España (1939–1999)

Dado el material consultado para este análisis, es extensa la bibliografía que coincide en señalar la periodización del fenómeno de las «maternidades expropiadas» en dos etapas que responden formalmente a un cambio en la lógica del robo sistemático de bebés (Bonet Esteva, 2013; Borrachero Mendivil, 2019; Duva y Junquera, 2011; Estes Poves, 2012), aún cuando en su núcleo interno continúe operando un mismo objetivo, el de controlar y reproducir las estructuras de poder vigentes. En este aspecto, se sigue el análisis de continuidad operativa respecto a los delitos del franquismo en el caso de expropiación de niños que plantea tanto Luque (2017) como González de Tena (2014), cuya argumentación sostiene

⁸ Aún cuando la extensión de este trabajo monográfico no permita realizar una enumeración exhaustiva de dichas asociaciones civiles, es necesario señalar la existencia de más de 30 organismos de colectivos sociales que defienden, en conjunto con los ya mencionados, el derecho a la identidad y la reparación histórica a las víctimas.

que no se han encontrado pruebas de una ruptura metodológica o ideológica en ambas etapas; muy por el contrario, los dos períodos evidencian una lógica represiva en común dado que los actores políticos así como el aparato legal continuaban siendo los mismos, a pesar de que los objetivos tanto de una como de otra se reperfilaban en el tiempo. Por ello, más que hablar de una pérdida de peso en el objetivo de la depuración política en la primera etapa en favor de un beneficio económico en la segunda, de lo que se trata es de reconocer las múltiples variantes de la lógica depurativa de una política de higiene racial⁹ que para sostenerse necesitó, precisamente, cambiar de forma.

En consecuencia, la primera fase (1939–1950) comprende el despliegue de un accionar plenamente ideológico–represivo de la dictadura, que comenzó de manera legal con la segregación de hijos/as de madres republicanas en cárceles o en hogares de maquis de quienes se sabía, por estudios eugenésicos del psiquiatra franquista Antonio Vallejo–Nágera (1937), que transmitían el «*gen rojo*» en la leche

materna. La única manera de «salvar» a esos niños/as era, por consiguiente, separarlos de sus progenitores y reubicarlos, en su gran mayoría, bajo la tutela de instituciones públicas y religiosas (el Auxilio Social, los Patronatos, casas–cunas o espacios de beneficencia), en tanto que otro destino posible para ellos lo ocuparon las familias de moral católica alineadas a Franco (Vinyes, 2002). Con una fuerte impronta salvacionista, la tutela estatal fue investida de autoridad legal para determinar qué individuos estaban legitimados en la crianza de los hijos y cuáles no.

Así, las madres aleccionadas (en su gran mayoría militantes republicanas o contrarias al régimen) dentro del aparato estatal pronatalista y, por consiguiente, los niños huérfanos, los arrebatados a sus madres en cárceles franquistas y los repatriados, constituyeron la base de los primeros casi diez años de expropiaciones (Mancho y Marta–Lazo, 2021:197). En palabras del historiador Ricard Vinyes, a diferencia del caso argentino donde existieron Centros Clandestinos de Detención,

⁹ Según Mary Nash (1996) el programa político de Franco llevó adelante una política racial pronatalista entendida no en términos de favorecimiento de un grupo social por sobre otro o de disposiciones racistas con prácticas genocidas o de esterilización, sino en términos de una españolización de la construcción nacional en base a la raza castellana tradicional, «cuyos antepasados habían sido los conquistadores» y cuya «limpieza de sangre» no cristiana en España ya había quedado establecida de manera centralista e integradora desde el siglo VIII con la Reconquista de la Península (297). Para el caso de análisis de este trabajo, se entiende por «limpieza social», además, la asociación de la «verdadera raza española» a la depuración del «germen comunista» de los hijos de republicanos que no debían vivir, según la potestad tutelar del Estado, en entornos no favorables.

Tortura y Exterminio desde los cuales los niños eran secuestrados y alejados de sus madres biológicas para ser relocalizados en distintos centros de circulación de menores (Villalta, 2012; Regueiro, 2010), la pérdida, la desaparición y el robo infantil fueron «el resultado de una voluntad de purificación pública del país (...) que el Estado consideró necesaria establecer al hacer una división básica y estructural entre vencedores y vencidos» y cuyo «Nuevo Estado (...) constituyó el proceso jurídico, administrativo y burocrático, que promovió y encauzó institucional y legalmente los procesos de desaparición, especialmente desde las cárceles de mujeres¹⁰, aunque no solamente desde ellas» (Vinyes, 2015:15). La filiación impuesta,

por tanto, era abiertamente pública (no clandestina), legitimada mediante una estructura legal, y respondía a la tutela tanto del Estado como de la Iglesia Católica. En ese vínculo burocrático no había espacio para las filiaciones biológicas, produciendo que las maternidades fueran «perdidas» en tanto se encontraban anuladas y fuera del cuadro de los responsables legales de los niños¹¹.

De esta forma, una vez instalada la sumisión en la subjetividad femenina, el paso a la segunda fase concerniente a las «maternidades robadas» (1950–1999) consistió en añadir a esa capa de depuración ideológica una motivación económica: una vez instaurado y puesto en funcionamiento el sistema legal–burocrático con

10 En esta línea, el autor investiga las disposiciones de los centros carcelarios en torno a las restricciones que sufrían las madres, donde sólo podían estar con sus hijos una hora durante el día en tanto que de noche se les prohibía dormir con ellos. Asimismo, Vinyes revela que «hacia 1940 la segregación de madres e hijos estaba institucionalizada en la Prisión de Madres Lactantes, así como en el resto de prisiones del país, gracias a la labor de la funcionaria de prisiones María Topete Fernández, quien, como directora de dicho centro, puso en práctica en el mismo el discurso segregacionista de Vallejo Nágera, especialmente dirigido a los hijos de las residentes democrático–comunistas». (Millaret Lores, 2012:7).

11 Sería interesante pensar este disciplinamiento público en abierta operatividad como marca distintiva en el caso español respecto del caso argentino, en relación con el locus de la madre en los respectivos discursos militares. Una investigación más extensa que delinea, a la manera de una línea conjetural de análisis, la impronta simbólica que ocuparon las madres en las construcciones discursivas del régimen franquista, encontraría en ellas el despliegue de estrategias retóricas que apelaron tanto al mandato biológico en el orden natural (la crianza, la educación) como al cultural (la defensa de la Nación, la Patria). Según Laudano (1998), este tipo de significaciones sociales, si bien son rastreables en los discursos públicos de la dictadura cívico–militar en Argentina, apelaron principalmente a la maternidad en su orden natural de una trilogía instituida (defensa, control y educación) dentro de los hogares, en tanto que el orden cultural era compartido con el varón, y por tanto, el sintagma de la marca masculina genérica («los padres») no eran tarea exclusiva de la figura materna, sino un trabajo de disciplinamiento y vigilancia «subversiva» compartida.

sus prácticas jurídicas propias que permitían las expropiaciones en nombre de la defensa de la Patria, las condiciones de utilización de esa red de instituciones acogedoras entre quienes se encontraban funcionarios del régimen, religiosos, médicos, enfermeras y numerosos intermediarios fueron la condición de posibilidad para que las redes de adopción monetizaran el tráfico de menores, práctica extendida hasta bien entrado el régimen monárquico (Pedreño, 2003). Esta segunda etapa, por tanto, se caracterizó por su diversificación ya que no sólo expropiaba hijos de republicanos, sino que además incluía a los niños de la pobreza y la vergüenza (Bonet Esteva, 2013) como bien atestigua este fragmento de la exposición fotográfica «Duerma en tí...Maternidades robadas en España (1939–1999)»¹² en Valencia:

La actividad criminal, que se había centrado en las mujeres enemigas del régimen, comenzó entonces a extenderse a otras mujeres vulnerables; los mismos y nuevos actores dirigieron la misma conducta

de sustracción de recién nacidos a otros ámbitos que los penitenciarios: hospitales, clínicas y maternidades públicas y privadas, y en otros centros asistenciales, así como en hospicios, orfanatos y reformatorios, a lo largo de todo el territorio español, con la connivencia y participación de nuevos actores en las instituciones tutelares de los menores, en los patronatos de protección de las mujeres, con la bendición y tolerancia de tribunales y fiscalías, autoridades civiles y eclesiásticas. Y contra otras mujeres: pobres, solteras, carentes de instrucción básica. (Castresana y Parejo, 2019:68)

En *Vidas robadas* (2011), los periodistas Jesús Duva y Natalia Junquera también registran la ampliación del espectro de las víctimas, entendiendo esta readaptación operativa como una herramienta política *aggiornada* a las incipientes estructuras democráticas, que se valía de la incapacidad de reclamar de los sectores con pocos recursos como un factor exitoso para la continuación del negociado de niños/as con fines estrictamente económicos:

12 Duerma en tí —título inspirado en el poema «La madre triste», de Gabriela Mistral— es una reedición de la exposición producida por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y celebrada en el Centre del Carme de Cultura Contemporània (CCCC) entre los meses de marzo y junio de 2019, que presenta el contexto ideológico de las separaciones junto a veinte casos ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX a través de fotografías, testimonios y documentos. Según el catálogo online de la curaduría, «la exposición, resultado de la colaboración entre el fotógrafo Pedro Lange, la investigadora Aránzazu Borrachero Mendivil y varios colectivos de víctimas, invita a quien la visita a buscar respuestas: ¿Qué pasó? ¿Cómo pasó? ¿Por qué? ¿Qué consecuencias han tenido las desapariciones en las vidas de las víctimas? ¿Cuál ha sido la respuesta del Estado? ¿Es nuestro silencio cómplice de la impunidad?». (2019:2).

Las madres ya no eran presas, rojas o esposas de rojos. (...) [eran] chicas jóvenes que durante la década de 1970 habían abandonado sus pueblos para trasladarse a las grandes capitales (Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Sevilla...) para trabajar en las fábricas o como asistentas domésticas y que, faltas de educación sexual, sin posibilidad de acceso a la píldora anticonceptiva —cuyo uso no fue despenalizado hasta octubre de 1978— quedaron embarazadas. Mujeres desconcertadas y, en muchos casos, sometidas a metódicos lavados de cerebro sobre el honor, la reputación o la vida de marginación que les quedaría por delante si no dejaban atrás a sus bebés. (...) No se conoce ningún caso de mujer que perteneciera a las élites que hoy reclame el robo de su hijo. (15–16).

Al respecto de las modulaciones más veladas y subrepticias que adquieren los distintos niveles de normativización de la expropiación en el caso de las maternidad e infancias vulneradas, cabe pensar

cuánto de la transformación radical del pasaje entre modelos se sublimó en el sueño democrático de los '70 y cuánto de las estructuras tradicionales permanecieron operando en la sociedad, a modo de negación de un pasado traumático que dejó secuelas permanentes en los modos vinculares de organizarse colectivamente para luchar por una reparación histórica de los crímenes de lesa humanidad cometidos por genocidas durante el mandato de Franco. Los delitos de niños robados, en la segunda etapa, están lejos de responder a irregularidades ocasionales o azarosas de una mafia clandestina internacional; más bien se diría que, dado el aparato legal del Estado, lo que se persiguió fue una sustracción legitimada desde lo jurídico, así como desde lo político de las expropiaciones infantiles¹³. En este sentido, no es sino a finales de los años '90, con el dictamen del Tribunal Supremo reconociendo el derecho de los adoptados a conocer la identidad de sus progenitores en lugar de mantener

¹³ De acuerdo con la investigación periodística de Duva y Junquera (2011) en torno a elementos en común de testimonios de personas adultas en casos de expropiación, establecieron un *modus operandi* protocolizado del secuestro de bebés que, si bien se atenia a modificaciones y derivas particulares de cada caso, presentaba en conjunto un paradigma base desde el cual enmarcar las demandas de los afectados. En este sentido, recogen en una cuantiosa cantidad de testimonios sobre cómo las monjas, enfermeros y enfermeras, médicos, y curas se llevaban a los bebés poco después de nacer y se le informaba a la madre que habían muerto, para ser entregados luego a una familia que no podía tener hijos o que se ofrecía a pagar por ellos. La reubicación tenía un coste monetario alto y la Iglesia Católica se encargaba del destino de esos niños en hospicios o casa-cunas, donde había papeles falsificados tanto de certificados de defunción como partidas de nacimiento. En los '60, aún cuando se registró un descenso de la natalidad producto de las luchas feministas sobre el control reproductivo de

anónima la información, cuando la trama de los bebés robados, dada la «abrumadora avalancha de búsquedas de orígenes biológicos por parte de adoptados e hijos falsos» (Vila, 2017:148), toma carácter mediático.

El pasaje al siglo XXI, por otro lado, lleva la marca inicial del movimiento de recuperación de la memoria histórica; sirva para la fecha el caso de Emilio Silva Faba, quien en la exhumación de sus restos por parte de su nieto Emilio Silva en el año 2000, es considerada la primera víctima de la represión franquista identificada por una prueba de ADN. A partir de esa búsqueda el nieto funda la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), que al presente lleva exhumadas más de 150 fosas en todo el país recuperando los restos de más de 1400 víctimas

de la represión franquista¹⁴. Así, actualmente, las «maternidades robadas» son consideradas en el terreno jurídico como delitos de naturaleza continuada, dado que «siguen produciéndose hasta que se conoce la verdadera identidad del niño o la niña sustraídos (hoy adultos), y se garantiza a las víctimas la posibilidad legal y real de establecer su identidad y, en su caso, los lazos familiares» (Amnistía, 2021:18). Para dicha organización, este tipo de prácticas ilegales califican como crímenes. En primer lugar, porque la desaparición forzada de personas vulnera el derecho a la identidad, así como conocer el origen biológico. En segundo, porque la participación de agentes del Estado o la actuación de agentes no estatales con la autorización, apoyo o aquiescencia del Estado permitió la construcción de una

las mujeres (pastillas, aborto, deseo de una maternidad libre), existía ya la demanda de un tráfico de bebés que requería una oferta igualmente estable. De allí en adelante las monjas secuestraron bebés convenciendo a mujeres de darlos en adopción o informándoles que ya nacían muertos. Los casos del doctor Eduardo Vela (de quien salió publicada una nota en *Interviú* al respecto de la posesión de un bebé muerto en un refrigerador que sacaba cada vez que una madre insistía en llevar a término su interrogatorio sobre su difunto hijo) o de la monja Sor María Gómez Balbuena (fallecida en 2013 a la edad de 87 años sin haber confesado nunca haber vendido bebés a pesar de las numerosas denuncias en su contra) que adquirieron conocimiento mediático por la opinión pública como agentes colaboracionistas, son emblemáticos en este sentido. También cabe señalar la metodología de «El teléfono de la Esperanza», creado en 1971 por Fray Serafín Madrid, el cual «prestaba soluciones de emergencia ante los nuevos problemas sociales y psicosociales» femeninos, resultando un canal importante para atraer «mujeres caídas» que acababan dando en adopción a sus hijos tras ser convencidas de que era el mejor camino para limpiar, en ellas y en sus bebés, la deshonra y la mancha social que significaba para la férrea moral de la época ser madre soltera (Duva y Junquera, 2011).

14 Información y cifras obtenidas de la página web oficial de la Asociación: <https://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/>

estructura administrativo–burocrática extendida en tiempo y espacio. Por último, porque la negativa a reconocer la privación de libertad o del ocultamiento del paradero de la persona forzada a desaparecer es considerada delito contra la integridad de los derechos humanos de las personas.

Por otro lado, y como legado fundamental de la teoría feminista, aparece entreverada en el texto la reflexión del género desde una perspectiva de clase, pero que se particulariza en el caso español debido a que no sólo marca diferencias respecto a la cultura o el trabajo sino fundamentalmente la pertenencia a las categorías «trionfadora» o «derrotada», lógica que operaba encasillando a mujeres en silencio, dados los controles ideológicos y sociales aún vigentes en la época transicional. En este aspecto, se entiende el corto alcance de convocatoria de las luchas obreras de mujeres en grupos sociales femeninos que, faltos de educación, estabilidad familiar, ingresos suficientes, e incluso la capacidad de poner en palabras las experiencias compartidas de sumisión patriarcal y cristiana, quedaban relegados de las disputas sobre la maternidad «consciente» o «libre», aspiración por demás prioritaria para el movimiento feminista de la época.

Así, el derrotero de las maternidades en la Transición deja como saldo que si existió un sujeto político materno estable («madre hay una sola»), esa identidad uniforme formó parte de un

relato artificialmente construido. Una relectura crítica del complejo proceso de la construcción democrática estudiando ambos fenómenos en paralelo demuestra que, contrario a una esencia o un sentido instituido y homogéneo del concepto «maternidad», son los modos en los que ese sentido es producido o significado (por el Estado, por las instituciones, por las organizaciones civiles) los que dan cuenta de una visión más amplia de disputa política en torno a sus términos, sus alcances y sus limitaciones. En esta misma línea podemos pensar, entonces, que los marcos de inteligibilidad disponibles condicionaron las posibilidades de acceso a la escucha, a la visibilidad y a la representación de los movimientos sociales de mujeres. Así, las políticas de aparición de sus maternidades en espacios públicos, dentro de la narrativa transicional, así como de la narrativa historiográfica y feminista, no tuvieron la misma legitimidad en un caso que en otro. Fuera de una lógica consensual, en el estudio, la recuperación y la revalorización de ambas experiencias como una polifonía de voces igualmente atendibles también reside el valor democrático de la investigación académica.

Conclusiones

A modo de consideración final, resulta pertinente repensar de manera situada —tanto desde la crítica historiográfica como desde el archivo feminista del

pasado reciente— las distintas políticas de aparición de las maternidades en la Transición, siendo capaces de entender a las mismas como sintagmas relacionales, plurales, abiertos y complejos, que, lejos de configurarse como fenómenos monolíticos, adquirieron diversas significaciones en el imaginario social de la época democrática (aún cuando no todas las manifestaciones de sus agencias políticas tuvieron el mismo grado de repercusión pública). En este sentido, para las feministas de los '70, el modelo tradicional heredado de madre-esposa franquista fue entendido como institución (Rich, 1998) a rechazar, dado el contexto sociohistórico de un nuevo ideal de mujer trabajadora que, en los deberes generizados de conciliar el mundo laboral con el familiar, cuestionó al hogar y a las tareas maternas como un espacio de explotación y servidumbre femenina. De allí que la desidealización de la crianza, la concientización sobre la desigualdad de género, y la creciente reivindicación de derechos reproductivos y laborales, entre otros factores, condujeran a la desmitificación y destronamiento de la maternidad como un destino femenino natural e ineludible, en pos de constituir una subjetividad moderna alejada de los discursos maternalistas que las habían antecedido. La crisis del ángel del hogar, por tanto, se corporizó en el movimiento feminista organizado a partir de un distanciamiento con la figura materna, y en su progresiva institucionalización en la

vida democrática de la sociedad española.

Sin embargo, como este trabajo se ha encargado de analizar, las conquistas obtenidas en materia de agenda de género distaron bastante de las demandas de grupos civiles de mujeres sobre la violación a los derechos humanos, acontecida durante la dictadura franquista y prolongada en la Transición. Este es el caso de la Ley de Amnistía de 1977 que determinaba un olvido obligatorio sobre los hechos de violencia represiva del pasado reciente, así como también otorgaba inmunidad tanto a los responsables de los crímenes de lesa humanidad como a las prácticas criminales de los agentes estatales asociados a ellas, amparados ambos durante y posteriormente al régimen militar. A diferencia de la postura en gran medida antimaternalista que asume, en tanto estrategia política, el colectivo feminista sindical y de izquierda, las denominadas «maternidades robadas» registran su agenciamiento social precisamente en los vínculos materno-filiales biológicos con los bebés que les fueron sustraídos y vendidos. Es la maternidad, entendida ya no como institución (que no obstante pudo haber condicionado, en mayor o menor grado, el deseo de materner) sino como una experiencia corporal que atraviesa a estas mujeres, lo que las motoriza a recuperar el lazo de una relación interpersonal truncada por un sistema de robo de bebés, inscripciones falsas y adopciones irregulares llevado a cabo con la participación de agentes del Estado.

A pesar del carácter nacional de estos hechos y del conocimiento ciudadano de la apropiación de menores, no es sino en los primeros años del siglo XXI donde distintas asociaciones civiles de víctimas del franquismo han podido nombrar lo que no existía y darle palabras al silencio: desde juicios de niños robados por ginecólogos y monjas (absueltos, por otro lado, por falta de pruebas aún después de ser hallados documentos en su contra) en 2018, hasta la lenta investigación de las fiscalías en materia de archivación de denuncias y casos similares —que rondan más allá de las 2.000, con tal solo 526 judicializadas¹⁵—, pasando por la proposición de Ley de bebés robados en el Estado Español, que busca reconocimiento de este fenómeno de sustracción como restitución económica y jurídica de las víctimas del franquismo en 2020, existe todavía una lucha que recién comienza pero que encuentra muchas trabas para su realización. No obstante, considero que entre las Madres de Plaza de Mayo

y las Madres de la Plaza Sant Jaume permanece un vínculo, una búsqueda y un anhelo incesante de justicia y reparación que funcionan como guías para exigir el esclarecimiento de los orígenes, así como para continuar los debidos procesos de restitución de la identidad.

En esta línea, solo en la medida en que otras experiencias, otras representaciones y otros sujetos entren en escena, será posible interrumpir no sólo la repetición de narrativas sobre un mismo período, sino fundamentalmente de habilitar el espacio para que emerjan otros fenómenos culturales coetáneos (con sus singularidades históricas propias), en favor de abrir el campo de lo diverso y de lo pensable a propósito de la Transición (Labrador Méndez 2014). La labor crítica feminista —dentro del cual este trabajo busca inscribirse— se trata, por lo tanto, de «ir reuniendo las partes de un mosaico inmenso a medias enterrado» (Rich, 1998:52) que tiene la forma de un rostro materno, incesantemente inestable.

Referencias bibliográficas

- Águila, G. (2023). *Historia de la última dictadura militar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.
- Amnistía Internacional. (2021). *Tiempo de verdad y justicia. Vulneraciones de derechos humanos en el caso de bebés robados*. Madrid: Amnistía Internacional España.

¹⁵ Cifras referidas por la Fiscalía General del Estado desde 2011 hasta el primer semestre de 2018.

- Armengou, M., Belis, R. y Vinyes, R. (2005). *Los niños perdidos del franquismo*. Madrid: RBA.
- Arnés, L. (2016). Primer acercamiento: la propuesta. En *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (pp. 23–36). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva.
- Aróstegui, J. (2000). *La transición. (1975–1982)*. Madrid: Akal.
- Arroyo, S. (2013). *Los bebés robados de Sor María. Testimonios de un comercio cruel*. Barcelona: RBA.
- Benjamin, W. (1995). *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Angelus Novus.
- Beorlegui Zarranz, D. (2017). Expectativas de género en las luchas obreras del tardofranquismo y la transición: Feminismo y memoria en el Gran Bilbao (1975–1979). *Historia social*, n° 88, 47–62.
- Bock, G. y Thane, P. (1996). *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880–1950*. Madrid: Cátedra–Universitat de València–Instituto de la Mujer.
- Bock, G., y Thane, P. (2000). Pobreza femenina, derechos de las madres y estados del bienestar (1890–1950). En *Historia de las Mujeres. Siglo XIX* (pp. 438–478). Madrid: Taurus–Minor.
- Bonet Esteva, M. (2013). Los niños arrebatados por el franquismo a las mujeres. Constelaciones de casos, puntos de conexión y posibles abordajes jurídicos penales. En *VIII Encuentro Internacional de Investigadores del Franquismo*, Barcelona.
- Borrachero Mendivil, A. (2019). ¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘ideología’ en el caso de los bebés robados? En *Duerma en ti (catálogo)* (pp. 14–26). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Castresana, C. y Parejo, M. (2019). La hora de la verdad. En *Duerma en ti (catálogo)* (pp. 64–75). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Collin, F. (2006). Historia y memoria o la marca y la huella. En Segarra, M. (ed.), *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad* (pp. 111–126). Barcelona: Icaria.
- De Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Díaz Silva, E. (2023). Maternidad y compromiso feminista: de la

transgresión a la reacción. En M. Moreno Seco (coord.), *Desafiar los límites. Mujeres y compromiso entre lo público y lo privado en el siglo XX* (pp.217-232). Granada: Comares.

· Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

· Duva, J. y Junquera, N. (2011). *Vidas robadas*. Madrid: Aguilar.

· Estesso Poves, M. (2012). *Niños robados. De la represión franquista al negocio*. Madrid: Diagonal.

· Folguera, P. (1988). De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975–1988. En P. Folguera (comp.), *El feminismo en España: dos siglos de historia* (pp. 111–131). Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

· Gallego, F. (2008). *El mito de la Transición*. Barcelona: Crítica.

· Garrido Lestache, A. (2015). *La identidad del ser humano. Errores, falsificaciones y garantías de identificación a lo largo de la historia*. Madrid: Memoria.

· González de Tena, F. (2014). «Nos encargamos de todo»: robo y tráfico de niños en España. Madrid: Clave Intelectual.

· Gordillo, J. (2015). *Los hombres del saco. Resurge la trama de los bebés robados*. Madrid: San Pablo.

· Gutiérrez, C. (2021). *Bebés robados en España. Crimen de género, crimen de estado*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Tesis para el Máster en Estudios feministas y de género.

· Igareda González, N. (2010). *De la protección de la maternidad a una legislación sobre el cuidado*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral.

· Labanyi, J. (2007). Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War. *Poetics Today*, 28, 89–116.

· Labrador Méndez, G. (2014). ¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15–M. *Kamchatka*, n° 4, 14–61.

· Laudano, C. (1998). Las mujeres en los discursos militares (1976–1983). *Papeles de investigación; 1*, Memoria Académica. Buenos Aires: La Página. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1804/pm.1804.pdf>

- Mancho, A. y Marta-Lazo, C. (2021). Los niños robados desde la Guerra Civil en la historia reciente de España. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 122(2), 187–213.
- Marugán, B. (2014). El tratamiento mediático de los niños robados del franquismo. En H. Cairo y L. Finkel (coords.), *Crisis y cambio. Propuestas desde la sociología. Actas del XI Congreso Español de Sociología* (pp. 841–854). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Millaret Lores, E. (2012). *La calificación del secuestro de menores durante el Franquismo como crimen contra la humanidad y la lucha contra su impunidad en el Estado español*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Tesis de Máster en Estudios Internacionales.
- Morcillo Gómez, A. (1988). Feminismo y lucha política durante la II República y la guerra civil. En P. Folguera (comp.), *El feminismo en España: dos siglos de historia* (pp. 57–83). Madrid: Pablo Iglesias.
- Moreno Seco, M. y Mira Abad, A. (2005). Maternidades y madres: un enfoque historiográfico para la España del siglo XX. En S. Caporale Bizzini (ed.), *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es). Una visión integradora* (pp. 19–61). Madrid: Entinema.
- Nari, M. (2005). *Políticas de maternidad y maternalismo político; Buenos Aires (1890–1940)*. Buenos Aires: Biblos.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G. Bock y P. Thane (eds.), *Maternidad y políticas de género* (pp. 279–307). Madrid: Cátedra.
- Nash, M. (2014). Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismos. En M. Nash (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género* (pp. 189–216). Madrid: Alianza.
- Nelken, M. (1926). *Maternología y Puericultura*. Valencia: Biblioteca Editorial Consciente.
- Peña, G. (2017). Panorama judicial práctica sobre los denominados «bebés robados». En S. Castella y N. Roig (coords.), *Desaparición forzada de menores. Actas de la I Jornada Científica* (pp. 163–170). Tarragona: Silva.
- Pedreño, J. (2003). Definición y objeto de la recuperación de la memoria histórica. *Foro por la Memoria*.

- Regueiro, S. (2010). *Apropiación de niños durante la última dictadura militar argentina. Tramas burocrático-administrativas y estrategias jurídico-políticas en la construcción de parentescos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas.
- Rich, A. (1998). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Arias, M. (2008). *El caso de los niños perdidos del franquismo. Crimen contra la humanidad*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Souto, L. (2013). Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y el de la identidad. *Olivar*, 14(20), 1–23.
- Souto, L. (2016). Formas de la expropiación: Historia, memoria y narración sobre los niños robados del franquismo. *CELEHIS* (Mar del Plata), 31, 111–127.
- Vallejo-Nágera, A. (1937). *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Editorial Española S.A.
- Vila, E. (2017). Situación jurídica de las denuncias sobre el robo de niños y de los procesos de búsqueda de orígenes biológicos. En S. Castilla y N. Roig (coords.), *Desaparición forzada de menores. Actas de la I Jornada científica* (pp. 147–162). Tarragona: Silva.
- Villalta, C. (2012). *Entregas y secuestros: el rol del Estado en la apropiación de niños*. Buenos Aires: Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).
- Vinyes, R. (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- Vinyes, R. (2015). Estructura del sistema de capturas, deportaciones y pérdidas infantiles establecido por la dictadura del general Francisco Franco, 1938–1949. *FIBGAR* (Fundación Internacional Baltasar Garzón). *Serie Working Papers*, 1–15.
- Yzas, P. (2006). La crisis de la dictadura franquista. En C. Molineiro (ed.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración de la democracia* (pp. 27–58). Barcelona: Península.

Un control cultural transicional.

La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983

Paulina Bettendorff

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0020

Resumen

El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), uno de los archivos de la represión más extensos en ser desclasificados en Argentina, permite conocer un discurso particular de control a la cultura que funciona de forma paralela y, en ocasiones, entrecruzada con la censura: el discurso de la vigilancia llevada adelante por servicios de inteligencia. Las artes del espectáculo, entre las que se destacan el teatro y el cine, fueron el ámbito cultural más vigilado por esta dependencia policial. Esa vigilancia se instituyó en 1956 y se sostuvo a lo largo de casi toda la segunda mitad del siglo xx, hasta el momento de su clausura en 1998. En este artículo, en el marco de los estudios del discurso, se analiza un período particular del archivo: los años que se extienden entre 1984 y 1988, en los que se observa un discurso «transicional» de control a los espectáculos. En este período permanecen bajo la mirada de la DIPPBA

Palabras clave:

control cultural, archivo de inteligencia, memoria discursiva, posdictadura.

Un control cultural transicional. La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983
Paulina Bettendorff
Facultad de Filosofía y Letras -
Universidad de Buenos Aires

espacios de exhibición que organizan funciones de un cine y un teatro sospechosos de «adocctrinamiento político» y de ataque a los valores «occidentales y cristianos» —caracterizaciones propias de la censura y la vigilancia de las décadas del sesenta y setenta—, pero al mismo tiempo hay una reconfiguración de la presentación de sí de la comunidad de inteligencia, que oscila entre posicionamientos propios de los años de la dictadura y una imagen de «objetividad» profesional.

A transitional cultural control. Surveillance of cinema and theatre by DIPPBA after 1983

Abstract

The archive of the *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA)* (Police Intelligence Service Department from the Province of Buenos Aires), one of the most extensive archives of the repression to have been declassified in Argentina, allows us to study a particular discourse of control on culture that works in parallel and, in occasions, intertwined with censorship: the discourse of surveillance carried out by intelligence services. The performing arts, among which theatre and cinema stand out, were the cultural area most monitored by this police unit in the province. This surveillance was instituted in 1956 and it was maintained throughout almost the entire second half of the 20th century, until its closure in 1998. Within the framework of discourse studies, this article focuses on a specific period of the archive: the years between 1984 and 1988, in which it can be observed a «transitional» discourse of control on performing arts. During this period, the performing arts continued to be surveilled under the suspicion of «political indoctrination» and attack on «Western and Christian» values —typical characterizations of censorship and surveillance during the decades of the sixties and seventies—, but at the same

Keywords:

cultural control, archive of intelligence service, discursive memory, post dictatorship.

time there is a reconfiguration of the self–presentation of the intelligence community that vacillates between usual positions of the years of the dictatorship and an image of professional «objectivity».

Um controle cultural e transicional. A vigilância ao cinema e ao teatro pela DIPPBA após o ano de 1983

Resumo

O arquivo da Diretoria de Inteligência da Polícia da Província de Buenos Aires (DIPPBA), um dos mais extensos arquivos da repressão a ser desclassificado na Argentina, permite conhecer um discurso particular do controle da cultura que funciona em paralelo e, por vezes, entrelaçado com a censura: o discurso da vigilância realizada pelos serviços de inteligência. As artes do espetáculo, entre as quais se destacam o teatro e o cinema, foram a área cultural mais vigiada por esta unidade policial da província. Essa vigilância foi instituída em 1956 e manteve-se ao longo de quase toda a segunda metade do século xx, até o seu fechamento em 1998. Neste artigo, no âmbito dos estudos do discurso, é analisado um período particular do arquivo: o período compreendido entre os anos de 1984 e 1988, nos que se observa um discurso «transicional» de controle aos espetáculos. Nesse período, permanecem sob o olhar atento do DIPPBA espaços expositivos que organizam apresentações de um cinema e um teatro suspeitos de «doutrinação política» e de ataque aos valores «ocidentais e cristãos» —caracterizações típicas da censura e da vigilância das décadas de sessenta e setenta—, mas ao mesmo tempo há uma reconfiguração da apresentação da comunidade de inteligência, que vacila entre posturas típicas dos anos da ditadura e uma imagem de «objetividade» profissional.

Palavras-chave:

controle de cultura, arquivo de inteligência, memória discursiva, pós-ditadura.

A lo largo del siglo xx en Argentina, el control a la cultura por parte del Estado presenta distintas facetas en, al menos, dos líneas paralelas y, en ocasiones, convergentes: la censura y la vigilancia. La primera de estas líneas se puede seguir en un discurso público y semipúblico. Las prohibiciones, exigencias de modificaciones o «cortes» de obras se han llevado a cabo por medio de leyes, decretos, disposiciones judiciales, demandas de asociaciones civiles difundidas en diversos medios de comunicación¹. Se trata, por tanto, de un discurso que circula en la esfera pública. El corpus discursivo de la censura está formado, asimismo, por algunos documentos clasificados como secretos por instancias estatales, por ejemplo, informes de evaluación de libros por parte de la SIDE o listas de «calificación de personas» que, si bien no tenían una circulación pública, implicaban efectos visibles: requisas de libros, cierre de espacios, exilios...² Se puede seguir aquí un

doble funcionamiento de la censura que, por una parte, se oculta y, por otra, se hace visible. En el marco de los estudios del discurso, Orlandi (2011) define la censura como una «producción del silencio en forma abierta» (74), como un modo organizado de una política del silencio. Para esta autora, la censura es un hecho de lenguaje que produce efectos en tanto política pública de habla y de silencio.

En conjunción con esta política pública de silencio, se desarrolló en Argentina otro discurso que implicó también un control cultural y que, si bien no decretó silencios, sirvió en ocasiones de fundamento para prohibiciones y verificó su implementación. Se trata de un discurso que se mantuvo, al menos en cuanto a su producción y circulación, como «secreto y confidencial». Nos referimos específicamente al discurso de vigilancia a la cultura desarrollado por diversos servicios de inteligencia en Argentina —nacionales y provinciales; militares,

¹ La señera revisión del discurso de control cultural en Argentina realizada por Avellaneda (1986) recopila cronológicamente un corpus documental sobre censura que incluye decretos, leyes, fallos judiciales y declaraciones de funcionarios reproducidos en el Boletín Oficial de la Nación, en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, así como en distintos periódicos de tirada nacional. El trabajo abarca la intervención de la censura en la literatura, el cine, el teatro y la música, y tiene como objetivo demostrar cómo se fue organizando el discurso de la censura cultural desde 1960 hasta su sistematización y consolidación en el período 1976–1983.

² En Invernizzi y Gociol (2003) se da cuenta del descubrimiento del denominado «Archivo Banade», donde se hallaron documentos relacionados principalmente con la censura literaria. También Invernizzi (2007) presenta una recopilación de informes de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) sobre censura a libros producidos entre 1976 y 1983 que se encuentra en el Archivo de la DIPPBA. En este archivo es posible acceder además a listados de artistas clasificados como prohibidos durante la dictadura.

policiales y gubernamentales—, que ha permanecido desconocido hasta épocas recientes. La desclasificación de algunos archivos ya en el siglo XXI ha permitido empezar a conocer cómo se desarrolló una red de vigilancia que se mantuvo —con distinta intensidad— a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que implicó una extensa producción discursiva.

En este trabajo, trazamos ciertas líneas de continuidad en el discurso de inteligencia sobre un ámbito particular de la cultura: las artes del espectáculo o de espectadores³. Este discurso se articula con la rutina de una vigilancia remanente más allá de la última dictadura, durante los primeros años de la democracia, en uno de los archivos de la represión (Da Silva Catela, 2011) más extensos en ser desclasificado en Argentina, el correspondiente a la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos

Aires (DIPPBA).⁴ El discurso secreto de la inteligencia sobre las artes del espectáculo tiene una característica específica que la diferencia del control a otras artes (como la literatura y los libros en general), pero también del discurso público de la censura institucionalizada: este discurso no apunta con exclusividad a la valoración de las obras, sino que se vuelve sobre la expectación y los espectadores mismos.

Dentro del marco del análisis del discurso, entendido este como un espacio multidisciplinario que conjuga diversas ramas de estudio del lenguaje con las ciencias humanas y sociales (Maingueneau, 2011), estudiamos a la DIPPBA como una comunidad discursiva (Maingueneau, 2005), puesto que reconocemos que esta se conforma como un grupo en el que se comprueba un intrincamiento entre el hacer y el decir y en cuyo archivo se organiza

³ Entendemos en esta investigación a las artes del espectáculo o «artes de espectadores» como una forma artística que implica una reunión, una copresencia efectiva de espectadores —entre los que se encuentran en muchas ocasiones los mismos agentes de inteligencia que llevan adelante la vigilancia— en un momento y un lugar determinados en los que acontece el *convivio* (Dubatti, 2007). Esta copresencia implica una particularidad no solo en el caso del teatro, sino también en la visión de una película, puesto que la expectación compartida se diferencia de la visión individual. Por la predominancia cuantitativa de los legajos, la investigación se concentra en el teatro y el cine.

⁴ Da Silva Catela (2011) define los archivos de la represión como un conjunto de fondos documentales producidos con el objetivo de la persecución política y la represión por instancias represivas legales o ilegales de las fuerzas de seguridad que actuaron en la historia reciente de América Latina. La DIPPBA estuvo en funcionamiento entre 1956 y 1998. El archivo incluye también algunos documentos producidos con anterioridad por la sección policial de «Orden Público», en las décadas del 30 y del 40. Luego de su cierre, el archivo fue cedido en el año 2000 para su gestión a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) y fue abierto a la consulta pública e investigación en 2003.

una suerte de «memoria institucional» (Zoppi–Fontana, 2005), es decir, una memoria discursiva⁵ que estabiliza sentidos. Indagamos en particular la memoria discursiva del decir de esta comunidad en relación con la repetición de escenografías enunciativas (Maingueneau, 2009)⁶, el modo en que se retoman las voces ajenas que se articulan en los informes sobre espectáculos, así como los tópicos argumentativos, elementos que contribuyen a una construcción particular de la presentación de sí (Amossy, 2018)⁷ de la comunidad discursiva.

La vigilancia a espectáculos en la posdictadura

En relación con la vigilancia a las artes del espectáculo, 1983 se destaca en el archivo por una comprobación negativa: no se registran en ese año informes a propósito de la actividad teatral o cinematográfica en la provincia de Buenos Aires. Esa vigilancia, que se inicia en 1956, no presenta ninguna interrupción hasta ese año. Constituida en el contexto de la Guerra Fría, los espectáculos se vigilan en relación con una supuesta «infiltración comunista —o marxista— en la

5 Este concepto, propuesto por Courtine (1981) en el ámbito del Análisis del Discurso, busca estudiar el retorno, la transformación o el olvido de enunciados ya dichos con anterioridad en la actualidad de un acontecimiento discursivo. Pêcheux (1999), por su parte, la caracteriza como un espacio de estructuración, repetición y regularización de materialidad discursiva compleja, entre los que se pueden diferenciar elementos dóxicos (tópicos, denominaciones, encadenamientos argumentativos) que vuelven aceptable, en este caso, que los espectáculos constituyan un ámbito de «peligro social» que debe ser vigilado.

6 Maingueneau define la escenografía como una “cierta situación de enunciación” (2009: 79) que se despliega y valida progresivamente a través de la enunciación misma, que puede estar especificada por el género o ser difusa. Sostiene que existen tipos de discurso cuyos géneros implican escenas enunciativas establecidas (en este grupo podría clasificarse el informe de inteligencia tipo, que presenta características propias de un discurso administrativo–policial), mientras que otros remiten a un conjunto impreciso de escenografías posibles. En el caso de los informes de la DIPPBA que se centran en la vigilancia a espectáculos, notamos que la variación de escenografías no está determinada por el género informe de inteligencia, sino que se va configurando junto con la presentación de sí en el discurso, que puede variar entre la imagen de un espectador común de cine, un crítico teatral, un policía–espectador (Bettendorff, 2021a).

7 Amossy considera la presentación de sí —o *ethos* en la tradición retórica— como la puesta en escena más o menos programada de la persona que habla en un discurso. Se trata de una imagen de sí que está atada a modelos culturales y a un imaginario social cambiante.

cultura» y se genera una extendida e ininterrumpida producción textual⁸ que se clasifica en el factor «comunista» y, ya durante la última dictadura, en el factor de la «delincuencia subversiva».⁹ El hiato de 1983 podría interpretarse como un acontecimiento discursivo¹⁰ en tanto que a partir del momento en que se vuelven a producir informes sobre un espectáculo (mayo de 1984), hay una reconfiguración en el archivo en la que se observa una tensión entre regulación y desregulación de sentidos y, asimismo, en cuanto a los modos de la vigilancia, que implican un creciente distanciamiento enunciativo de la comunidad discursiva.

Dado que estos años del archivo presentan una continuidad con el período anterior, esta etapa ha sido caracterizada como «posdictadura». En una

periodización propuesta por la Comisión Provincial por la Memoria —a cargo de la gestión del archivo en la actualidad— se denomina de este modo a la etapa que se extiende entre fines de 1983 hasta su cierre en 1998. Sin embargo, un relevamiento de los legajos de control a las funciones de teatro y cine lleva a marcar una diferencia entre la década del ochenta y del noventa. En los años 80, se observa una fluctuación en esa vigilancia entre ciertas prácticas y decires remanentes propios de los años de la última dictadura y el posicionamiento de la comunidad ante ciertos cambios en las formas de exhibición del teatro y el cine. La vigilancia de esos años transicionales se distingue de la vigilancia que se lleva adelante en los años noventa, momento en que aparecen en los informes otros argumentos para el

8 El corpus consta de más de trescientos legajos que reúnen diversos materiales, principalmente informes de inteligencia y formularios de registro de entidades, a los que se adjuntan recortes de artículos periodísticos y materiales producidos por los propios grupos vigilados, como circulares o programas de mano.

9 En el archivo de la DIPPBA, la producción de la información se clasifica en factores o secciones que corresponden a mesas de trabajo. En la Mesa C se clasifica toda actividad sospechosa por relacionarse con el comunismo. Este es el principal argumento de control a grupos de teatro independientes y cineclubes en los años 60 y 70 si bien la mayoría de estos legajos están archivados en la Mesa DE, que incluye ampliamente el factor «social» y también el factor religioso. En la Mesa DS (por «delincuencia subversiva»), se incluyen legajos rutinarios de control a espacios en los que se realizan espectáculos principalmente a partir de 1976. En Bettendorff (2021b) se desarrolla este pasaje en relación con los grupos de teatro independiente. Por su parte, Funes (2007) consigna este paso de comunismo a subversión en la clasificación de la DIPPBA en relación con los libros.

10 En la regularidad de la memoria discursiva pueden distinguirse ciertos acontecimientos que se presentan como un «choque» y generan una desarticulación o descolocación en la continuidad del archivo, instituyéndose así instancias de tensión entre regularidad y desregulación discursiva. El acontecimiento discursivo (Indursky, 2003) genera una ruptura en el orden de lo repetible.

control, conectados con políticas neoliberales que atraviesan la producción teatral y cinematográfica argentina, así como una imagen de sí de mayor profesionalización y *expertise* en inteligencia.

Si bien extendemos el período estudiado por Feld y Franco (2015)¹¹, consideramos con ellas que estos primeros años de democracia tuvieron «continuidades muy fuertes con el pasado de la dictadura y del período anterior, que indican que el corte institucional y el clima antidictatorial de la transición no significaron un cambio inmediato de percepciones públicas sobre lo sucedido en los setenta» (265). Estudiamos a continuación dos series en el corpus más amplio de legajos de control a las artes del espectáculo en el archivo de la DIPPBA que permiten observar la tensión entre una revisión y una continuidad argumentativa que sostienen las prácticas, así como el discurso de esta comunidad de inteligencia.

Aunque el control a las artes del espectáculo por parte de la DIPPBA se retoma luego de 1983, este reaparece de un modo distinto: por un lado, la cantidad de legajos (así como su extensión) es mucho menor; por otro, se «olvida» el argumento clave —en el sentido del elemento organizador— que fundamenta

la vigilancia de los años sesenta y setenta: la «infiltración comunista». No obstante, la sospecha de comunismo no desaparece en forma completa, sino que se encuentra «atenuada» con otras denominaciones o redirigida hacia obras ya no caracterizadas como comunistas, pero en las que se puede marcar una recurrencia de tópicos que fundaban o respaldaban en años anteriores esa evaluación: la finalidad política de las obras y el ataque a la religión católica y la moral «occidental y cristiana». Cada uno de estos tópicos organiza en el archivo una serie diferente.

La vigilancia a los espectáculos políticos

En los años sesenta y setenta se puede seguir una trama de vigilancia a teatros y cines por la sospecha de «infiltración comunista» que se sostiene en una argumentación que anticipa una traslación de las ideas de las obras a los espectadores y una concepción de las distintas expresiones artísticas como actividades que tienen una finalidad oculta que debe ser develada por el agente que participa de la función como espectador (Bettendorff y Chiavarino, 2021). Observamos un ejemplo de esta concepción en una ficha de análisis de una obra incluida en un legajo

11 Estas autoras se enfocan en este trabajo en un período que demarcan entre la asunción de Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, y la aparición del *Nunca Más* a fines de 1984 y el juicio a los excomandantes en 1985.

de los años de la dictadura. En esta, se analiza una obra de café–concert titulada *Silbando por Buenos Aires*, representada en la ciudad de Rojas, que incluye como elementos específicos de reconocimiento por parte del agente de inteligencia — que presenta una imagen de sí cercana a la de un crítico literario y teatral—, entre otros, el «público blanco» —metáfora bélica recurrente en la que los teatristas son determinados como atacantes y el público, como quien recibe ese ataque, en general pasivamente o, para retomar un término que aparece en el archivo, de modo «cándido»— y la «finalidad» —en este caso, «una especie de captación tipo “comunista”» Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo 127, Factor Social, Rojas, 3—¹². En los informes de los años sesenta y setenta que se centran en un espectáculo y en los que se deja entender la presencia de los agentes como espectadores, se reconoce una escenografía enunciativa propia del género reseña o crítica (teatral, cinematográfica) que habilita cierta subjetividad enunciativa.

Si bien la vigilancia directa y sistemática a espacios teatrales y cinematográficos en los que se exhiben obras

variadas —como, en este ejemplo, un café–concert— y la especialización en la crítica de espectáculos por parte de los agentes productores de los informes desaparece luego de 1983, observamos la continuidad de esta concepción finalista de las expresiones artísticas en relación ya no con el comunismo sino con la política en general y también de la concepción de los espectadores como «blanco» al que se busca «captar». En comparación, sin embargo, se trata de una vigilancia sesgada, ya que en estos años de la posdictadura los informes sobre espectáculos no se encuentran en legajos que tengan como asunto a teatros o salas de cine, sino que está principalmente en legajos sobre partidos políticos o agrupaciones de Derechos Humanos.

La primera serie que recortamos en el archivo en los años ochenta corresponde al «factor político» —de esta forma están clasificados la mayoría de los informes— y está constituida por legajos de inteligencia que no se identifican como propios del hacer cultural. Se trata de informes incluidos en legajos que corresponden a asociaciones políticas y que se centran predominantemente en la exhibición

¹² La ficha de análisis a la que hacemos referencia está incluida en uno de los legajos correspondientes al Teatro Libre Florencio Sánchez, de Rojas, y lleva como título «Análisis de contenido de acción psicológica de espectáculo de café concert». Fue elevada desde la delegación de Junín a la Central de la DIPPBA en La Plata el 18 de abril de 1978. En la organización de la ficha se reconocen cruces interdiscursivos con la teoría literaria del momento: quien la confecciona demuestra el dominio de estos saberes específicos. La ficha está reproducida en Bettendorff, 2021b.

de películas para su debate posterior en espacios no previstos para este tipo de evento¹³. Estos informes se centran en ciclos y funciones de cine debate organizadas por partidos políticos, por agrupaciones de Derechos Humanos o de excombatientes de Malvinas. Específicamente, reunimos un informe titulado «Cine–debate en Alte. Brown, organizado por el P.J.», del 29 de marzo de 1985, incluido en un legajo identificado como «Ex Combatientes – Años 83/84/85»; el legajo caratulado «Exhibición película “Nunca más” organizó ateneo político y social Chivilcoy», con informes de 1985; el memorando «Producir informe actividad P.I. en la jurisdicción», con fecha del 29 de junio de 1985, de la delegación de Tigre; el memorando producido por delegación de Lanús, «CINE DEBATE, organizado por la Juventud Demócrata Cristiana», fechado el 16 de abril de 1986, que está en un legajo caratulado «Juventud Demócrata Cristiana de la Provincia de Buenos Aires – La Plata» y el memorando «Información relacionada con Cine Debate, a realizarse en F. Varela», fechado el 12 de abril de 1988, producido

por la delegación de Quilmes, en el legajo «Asunto: C.E.C.I.M. ex Combatientes 1986 ae 1991. Islas Malvinas».

Estos informes se caracterizan por la particularidad de que quien escribe el texto estuvo efectivamente presente en la función, si bien se nombra a sí mismo en tercera persona mediante frases como «medios de reunión de esta Delegación», «medios propios de este servicio», «personal de este elemento factor político». Estas frases constituyen los sujetos gramaticales que «informan», «han obtenido la información», «han tomado conocimiento» de los datos que se exponen a continuación en el texto. Otra particularidad que surge del relevamiento de los informes apunta al tipo de películas mostradas, que conforman un género particular que se podría denominar «cine de la transición». Se trata de películas realizadas en la década del 80 que revisan los años inmediatamente anteriores de la dictadura y entre las que se reconoce un predominio de documentales. Aprea (2020) puntualiza a propósito del período 1983–1989 que se reconoce en este una «valorización del documentalismo como vehículo de reconstrucción del

13 Hay un solo informe sobre una obra de teatro que podría incluirse en esta serie. Este consiste en un «panorama» (un tipo de informe que engloba actividades correspondientes a los distintos factores en los que se interesa la DIPPBA en un tiempo determinado), incluido en un legajo sobre el «Establecimiento metalúrgico Acería Bragado y Aceros Bragado». En ese panorama, que retoma noticias de la prensa, se hace referencia a la representación de la obra *Jaque al miedo*, organizada por el Movimiento de Junín por los Derechos Humanos en 1985. Pero en tanto no hay una vigilancia directa por parte de la DIPPBA a la obra no la consideramos en este trabajo.

pasado» y que muchos de los documentales de esos años apuntan a tener «participación en los debates en torno a él [el pasado] durante la transición democrática en Argentina» (52). Esta misma valoración se reconoce en los eventos controlados por la DIPPBA, así como se pone de relieve esa finalidad de las películas como justificación del control. De hecho, dos de los legajos de esta serie refieren funciones de películas realizadas originariamente para televisión o periodísticas —el documental *Nunca más*, producido por la CONADEP y emitido el 4 de julio de 1984 por Canal 13, y un documental titulado *Malvinas, el negocio y la pelea*, de Julio Enrique Grossmann, basado en un libro periodístico homónimo, editado en 1983— pero exhibidas en ámbitos públicos y en funciones que fomentan el intercambio entre espectadores. La vigilancia de la DIPPBA a estas funciones no se focaliza, entonces, en la reseña de la película sino en el debate o el intercambio que rodea la visión propiamente dicha, es decir, apunta a la reacción espectral.

La focalización en el debate posterior a la película es notable en el informe sobre la función de cine debate organizada por la Juventud Demócrata Cristiana en Banfield. Allí la película exhibida solo se menciona, mientras que se despliegan la pertenencia partidaria de los asistentes y los temas tratados en el debate posterior, que no se desprenden necesariamente del film. Se trata de un texto escrito por un agente que participó del evento que reseña. Este informe sigue el formato de una ficha en la que se presentan en primer lugar determinaciones propias de la inteligencia (el origen y la valoración de la información), luego un título descriptivo, un «extracto» que sintetiza la información que se desarrolla a continuación en el cuerpo del texto, según la normativa vigente.¹⁴ Citamos a continuación la parte central del cuerpo del texto:¹⁵

1-1 Fecha 20 Hs. realizóse local J.D.C. calle Rincón y Alsina localidad de Banfield Partido de Lomas de Zamora Cine Debate con la proyección de la película NO HABRA MAS

14 Vitale especifica que «para los casos en los que el agente de inteligencia asista a una conferencia o discurso, se lo representa como un especialista que “con extrema profesionalidad” debe distanciarse del orador, “desarmar los elementos” que construyen su discurso para “no sufrir los efectos de la estructuración del mensaje y ser blanco de la acción psicológica desplegada en el mismo” (...). Las “Normas para estructurar y redactar los informes o mensajes de inteligencia”, que se encuentran en la Mesa Doctrina del archivo, establecen, asimismo, que el agente respete lo que se dijo sin la intervención de propios preconceptos, es decir, que su propia subjetividad es establecida como un peligro que debe sortear» (Vitale, 2016:25).

15 Todas las citas provenientes de informes de la DIPPBA se reproducen respetando los enunciados originales, incluidos los errores de ortografía y el tipo de graffa.

PENAS NI OLVIDO, asistieron a la misma alrededor de 40 personas— algunas ese lineamiento otras Federación Juvenil Comunista, Partido Intransigente, Peronismo Revolucionario, y Miembros de los Derechos Humanos, finalizando a las 23.30 Hs. siendo su desarrollo y desconcentración normal.

1-2 Se tocaron en temas generales, la actual política de los Derechos Humanos en la Argentina, el desmantelamiento del aparato represivo, el trabajo realizado por organismos de solidaridad de los distintos establecimientos carcelarios, el papel de la Juventud en la vida política argentina y en forma particular en las circunstancias pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación, la difícil situación económica que está atravesando el país en estos momentos y los errores cometidos por parte de algunos parlamentarios elegidos por el pueblo. «SIC» (Archivo DIPPBA, Mesa A, Legajo s/n, «Juventud Demócrata Cristiana de la Provincia de Buenos Aires», 27).

Relatado en tercera persona —quien escribe se nombra a sí mismo en un párrafo introductorio como «personal de este elemento factor Político»—, se refieren más extensamente, por medio del discurso referido en estilo indirecto libre, los temas tratados en el debate posterior e incluso se dejan oír acentuaciones propias de quienes son vigilados («el papel de la Juventud en la vida política Argentina y en forma particular en las circunstancias

pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación»). Si bien podría producirse un efecto de confusión entre la voz citada y la voz citante, la indicación «sic», escrita en mayúscula al final del párrafo, bloquea esa posible interpretación. Aunque el agente que produce el informe es también un espectador y, por lo tanto, está presente en ese debate, marca su separación y distanciamiento a propósito de quienes vigila, construyendo una imagen de sí de experto en inteligencia, que da cuenta de aquello que observa sin involucrarse. La vigilancia se presenta como una accionar rutinario de la comunidad discursiva, que refiere la reacción del film en el debate sin estar involucrado en este ni realizar una valoración sobre la película (como sí se encuentra en las décadas anteriores del archivo).

Las películas se controlan, entonces, por su «finalidad» que, en ciertos casos, muestra ecos con los legajos de los años de la dictadura. En el legajo sobre las actividades del Partido Intransigente en la provincia de Buenos Aires en el año 1985 se especifica que este «se ha abocado a una campaña intensiva de *captación y adoctrinamiento*» (las cursivas son nuestras). La «campaña de adoctrinamiento» del PI se realiza por medio de «una serie de disertaciones» y un «ciclo de cine debate» organizado junto con un Centro Cultural y «distintas entidades de bien público». Luego de la mención de las películas que

se proyectaron, se remarca el motivo del control policial en una gradación o amplificación que estaría en proceso:

De acuerdo a las fuentes consultadas, a nivel juvenil el P.I. y fundamentalmente en las áreas de San Isidro y Vte. López se ha observado toda una posición renovadora, que busca de una u otra manera conformar una especie de trasvasamiento generacional, inyectando al partido una posición *más* volcada a posiciones de izquierda y de características *más* revolucionarias, que llevaría a la toma de posiciones *más* extremas y acentuando las críticas al actual gobierno, no solamente en el campo de los Derechos humanos —típico caballito de batalla por este sector— y fundamentalmente elemento de captación sino también en la totalidad del quehacer gubernamental. (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Carpeta Varios, Legajo N° 21.629, 2; las cursivas son nuestras).

En la memoria discursiva del archivo, «extremista» e «izquierdista» funcionan como sinónimos de «comunista», posturas que se estarían profundizando según el informe. Los Derechos Humanos son

considerados aquí como un medio de «captación», por lo tanto tienen una finalidad oculta en relación con el accionar político. Como mencionamos, esa «captación» que lleva adelante la juventud de este partido involucra funciones de cine. En relación con las películas mostradas, reaparece el tópico de la traslación de ideas de las películas a los espectadores: el ciclo se denomina «de la Resistencia». Las películas son, según el discurso de la DIPPBA, una forma de adoctrinamiento puesto que representan y revisan el período inmediatamente anterior de la dictadura, tanto desde el documental —por ejemplo, la película *Todo es ausencia*, del director Rodolfo Kuhn, quien la realizó entre España y Argentina durante el final de la dictadura y que presenta el testimonio de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo—, como desde la ficción —por ejemplo, el cortometraje de Fernando Spiner del año 1983, *Testigos en cadena*, que retoma elementos de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar para desarrollar la historia de un fotorreportero testigo de un asesinato llevado a cabo por una patota quien es, a su vez, secuestrado—. ¹⁶ Las películas

¹⁶ En el informe se menciona una selección de las películas exhibidas: «Este ciclo de Cine Debate de la Resistencia, proyecta vistas como, por ejemplo: Contado Rabioso de Fabian Iriarte; Papa Gringo de Mario Piazó; Todo es Ausencia de Rodolfo Khun; La Delación de Antonio Cardella; Padre de las Bestias y Yo te nombro de Sergio Sinaki; Testigo en Cadena de S. Spiner» (Archivo DIPPBA, Mesa DS, Carpeta Varios, Legajo N° 21.629, 1). Varios de los nombres de los directores mencionados son erróneos o están escritos incorrectamente: Mario Piazó es Mario Piazza; el apellido de Khun se escribe Kuhn; S. Spiner es Fernando Spiner.

que se exhiben en el ciclo de cine–debate reafirman, según se comprende en el informe de la DIPPBA, las posiciones u opiniones políticas de los organizadores y «adoctrinan» a los espectadores. La objetividad del agente que informa, en este caso, no se mantiene a lo largo del texto. A partir de la valoración de los Derechos Humanos, que son considerados como un «típico caballito de batalla por este sector», se señala un posicionamiento que se aparta de aquellos a quienes vigila (puesto que quien denuncia no forma parte de «este sector») en continuidad con el posicionamiento propio de la DIPPBA en años previos que determina a la «izquierda» como el enemigo a controlar en su infiltración.

Un debate a propósito de los Derechos Humanos es suficiente para constituir un acontecimiento que demanda control para la central policial, incluso si esta no implica un abierto posicionamiento sobre los hechos. La función de exhibición del documental *Nunca Más* organizada por el Ateneo Político y Social de Chivilcoy en abril de 1985, es decir, nueve meses después de su transmisión por televisión, genera la apertura de un legajo que incluye dos informes: uno que anticipa la realización del evento y otro que relata lo sucedido en la función. El primero de los informes (fechado el 18 de abril) reproduce en discurso indirecto la invitación de este Ateneo a la «población en general» para que asista a la proyección

de la película, ocasión en la que se van a presentar además tres miembros de la CONADEP. El informe se cierra con el ítem «probable evolución»:

Existe una marcada y creciente campaña publicitaria en torno al evento, notándose en círculos de algunos Partidos Políticos interés por observar el documental, fundamentalmente en los Sectores Juveniles adherentes a la Juventud Peronista (Línea Intransigencia y Movilización, Partido Intransigente, Partido Socialista, Movimiento al Socialismo–MAS, Federación Juvenil Comunista, etc.), no descartándose la adhesión de personalidades de localidades vecinas. Se continúa en la reunión de información y se mantendrá en permanente información a esa Central. (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 211, Chivilcoy, 5).

Aunque el legajo está identificado como parte del «factor social», el interés que despierta el evento para su control de inteligencia se relaciona con los partidos políticos adherentes, que nuevamente remiten a posturas «de izquierda». En el informe posterior sobre la función, en el que estuvieron presentes «medios propios de este servicio», se engloba a estos partidos como «socialistas y socializantes». En esta reseña, se enumeran a los oradores, indicando el partido al que responden, y cuando se menciona a un sacerdote se aclara entre paréntesis «catalogado

tercermundista». Se reproducen en estilo indirecto las palabras de apertura («señaló que con la presentación de la película en Chivilcoy se intenta que precisamente “NUNCA MAS” se produzcan hechos o actos similares, que nos lastimaron como Argentinos y ante la imagen del mundo») y el cierre («se dio la posibilidad a los concurrentes de intercambiar alguna pregunta relacionada con el documental. Finalmente se hizo un minuto de silencio por el hijo muerto de xxx y los Doctores xxx y xxx, todos de Chivilcoy»). Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 211, Chivilcoy, 6)¹⁷. Si bien no hay un posicionamiento explícito de quien informa sobre el acto, la atención sobre un evento que reúne a oradores «socializantes» (término que muestra un corrimiento con una palabra recurrente en años anteriores, «izquierdizante»), que organizan una función cinematográfica con una finalidad política, vuelve a marcar una continuidad con el control a la cultura que se sostuvo en Argentina por parte de esta dependencia policial desde 1956.

La continuidad censora y la vigilancia a las polémicas públicas

La vigilancia a los espectáculos se registra en el archivo incluso en otros períodos democráticos anteriores a 1983. En esos períodos, en los que la censura tuvo una incidencia diferente en la prohibición de obras, aparecen algunos legajos relacionados con «disturbios» ocasionados por el estreno o por el intento de estreno de obras que se consideraba que atacaban la religión católica o los valores «occidentales y cristianos», como el caso de la obra de teatro *El vicario*, de Rolf Hochhuth, que trata sobre el accionar de Pío XII en relación con el nazismo y que fue prohibida en la ciudad de Buenos Aires pero que se estrenó en enero de 1966 en Mar del Plata, durante el gobierno de Illia, o los atentados que impidieron el estreno de la ópera rock y de la película *Jesucristo Superstar* en 1973 e inicios de 1974, durante la presidencia de Perón.¹⁸ Los legajos de estas dos obras se pueden señalar como antecedentes de la segunda serie en la que nos detenemos en el período

¹⁷ Los nombres de las personas que sufrieron persecución ideológica por parte de la DIPPBA se encuentran tachados en la reproducción de los informes a los que se accede para la investigación, siguiendo la ley de protección de datos. Por esta razón, indicamos los nombres en la cita con XXX.

¹⁸ Estos casos tienen sendos legajos en el archivo. El legajo sobre *El vicario* se encuentra en la Mesa Referencia, con el número 13744. En el legajo N°259, de la Mesa DE, de Capital Federal, se incluyen informes y recortes sobre el frustrado estreno de la ópera rock *Jesucristo Superstar* en el teatro Teatro Argentino de la ciudad de Buenos Aires en 1973, así como sobre ataques a los cines que iban a estrenar la película, que acontecieron el 31 de diciembre de ese año, y la consiguiente suspensión del estreno.

de posdictadura, en tanto en ellas aparece con mayor explicitud el posicionamiento tensionado de la DIPPBA en relación con el control cultural.

Esta serie se extiende hasta 1996, si bien ese último legajo puede leerse con continuidad a uno de 1988. Estos legajos corresponden al «factor religioso» y fueron producidos principalmente en los años que median entre 1984 y 1988. La serie está compuesta por legajos que se organizan en torno a acontecimientos puntuales en los que entidades religiosas solicitan la censura al Estado —e incentivan a llevar adelante acciones violentas a agrupaciones católicas— para impedir la realización de una función teatral o la exhibición de una película: la obra de teatro *Misterio bufo*, de Darío Fo, presentada en el teatro San Martín en la Capital Federal en mayo de 1984; una obra que se presentaba en el teatro Mi País de Mar del Plata acusada de pornografía en 1985; el film *Yo te saludo María*, de Jean-Luc Godard, cuyas repercusiones se siguen entre 1985 y 1986, y la película *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese, sobre la que hay dos legajos, uno de 1988 y otro de 1996.¹⁹

La particularidad de estos legajos es que no se lleva a cabo una vigilancia en persona como en el caso de los espectáculos relacionados con la política, sino que el control se realiza de modo indirecto. Esta serie permite conocer otra faceta de la actividad de inteligencia en tanto comunidad lectora de los medios de comunicación. En los legajos se delinea una escenografía enunciativa diferente a los años previos —y también en comparación con la primera serie—: ya no es un agente-espectador, sino un lector de la prensa que, desde un lugar separado del teatro y el cine, informa de segunda mano los sucesos. Tomados independientemente, estos legajos presentan una dificultad específica para una lectura externa a la comunidad discursiva: están conformados principalmente por recortes periodísticos y otros documentos no producidos por la DIPPBA (en el caso del teatro marplatense, documentos judiciales, declaraciones de concejales, propaganda de volantes) e incluso el primero de los legajos sobre *La última tentación de Cristo* no incluye ningún texto producido por la DIPPBA.

Además de la clasificación dentro del factor religioso o la presentación de las

¹⁹ Se trata específicamente del legajo N°371, de la Mesa DE, Capital Federal, titulado «Obra teatral “Misterio Bufo”»; el legajo N°511, de la Mesa DE, del partido General Pueyrredón, titulado «Propaganda pornográfica en la ciudad de Mar del Plata»; el legajo N°1364, Mesa DE, Capital Federal, con el asunto «Repercusión del film Yo te saludo María»; el legajo N°2139 de la Mesa DE, Capital Federal que lleva como título «Relación entre la Iglesia y el arte (film acusado de blasfemia)» y un legajo sin número que está en la caja 3253 de la Mesa DE con el asunto «Proyección de film La cultura [sic] tentación».

obras como una forma de ataque a la «moral cristiana», los legajos se organizan en torno a las polémicas que se generan en los medios debido a actos de censura posteriores al regreso de la democracia (con voces que reaparecen y se escuchan aún en la actualidad)²⁰ e incluso anticipan esas polémicas, como en el caso de *La última tentación de Cristo* (el legajo de 1988 reúne artículos sobre la presentación de la película en el Festival de Venecia). La imagen de sí del agente de inteligencia se construye como una suerte de «supervisor» de la polémica puesto que recopila y confronta las voces en el legajo por medio de recortes periodísticos. El agente de inteligencia —al igual que plantea Amossy para el periodismo en el análisis de las polémicas actuales— «selecciona, ordena y produce un intercambio virtual» (Amossy, 2017:191) a partir de la reproducción de distintos discursos polémicos. Esa supervisión de polémicas suscitadas en torno a la censura hace a su vez visibles las tensiones que se juegan en relación con la cultura durante este período transicional en la comunidad discursiva.

El legajo sobre las funciones de *Misterio bufo* en el Teatro San Martín en mayo de 1984 es el primero que se centra en

un espectáculo ya en democracia. Tiene como inicio el registro de un pedido de censura por parte de una asociación católica²¹ a la representación de la obra de teatro y la negativa de instancias municipales o judiciales a hacer lugar al pedido. Los artículos periodísticos seleccionados por la DIPPBA reproducen declaraciones de distintos sectores de la sociedad: representantes de la Iglesia, de la cultura, funcionarios municipales o nacionales, legisladores, que expresan distintos puntos de vista en apoyo o rechazo de la censura. Si bien la variedad de puntos de vista podría llevar a concluir que las voces que participan en la polémica se presentan en igualdad, hay reformulaciones que señalan un posicionamiento de la comunidad discursiva DIPPBA más cercano a quienes reclaman la censura.

El legajo de *Misterio bufo* está formado por diecinueve recortes de prensa (publicados entre el 8 y el 21 de mayo de 1984) y un informe escrito por la DIPPBA con fecha del 16 de mayo. Este se ubica antes de los dos últimos recortes, es decir, entre los artículos periodísticos. El estilo en el que está escrito, antes que seguir las características habituales del discurso administrativo—policial de la DIPPBA,

20 El pedido de censura de la obra *Misterio bufo* en 1984 es llevado adelante por la Corporación de Abogados Católicos; esta misma asociación denunció como «lesiva para la libertad religiosa» la puesta en escena del oratorio *Theodora*, de G. F. Händel, dirigida por Alejandro Tantanián, en el Teatro Colón en 2021 y demandó, por esto, la renuncia del secretario de Cultura de CABA.

21 Este episodio está reconstruido en Fabris (2012).

apunta como efecto de genericidad (Adam y Heidmann, 2004) a un género periodístico denominado coloquialmente «refrito», que el DRAE define como ‘obra, especialmente literaria, rehecha, recompuesta o refundida a partir de otras’. En efecto, el informe está compuesto por párrafos copiados de los artículos periodísticos. De hecho, una confrontación entre el informe y los artículos permite verificar, como marca de lectura y también de preparación de la escritura, que los párrafos transcritos fueron primero subrayados. No hay ninguna indicación de la fuente periodística en el informe; sin embargo, no todos los párrafos están incorporados de la misma manera. Se reproducen en discurso directo (separadas claramente con comillas) las declaraciones del ministro de Educación y Justicia, del director del Teatro San Martín y del autor de la obra, Darío Fo, que defienden las representaciones, mientras que la postura opuesta, que reclama la prohibición, está reproducida sin ninguna marca de discurso referido, por lo cual el punto de vista del enunciador (la DIPPBA) queda superpuesto e identificado con el discurso citado. Esto se puede ver, por ejemplo, en los párrafos introductorios en los que se afirma que se trata de obras «sacrílegas», «profanantes y destructivas de todo lo religioso» y que «uno de los aspectos irritantes de esas representaciones está constituido por el hecho de utilizarse un teatro oficial sostenido por impuestos de

la población» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo 371, Capital Federal, 15).

Hay además hacia el final una reformulación de seis artículos periodísticos en un solo párrafo que cuenta el ataque que se produjo al teatro San Martín antes de una de las funciones y que apunta a mitigar el accionar violento de los grupos católicos. Las citas de los grupos identificados en la prensa como «nacionalistas católicos» o de ultraderecha o de extrema derecha, están atribuidas en el informe de la DIPPBA a «un grupo de cien personas» y a «los manifestantes» (es decir, no se retoma en la denominación la caracterización ideológica) y se citan en discurso directo solo las frases menos violentas que se reproducen en las notas (no aparece, por ejemplo, la frase «muera Pacho O’Donnell», en ese entonces secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires). La atenuación de lo ocurrido se encuentra también en la forma en la que se menciona el resultado de ese ataque en el informe de la DIPPBA («daños de poca importancia») frente a los titulares periodísticos que lo denominan como «Infierno en el teatro» o «Graves incidentes». En la reformulación, entonces, se deja leer el posicionamiento del enunciador ante lo que informa, en una continuidad de defensa a los valores católicos, propio de la postura que se marcaba como opuesta al comunismo en los años sesenta y setenta y, por lo tanto, la que justificaba el control a la cultura realizado por la DIPPBA.

Aunque en este informe no hay una conclusión explícita del enunciador, termina con una cita de una autoridad eclesiástica —Monseñor Héctor Gabino Romero— que establece que fue «un error (...) traer esta obra que nadie ha pedido». A su vez, el último texto del legajo es un recorte de una carta de lector publicada en el diario *La Nación* que no está retomada en el informe. En la carta, una lectora defiende el accionar de quienes atacaron el teatro apelando al tópico del mito de la nación católica.

Esta postura de continuidad con relación al posicionamiento de la DIPPBA en dictadura tiene un corrimiento en un legajo posterior, de 1985. El legajo está caratulado «Propaganda pornográfica en la ciudad de Mar del Plata», aunque no recopila esa propaganda, sino que reconstruye una polémica a propósito de la prohibición del funcionamiento de un teatro donde se representaría un espectáculo pornográfico. En este legajo se suceden un informe sobre un abogado quien «a título personal» radica en una comisaría una denuncia sobre volantes de propaganda de un espectáculo titulado «¡Libérese este verano!» en el teatro Mi País, que repartía en la calle una travesti que actuaba caracterizada como Moria Casán; luego siguen en el legajo distintos volantes fotocopiados; a continuación, un informe en el que se transcribe una nota que presentó el bloque del partido Movimiento de Integración y Desarrollo

(MID) al Concejo Deliberante del partido de General Pueyrredón sobre actos que «ofenden el pudor» (en referencia a los mismos volantes); luego se incluye un decreto del Intendente (que pertenecía a la Unión Cívica Radical) que dispone la clausura del teatro Mi País; sigue un análisis de inteligencia sobre ese decreto; luego un fallo judicial en el que se hace lugar a un recurso de amparo que levanta la clausura y, por último, una nota de los concejales del MID al intendente en el que expresan su «beneplácito» por la medida que tomó (la clausura del teatro).

También aquí la polémica pública por la clausura, es decir por el acto censorio, es el objeto discursivo. En este caso, las distintas intervenciones se reproducen exclusivamente por medio del discurso referido en estilo directo, es decir, la forma que permite la separación neta entre el discurso citado y el discurso citante: las palabras de quienes participan en la polémica se reproducen textualmente, ya sea mediante una transcripción o por la inclusión de fotocopias. Estas aparecen como pruebas «no manipuladas» que el agente de inteligencia presenta a la instancia superior a la que se dirige (a diferencia de lo que ocurre en el informe de *Misterio bufó*). Pero estas voces citadas no son simplemente reproducidas, sino que son evaluadas en función de las repercusiones que podrían acarrear (los informes incluyen en su cierre una sección textual titulada «apreciación»).

En la continuidad discursiva de la polémica se instituye una polaridad entre, por un lado, quienes reclaman y justifican la intervención estatal para censurar los espectáculos públicos y, por otro, quienes no refrendan ese accionar. En el primer grupo quedan alineados el abogado denunciante, los concejales del MID y el intendente. Estos apelan en su argumentación a que se estaría ante un espectáculo «amoral» que funcionaría también como una «pantalla» a modo de ocultamiento²² (aunque ya no de actividades políticas), recuperando los tópicos que atravesaron la censura cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Por la denominación que hacen de ese lugar estos actores de la polémica, se observa además que no se considera que el espectáculo sea una actividad artística: el intendente identifica el teatro como «café-concert», para los concejales midistas es un «comercio» que se dedica a la pornografía.

Por otra parte, se encuentra la postura del segundo grupo, que defiende el funcionamiento del teatro: los actores de la polémica corresponden en este caso al

poder judicial y, de manera inversa al legajo de *Misterio bufo*, la DIPPBA. Tanto en el fallo judicial como en el informe de inteligencia, la defensa para la continuidad de las funciones del teatro Mi País se sostiene por parte de la DIPPBA en que se trata de una «actividad artística» que no es contraria a ninguna reglamentación. La comunidad discursiva se define en relación con la polémica en dos ocasiones a lo largo del legajo. La primera de ellas se encuentra en el primer informe, en el que le quita importancia a la denuncia del abogado, dado que el espectáculo que se lleva adelante en el teatro Mi País —la denominación de teatro es mantenida por parte de la DIPPBA en todo el legajo—

se encuadra dentro del marco de liberalidad que caracteriza, en los últimos tiempos, a esta ciudad, debiéndose tener en cuenta que ha sido autorizada solamente en Mar del Plata, la proyección de películas de «exhibición condicionada», tal el caso de «La llave», «Calígula» y «El imperio de los sentidos», que siguen proyectándose actualmente. Otro ejemplo, válido por cierto, es el

²² Se consigna en la «Nota dirigida al intendente Roig, por ediles midistas»: «Sea este acto [la clausura del teatro] expresión del paso firme que conduzca a la desaparición definitiva del riesgo de expansión de actividades *solapadas* que, además de ilegales, constituyen una grave ofensa al pudor y la ética. Estos episodios, que tanto han agitado a la opinión pública en las últimas semanas, eran posibles tanto por la amoralidad de ciertos comerciantes, como por el desenfado con que se *escurrian* por los intersticios que generosamente ofrecen las imprevisiones o la falta de adecuación de las disposiciones municipales. Cuando existe un genuino propósito moralizador, que solo puede derivar de convicciones profundamente arraigadas, no puede haber obstáculo formal que se erija en escollo insalvable para llevarlo a cabo.» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 17; las cursivas son nuestras).

espectáculo «gay» presentado desde ayer, en el Teatro «La Campana», llamado «Nosotros los alegres...» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 1).

A tono con los tiempos, entonces, la DIPPBA no considera que estos espectáculos impliquen una peligrosidad o sospecha que requiera una prohibición. En la continuidad del legajo, el interés de este servicio de inteligencia está en la reacción de los otros participantes de la polémica, específicamente, las autoridades ejecutivas y legislativas del gobierno local.

El segundo informe en el que se distingue el posicionamiento de la DIPPBA es aquel que evalúa el decreto del intendente. En este, el enunciador presenta un discurso indirecto ficticio o hipotético de los teatristas: asume su voz, imbricándola con la propia y anticipa los lineamientos para una posible defensa judicial, que es la que luego efectivamente lleva a cabo el empresario teatral de Mi País.²³ La conclusión del informe no apunta al teatro, sino al intendente que es quien —según la DIPPBA— no ha sabido evaluar correctamente la situación; se prevé que tenga que afrontar «en un futuro cercano» «un desgaste de la imagen tanto de la gestión municipal, cuanto del señor Intendente,

tal vez por un escaso análisis de los diversos componentes del problema» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 9).

Encontramos en este punto un quiebre en la continuidad de la memoria discursiva: si bien en la polarización de la polémica en torno al mismo objeto (la censura) se recurre a los mismos tópicos, quien informa no se presenta del mismo modo y no solo porque se trastoque su lugar en la polaridad. En el regreso de la democracia, se perfila una imagen de sí del agente de la DIPPBA que demuestra una superioridad en relación con aquellos cuyo accionar evalúa —la evaluación de la información es una actividad propia de la inteligencia, según las definiciones que se pueden recoger en el archivo—, entre los que se cuentan los representantes de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. El conocimiento y la *expertise* de la comunidad de inteligencia habilita el control y la valoración del conflicto social con mayor pericia —al menos esto se da a entender en su propio discurso— que otros ámbitos del Estado.

En estos dos legajos se reconocen dos inclinaciones diferentes dentro de la comunidad discursiva en torno a polémicas que retornan en la memoria discursiva

23 «...refiriéndonos específicamente a las medidas que adoptan o adoptarán los afectados, es probable que (...) argumenten desigualdad ante la Ley en razón de que en la Capital Federal y Gran Buenos Aires funcionan establecimientos similares...» (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Legajo N° 511, Entidades Varias, 8).

con argumentos similares: por un lado, una postura que se acerca a las que retoman para sí una moral cristiana que determina ciertas expresiones artísticas como herejes, que en los años previos se alinea con posturas anticomunistas; por otro, una postura que «enmarcada en la liberalidad [de] estos últimos tiempos» dirime los posicionamientos desde un lugar que se ubica por sobre los gobiernos locales, en tanto parte del *Deep State* (Lindsey, 2013), un «Estado oculto», que vigila incluso al propio Estado, y que continúa luego en el archivo, ya en los años 90.

Archivo, memoria y control a espectáculos

El estudio de la discursividad de la DIPPBA en relación con las artes del espectáculo permite delimitar un momento de consolidación de la memoria discursiva de esta comunidad en los años sesenta y setenta en el que ciertos tópicos, así como posicionamientos discursivos se cristalizan en los informes de funciones teatrales y cinematográficas. Una y otra son consideradas como pantallas que ocultan una finalidad otra (un adoctrinamiento comunista o, más ampliamente, político) que debe ser impedida o, al menos, controlada. En este sentido, se evalúa la «peligrosidad» de los espectáculos no solo por la obra en sí —esta forma de lectura es propia del discurso de la censura y, en el archivo de la DIPPBA, está presente en el período que corresponde a la última dictadura—,

sino por cómo son «leídas» por parte del agente que está presente en la función esas intenciones del espectáculo, que escinden lo «artístico» de lo «político».

Por otra parte, en la memoria institucional del archivo la concepción de los espectáculos como «pantalla» para otras intenciones se articula con el tópico de la defensa de los valores «occidentales y cristianos», que implica una valoración «moral» de las obras. Esta articulación es secundaria en los años 60 y 70 en el discurso de la inteligencia (no así en el de la censura), en tanto aparece principalmente en forma marginal en algunos legajos, como refuerzo de la argumentación que caracteriza ciertos espectáculos como comunistas. Por el contrario, en democracia y en los años 80, las obras teatrales y las películas que se ven como un ataque a esos valores son el eje de varios legajos que recogen polémicas públicas.

Los años ochenta en este archivo se pueden caracterizar entonces como «transicionales» en tanto se vuelven visibles en la confrontación de los legajos las tensiones entre sentidos que se continúan —y se repiten— y sentidos que se reelaboran. 1983 no constituye una cesura en relación con la dictadura, sino un punto de reestructuración de la memoria del archivo en lo que respecta al control al teatro y al cine. Aunque cuantitativamente la importancia de la vigilancia sea menor, esta no desaparece y tampoco lo hace la permanencia del

control a partidos políticos que se identifican como «socialistas» o de izquierda (aunque ya no comunistas). Al mismo tiempo, se reconoce una reconfiguración de la escenografía enunciativa predominante en los informes sobre espectáculos, que se va apartando paulatinamente de la vigilancia directa y recurre al periodismo como fuente de información, que pasa de una escenografía enunciativa espectacular a una escenografía lectora.

El posicionamiento de la DIPPBA en relación con los espacios de difusión de teatro y cine en estos años presenta vacilaciones, indefiniciones e incluso contradicciones. Se observa, por un lado, la separación neta y enfrentada a quienes se vigila por medio de un distanciamiento enunciativo, por otro, un solapamiento de las voces de

quienes reclaman la censura defendiendo valores «occidentales y cristianos» y una mitigación de la valoración negativa de grupos de derecha, pero también una presentación de sí como experto en inteligencia que relata acontecimientos con pretendida objetividad y que conforma para sí un lugar de evaluación profesional. La presentación de sí de la DIPPBA en los años ochenta fluctúa, transicionalmente, hacia un posicionamiento en relación con los espectáculos que lo aleja de la imagen del crítico–espectador que fundaba la autoridad para evaluar los espectáculos en los sesenta y setenta y lo acerca a otra imagen que se recorta con mayor nitidez luego, en los noventa, que se sustenta cada vez más en la *expertise* de la inteligencia propia de un «Estado oculto».

Bibliografía

- Adam, J.–M. y Heidmann, U. (2004). Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm). *Langages*, 153, 62–72.
- Amossy, R. (2017). *Apología de la polémica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Amossy, R. (2018). *La presentación de sí. Ethos e identidad verbal*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Aprea, G. (2020). Imágenes distantes de un pasado reciente. Archivo, ficción y testimonio en los documentales de la recuperación democrática. En Margulis, P. (ed). *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (pp. 49–74). Buenos Aires: Librería.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960–1983*. Buenos Aires: CEAL.

- Bettendorff, P. (2021a). Escenas de expectación: imagen de sí y corporalidad del agente de inteligencia en informes sobre funciones de cine y teatro. En Vitale, A. (comp.). *Rutinas del mal. Estudios discursivos sobre archivos de la represión* (pp. 139–173). Buenos Aires: Eudeba.
- Bettendorff, P. (2021b). *Teatros bajo vigilancia. El control de la DIPPBA a los teatros independientes*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria. Libro digital. Disponible en <https://www.comisionporlamemoria.org/project/libro-teatros-bajo-vigilancia-el-control-de-la-dippba-a-los-teatros-independientes/>
- Bettendorff, P. y Chiavarino, N. (2021). *Discurso y control cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CPM (s.f.). La inteligencia policial a través de sus documentos. *Historia institucional de la DIPPBA*. Disponible en http://cpm-aec3.kxcdn.com/wp-content/uploads/sites/17/2017/09/historia_DIPBBA.pdf.
- Courtine, J.-J. (1981). Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, 62, 9–128.
- Da Silva Catela, L. (2011). El mundo de los archivos. En Reátegui, F. (ed.). *Justicia transicional: manual para América Latina, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía* (pp. 381–403). Ministerio de Justicia de Brasil/Centro Internacional para la Justicia Transicional.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Indursky, F. (2003). Lula lá: estructura e acontecimiento. *Organon*, 35, 101–121.
- Invernizzi, H. (2007). La censura sobre la cultura durante la última dictadura militar. Documentos e interpretaciones. En *Censura cultural durante la última dictadura militar (1976–1983)*. Colección de documentos del Archivo de la DIPBA, 6 [CD–ROM].
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.

- Fabris, M. (2012). El Episcopado argentino, el «destape» y la amenaza a los valores tradicionales, 1981–1985. *Cultura y religión*, VI(1), 92–112.
- Feld, C. y Franco, M. (2015). Democracia y derechos humanos en 1984, ¿hora cero? En Feld, C. y M. Franco (comps.). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (pp. 359–400). Buenos Aires: FCE.
- Funes, P. (2007). Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en la Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. *Dimensões*, 19, 133–155.
- Lindsey, J. (2013). *The Concealment of the State*. Londres: Bloomsbury.
- Maingueneau, D. (2005). Comunidad discursiva. En Charau-deau, P. y D. Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso* (pp. 55–74). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maingueneau, D. (2011). Los Estudios del Discurso: una mirada a la Escuela Francesa y a los discursos constituyentes. En Londoño Zapata, O. I. (ed.). *Horizontes discursivos. Miradas a los Estudios del Discurso* (pp. 55–74). Ibagué, Colombia: Universidad de Ibagué.
- Orlandi, E. (2011). *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp.
- Pêcheux, M. (1999). Papel da memória. En Achard, P. et al. *Papel da memória* (pp.49–57). Campinas: Pontes.
- Vitale, A. (2016). Vigiladores y espías. Imagen de sí, memoria y experticia en el Archivo de la DIPPBA. En Vitale, A. (ed.), *Vigilar la sociedad. Estudios discursivos sobre inteligencia policial bonaerense* (pp. 17–42). Buenos Aires: Biblos.
- Zoppi-Fontana, M. (2005). Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e suadescrição/interpretação. En E. Guimarães y M. R. Brum de Paula (eds.). *Memórias e sentido* (pp. 93–116). Santa Maria: UFSM/PONTES.

«La persistencia del pasado». Tensiones y conflictos en torno a la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983–1989)

Maximiliano Adrián Ekerman

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín

10.14409/culturas.2023.17.e0021

Resumen

En el siguiente artículo se reconstruyen las tensiones y conflictos que generó la desarticulación de la censura cinematográfica durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983–1989). Se buscará demostrar que no bastó con la promulgación de una nueva ley de calificación cinematográfica, ni con la creación de un nuevo organismo más plural y democrático para terminar con la influencia que los grupos conservadores habían ejercido sobre el mundo cinematográfico durante décadas. Se dará cuenta de los embates que tuvo que soportar la industria del cine por parte de viejos adversarios, como la Iglesia Católica y sus aliados tanto en la justicia como en las ligas católicas, pero también de algunos funcionarios del propio gobierno radical, que buscaron limitar los «excesos de libertad» en la producción de cine. Para desarrollar estas ideas hemos analizado una importante cantidad de fuentes primarias entre las que se destacan principalmente la prensa

Palabras clave:

cine, democracia, censura, cultura.

«La persistencia del pasado». Tensiones y conflictos en torno la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983–1989)
Maximiliano Adrián Ekerman
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín

especializada, el Plan Nacional de Cultura 1984–1989, la legislación cinematográfica, los films cuestionados y una entrevista que he realizado a Manuel Antín, director del Instituto Nacional de Cine entre los años 1983 y 1989.

«The persistence of the past». Tensions and conflicts surrounding the elimination of film censorship during the democratic reconstruction (1983–1989)

Abstract

The following article reconstructs the tensions and conflicts generated by the dismantling of film censorship during the government of Raúl Alfonsín (1983–1989). It will seek to demonstrate that the enactment of a new film rating law, and the creation of a new more plural and democratic body were not enough to end the influence that conservative groups had exerted on the film world for decades. It also seeks to account for the attacks that the film industry had to endure by old adversaries such as the Catholic Church and its allies both in justice and in the Catholic leagues, but also by some officials of the radical government itself, who sought to limit the «excesses of freedom» in film production. To develop these ideas we have analyzed a significant number of primary sources, among which stands out mainly the specialized press, the *Plan Nacional de Cultura* (National Culture Plan) 1984–1989, the cinematographic legislation, the films questioned and an interview with Manuel Antín, director of *Instituto Nacional de Cine* (National Film Institute) between 1983 and 1989.

Keywords:

cinema, democracy, censorship, culture.

«A persistência do passado». Tensões e conflitos em torno da eliminação da censura cinematográfica durante a reconstrução democrática (1983–1989)

Resumo

O artigo a seguir reconstrói as tensões e conflitos gerados pelo desmantelamento da censura cinematográfica

Palavras-chave:

cinema, democracia, censura, cultura.

durante o governo de Raúl Alfonsín (1983–1989). Procurará-se demonstrar que nem a promulgação de uma nova lei de classificação de filmes, nem a criação de um novo órgão mais plural e democrático foi suficiente para acabar com a influência que os grupos conservadores exerceram no mundo do cinema por décadas. Também se procura explicar os ataques que a indústria cinematográfica teve que suportar por velhos adversários, como a Igreja Católica e seus aliados, tanto na justiça quanto nas ligas católicas, mas também por alguns funcionários públicos do próprio governo radical, que procuraram limitar os «excessos de liberdade» na produção cinematográfica. Para desenvolver essas ideias, analisamos um número significativo de fontes primárias, entre as quais se destacam principalmente a imprensa especializada, o Plano Nacional de Cultura 1984–1989, a legislação cinematográfica, os filmes questionados e uma entrevista com Manuel Antín, diretor do Instituto Nacional de Cinema entre 1983 e 1989.

Introducción

El 16 de agosto de 1989, a poco más de un mes de finalizado abruptamente el gobierno de Raúl Alfonsín, el juez Carlos Caravatti secuestró de la productora Argentina Sono Film la cinta dirigida por Jorge Polaco, *Kindergarten*. Se imputaba al director de actos vinculados con «sexo explícito, corrupción de menores y exhibiciones obscenas» supuestamente perpetrados durante el rodaje. La denuncia fue apoyada por el abogado Jorge Vergara y el juez Alberto Ricciardi, representantes del culto católico en la Comisión Ase-

sora de Exhibiciones Cinematográficas —CAEC—, a pesar de que la misma ya había permitido la exhibición del film con una calificación de apta para mayores de 18 años (Margulis, 1989:32). Ambos representantes sostuvieron, con apoyo del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, que el film «tiene escenas que no son de amor, ni de pasión, casi son escenas exclusivamente de sexo y provienen de una mente enferma que desconoce que el amor humano es un reflejo del amor a Dios» (Torres Cabrero y Viglianco, 2014).

Si bien la película fue devuelta a las pocas horas, el 12 de octubre de ese mismo año, el juez Carlos Bourel volvió a solicitar la incautación del film (Margulis, 1989:32). Además, Polaco sufrió un atentado con una bomba panfletaria de la autodenominada «Comisión Pro Cultura Argentina» que sostenía «estamos hartos de que, con el dinero del pueblo, el Instituto Nacional de Cinematografía financie películas de degenerados como *Kindergarten* y similares». No conforme con esto, la «Comisión» realizó una pegatina de carteles en las iglesias y colegios católicos de la Capital Federal, donde se afirmaba: «estamos hartos de los artistas y productores drogadictos, lesbianas, marxistas, invertidos y prostitutas que nos imponen su cultura» (Fabbro, 1994; Sala, 2016).¹

Como vemos, seis años después de producida la restauración democrática aún perduraban, como en tiempos dictatoriales, las visiones que relacionaban al mundo de la cultura con el marxismo, la drogadicción, el sexo, la prostitución y la homosexualidad, y lo que era más grave aún, justificaban con ello actos de censura cinematográfica. Es a partir de este acontecimiento que nos preguntamos: ¿se trató simplemente de un hecho aislado o era el resultado de un proceso más complejo relacionado con la liberalización cultural

que había comenzado tras la reinstauración de la democracia? ¿Era una reacción de los sectores conservadores que tras la caída de la dictadura veían amenazada la hegemonía que durante décadas habían ostentado sobre el campo cultural? y en ese caso ¿era una demostración de la imposibilidad del gobierno de Alfonsín de desarticular a los sectores civiles que había apoyado al régimen militar? o ¿dentro de su gobierno convivían sectores mesurados que pugnaban porque esa modernización cultural tuviera límites apoyando el accionar de dichos grupos?

Estos interrogantes nos llevan a sostener que tras el advenimiento de la democracia, la desarticulación de la censura no fue un asunto tan sencillo como lo suelen mostrar, en general, la historiografía dominante (España, 1994; Maranghello, 2005). Robert Darnton plantea que la importancia de estudiar la actividad de los censores, sus patrones de conducta, su accionar, su entorno, radica en que permite ver, ya sea a través de lo que prohíben así como también de lo que permiten, cuáles son las preocupaciones, los miedos, los anhelos y los intereses del Estado [o corporaciones] para el cual los censores trabajan (2014:9–17).²

Es por ello que en el siguiente artículo se reconstruyen las tensiones y conflictos

1 Copia del panfleto se puede encontrar en el Museo del Cine y en la Biblioteca de ENERC.

2 El agregado [corporaciones] pertenece al autor del artículo.

que generó la desarticulación de la censura cinematográfica durante el gobierno de Alfonsín (1983–1989). Se buscará demostrar que no bastó con la promulgación de una nueva ley de calificación, ni con la creación de un nuevo organismo más plural y democrático para terminar con la influencia que los grupos conservadores habían ejercido sobre el mundo cinematográfico durante décadas. Veremos, que la industria del cine tuvo que soportar los embates de viejos adversarios como la Iglesia Católica y sus aliados tanto en la justicia como en las ligas católicas, pero también de algunos funcionarios del propio gobierno radical, que buscaron limitar los «excesos de libertad» en la producción de cine.

Para desarrollar estas ideas hemos analizado una importante cantidad de fuentes primarias entre las que se destacan principalmente la prensa especializada, el Plan Nacional de Cultura 1984–1989, la legislación cinematográfica, los films cuestionados y una entrevista que le he realizado a Manuel Antín, director del Instituto Nacional de Cine entre los años 1983 y 1989.

Una nueva democracia, una nueva legislación para el cine

Durante la última dictadura militar argentina (1976–1983) el organismo encargado de la actividad censora fue el Ente de Calificación Cinematográfica —ECC—, cuerpo dependiente de la Secretaría de Información Pública (SIP), creado durante el gobierno *de facto* del general Juan Carlos Onganía, y que había sobrevivido no sólo a la autodenominada «Revolución Argentina» (1966–1973), sino que también al tercer gobierno peronista (1973–1976) (Invernizzi, 2014; Ramírez Llorens, 2016; Ekerman, 2014 y 2022).

El ECC era un organismo colegiado³ y comandado por un director⁴. Se ocupó de controlar y censurar los guiones y films que no cumplieran con lo establecido por el decreto–ley 18.019/68. Por lo tanto, se debía cortar una escena o prohibir un film cuando este incurriera en alguna de las siguientes fallas: la justificación del adulterio, atentar contra el matrimonio o la familia; justificar el aborto; la prostitución o las perversiones sexuales; contener escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; hacer apología

³ El ECC estaba integrado por una serie de miembros vinculados a las Fuerzas Armadas, Ministerio del Interior, Servicios de Inteligencia, Ministerio de Justicia, Secretaría de Educación y Cultura, así como también a la Iglesia Católica y a las Ligas laicas vinculadas con ella (Gociol e Invernizzi, 2006:45–50).

⁴ Los censores que estuvieron a cargo del ECC entre 1976 y 1983 fueron Miguel Paulino Tato (1974–1978) y Alberto León (1978–1983).

del delito; negar el deber de defender a la patria y el derecho a la autoridad a exigirlo; y finalmente, comprometer la seguridad nacional, afectar las relaciones con países enemigos o lesionar el interés de las instituciones fundamentales del Estado (artículo 20.).

Bajo esa estricta reglamentación y sumados a otros mecanismos más capilares, pero igualmente efectivos: la calificación por edades; el manejo discrecional de las fechas de estreno, cantidad y ubicación de salas de proyección; el control sobre los laboratorios cinematográficos y los otorgamientos arbitrarios de los créditos para la producción cinematográfica, la dictadura militar logró un control relativamente efectivo sobre la industria del cine, principalmente entre los años 1976 y 1981. A partir de esa fecha, las presiones de los productores internacionales y nacionales, sumados a los cambios políticos y a la rápida descomposición del gobierno militar luego de la guerra de Malvinas, permitió a los distintos sectores que conformaban la industria del cine trabajar en un ámbito más distendido, pero donde la censura siguió ejerciendo su poder (Ekerman, 2014).

Tras la asunción de Raúl Alfonsín —el 10 de diciembre de 1983—, en el Plan Nacional de Cultura 1984-1989 (PNC), el flamante gobierno democrático se propuso sancionar una nueva Ley de Libertad de Expresión y Protección de la Minoridad y de la Privacidad de la Personas,

derogando todo tipo de censura (PNC, 1984:30-31). Para ello, la primera medida que tomó Alfonsín fue la promulgación del decreto n° 279/84 (18/01/1984). A través de este mecanismo, el Poder Ejecutivo designó al periodista y crítico de cine Jorge Couselo como interventor del ECC. Según lo establecido por el decreto, la intervención duraría hasta que el Congreso de la Nación dictara la correspondiente ley que eliminaría el Ente. Mientras tanto el nuevo funcionario tenía que:

(...) satisfacer las obligaciones legales dándole la interpretación que las haga más compatibles con los principios constitucionales, en especial con el que consagra la libertad de expresar ideas sin censura previa (artículo 14 de la Constitución Nacional), y con el que estipula una inmunidad contra interferencias con actos que no ofenden el orden moral o la moral pública ni perjudica a terceros (artículo 19) (...) aconsejamos que la autoridad del Ente interprete las prohibiciones de la ley N° 18.019 en forma restrictiva, tomando especialmente en cuenta las normas del Código Penal relativas a delitos como las exhibiciones obscenas, la apología del crimen, la instigación a cometer delitos, etcétera (...) (decreto n° 279/84).

Con este acto, el gobierno intentó mostrar que una nueva etapa había comenzado. Eliminando la censura indiscriminada por medio de un decreto se distanció

rápidamente de las prácticas desarrolladas por la dictadura, pero a su vez esperaba que fuera el Congreso Nacional el encargado de la aprobación de una nueva ley que eliminara la anterior como muestra de que se respetarían las instituciones republicanas y democráticas del país. Una vez instalado en su cargo, el nuevo interventor difundió un comunicado (07/02/1984) en el que dio cuenta de la liberación de diez films, que en su momento habían sido prohibidos y/o retenidos por la censura y que ahora podían ser proyectados sin ningún tipo de corte o restricción más que los establecidos por la calificación según la edad del espectador/a.⁵

En paralelo a la intervención del ECC se decidió dejar cesantes a los integrantes del organismo nombrados por la dictadura. En su reemplazo se creó el Consejo de Restricciones para Proteger a la Minoridad, posteriormente rebautizado como CAEC.⁶ Es importante aclarar que la Iglesia Católica no ocupó su lugar en la Comisión hasta agosto de 1986, ya que estaba en desacuerdo con los criterios

referentes a la prohibición por edades adoptados para clasificar las exhibiciones de los films y especialmente los parámetros con los que la CAEC evaluaba las cuestiones referidas a los contenidos sexuales, religiosos o violentos.

Es por esta razón que las protestas de la Iglesia Católica y de las organizaciones laicas se canalizaron por medio de revistas como *Criterio* o *Esquiú Color*. En ellas argumentaban que los nuevos criterios no eran solamente parte de la libertad que la nueva democracia estaba fomentando y que en los medios se denominaba como «destape», sino que se trataba de una reacción anti católica mucho más amplia (Manzano, 2020; Milanésio, 2021). En cuanto a la actividad cinematográfica, ello generó una feroz campaña por parte de la Iglesia Católica y sus aliados contra lo que consideraban un cine obsceno, degenerado y pornográfico, que atentaba contra los valores tradicionales de la Argentina (Fabris, 2011).

Con la aprobación de la ley 23.052 (22/02/1984), se derogó definitivamente

⁵ Los films liberados fueron: *Buscando a MisterGoodbar*; *Escuela privada*; *La guerra de papá*; *Cambio de sexo*; *La prima*; *Fiebre de caballo*; *Esa edad maliciosa*; *Laura, la sombra del verano*; *La ronda del amor* y *Los hijos de Fierro*.

⁶ La CAEC estuvo integrada por nueve miembros: un representante del INC, uno de la Secretaría de Educación del Ministerio de Educación y Justicia, uno por la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, uno por el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, uno por el Culto Israelita, uno por las Confesiones Cristianas no Católicas, un Licenciado/a en Psicología, Psicopedagogía o Ciencias de la Educación, un crítico cinematográfico propuesto por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y un abogado propuesto por el Ministerio del Interior (artículo 14° de la ley n° 23.052/84).

la censura. A partir de aquí se dio inicio a una nueva etapa y se conformó, por un lado, la nueva CAEC, encargada de calificar los films por edades. Para ello, se estableció una tabla de calificación y las categorías quedaron establecidas de la siguiente manera: a) Apta para todo público, b) Sólo apta para mayores de 13 años, c) Sólo apta para mayores de 18 años, d) Sólo apta para mayores de 18 años, de exhibición condicionada. A estas calificaciones podían adicionarse las siguientes aclaraciones: Recomendada para público infantil y Con reserva (artículo 30.).

La creación de una nueva ley y de la CAEC no fue suficiente para desarticular la «persistencia del pasado». Lejos de esa imagen edulcorada que muestra una naciente democracia asociada al fin de la censura y al triunfo de la libertad de expresión, veremos que la lucha por el control de los contenidos cinematográfico será por momentos encarnizada. Las viejas corporaciones eclesiásticas, judiciales y partidarias se resistirán a perder la hegemonía que detentaron sobre el campo cultural durante décadas.

Un sinuoso camino hacia la libertad cinematográfica (1984–1986)

La eliminación de la censura y el establecimiento del sistema de calificación por

edades lejos de solucionar el conflicto abrieron una brecha entre el gobierno nacional y los grupos que se oponían al proyecto. Entre estos podemos destacar dos de suma importancia, por un lado, el de los exhibidores de películas condicionadas, que argumentaban que la nueva ley era restrictiva para la actividad. Por otro, la Iglesia Católica y sus aliados, que sostenían que la ley era muy permisiva y que atentaba contra la moral y las buenas costumbres. A partir de entonces, el gobierno de Alfonsín tuvo que timonear entre dos olas, es decir, entre las exigencias de los sectores que apoyaron las proyecciones de cine con alto contenido erótico, sexual o de violencia como baluarte de la «libertad» y parte de un negocio muy lucrativo; y la de aquellos que sostuvieron que este tipo de cine «amoral y obsceno» debía estar prohibido.

El primer conflicto con los exhibidores de películas condicionadas o *hardcore*,⁷ se desató en abril de 1984. La nueva ley establecía que los films aptos para mayores de 18 años con exhibición condicionada podían proyectarse sólo en salas habilitadas especialmente por las autoridades municipales de cada ciudad en donde se la requiriese. Además debían contar con la cartelera correspondiente que advirtiera a menores y «personas desprevénidas» que se trataba de una sala de cine condicionado;

⁷ En dicha categoría el abanico es sumamente amplio, en él se incluyen films de sexo explícito o vulgarmente llamados pornográfico como *Canibalholocaust* o *Sexo prohibido*, hasta films de mayor factura artística o sexo implícito como *Emmanuelle* o el *Imperio de los sentidos*.

sumado a ello, no podían ser exhibidas en la marquesina pública fotografías, afiches o dibujos con imágenes de los films en cuestión (artículo 4º).

En principio, la confusión en la conformación de las categorías hacía que se incluyera como films condicionados a películas que en otras partes del mundo eran proyectadas en salas comunes con una clasificación de apta para mayores de 18 años. A raíz de la diferencia de criterios, los exhibidores sostenían que se perdían de obtener buenas ganancias y hacer de la actividad cinematográfica un negocio rentable.⁸ En general, los municipios eran reticentes a la aprobación de las salas condicionadas y en un momento tan particular de reapertura cultural, con la historia de censura y represión sexual previa, para los exhibidores era la oportunidad de ganar mucho dinero.

Es por ello que uno de los más importantes exhibidores de películas *hardcore* de la época, Jaime Schvarzman, dueño del complejo Multicine en la zona de Lavalle —Capital Federal—, se quejó

ante las autoridades por la falta de homogeneidad de criterios para la habilitación de salas condicionadas. En su declaración argumentó que en Mar del Plata ya se le habían permitido establecer dos salas para la proyección de material erótico, mientras que en la Capital todavía seguía esperando su aprobación (*Heraldo del cine*, 1984:499–500).⁹ Esta diferencia estaba vinculada con el poder de presión que tenían ciertos sectores corporativos, que pese a la restauración democrática, todavía seguían teniendo injerencia sobre el mundo cultural.

Como ejemplo de ello, en el *Heraldo del cine* de abril de 1984, se denunciaba que los grupos «tradicionales» se habían reagrupado para contrarrestar la política de apertura aferrándose al artículo 128 del Código Penal.¹⁰ Allí se aclaraba que «esos sectores “tradicionales”, entre los que se encuentran los señores Viedma, Del Pino, Gelly y Obes y un ex funcionario que trabaja en el Boletín Oficial», tendrían reuniones en un colegio de Barrio Norte¹¹ con el ex fiscal Jorge De

8 Para el año 1984 una entrada de cine costaba u\$s 0,80, mientras que la entrada de cine condicionado podía tener un valor de hasta u\$s 7,70 (*Heraldo del cine*, 1984:499–500).

9 El *Heraldo del cine* fue la revista más importante y longeva vinculada con la industria del cine. Fundada por el periodista y crítico de cine Israel Chas de Cruz en 1931, buscó asemejarse a otras revistas internacionales de ese tipo como *Variety* o *Hollywood Reporter*. Por ella pasaron las principales discusiones sobre la industria de la mano de los principales productores, exhibidores, distribuidores y directores del cine argentino hasta su cierre definitivo en la década de 1980.

10 El artículo 128 es el referente a la exhibición de material considerado obsceno.

11 Si bien el colegio no es nombrado, por otras fuentes pareciera hacer referencia al Colegio San Martín de Tours, ubicado en la Capital Federal.

la Riestra¹² y miembros de la organización Familia, Tradición y Propiedad para accionar ante la justicia y conseguir la prohibición de películas consideradas obscenas amparándose en dicho artículo (1984:s/p).

Pero no sólo las corporaciones eclesásticas o judiciales que habían tenido un estrecho lazo con la dictadura en el pasado estuvieron vinculadas con las críticas a la política de clasificación cinematográfica, el gobierno radical también tuvo problemas con sus propios funcionarios. En agosto de 1984 se llevó a cabo un juicio contra el distribuidor Enrique Planchadell, dueño de Latin Films, por la película *Eros, el dios del amor* (1981) del director Walter Khouiri. Lo particular del caso fue que el film había sido aprobado para su proyección con una calificación de apta para mayores de 18 años sin reservas, pero quien lo había denunciado judicialmente era Celia Carrión de Falachi, la representante del Ministerio del Interior en la Comisión y esposa de Carlos Falchi, uno de los principales asesores legales del INC (*Heraldo del cine*, 1984:665–666). Ella votó en contra de la calificación, pero como había perdido por mayoría decidió realizar la denuncia para impedir que la película fuera exhibida.

Incluso, Fausta Martínez, hermana del vicepresidente de la Nación, encabezó

durante los primeros años de la democracia algunas de las movilizaciones contra las leyes que permitían una mayor libertad en el campo cultural. En marzo de 1985, fue parte de una manifestación organizada por Fuerza Moral en la Catedral Metropolitana bajo el lema «Por nuestros hijos, contra la pornografía», y en noviembre del mismo año, marchó hacia el Congreso de la Nación en oposición al estreno de *Yo te saludo María* de Jaen Luc Godard, donde se instó a los presentes a rezar el rosario (Fabris, 2011:141–145). No es extraño que la representante del ministerio conducido por Antonio Tróccoli y la hermana del vicepresidente fueran las encargadas de hacer las denuncias o encabezar las movilizaciones en contra de su propio partido. En todo caso, muestra las pujas que se producían dentro del gobierno entre las alas más conservadoras y renovadoras del partido en torno a temas tan sensibles como el de la libertad de expresión.

Para mediados de 1985, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina sacó una solicitada advirtiendo sobre su preocupación ante el «fuerte avance de las nuevas formas de censura». La denuncia se produjo a raíz de un conflicto surgido tras el estreno de la película *La llave*, film erótico italiano dirigido por Tinto Brass, que había sido estrenado

12 Jorge De la Riesta fue un fiscal que intervino en denuncias contra las producciones cinematográficas desde la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966–1970).

en un formato «abreviado», es decir, cortado. El problema era que los cortes habían sido permitidos por el distribuidor del film, lo cual era legal por poseer los derechos. El objetivo de ello estaba relacionado con el apuro del distribuidor para que la película fuera estrenada en una sala común bajo la calificación de apto para mayores de 18 años y así no tener que esperar la aprobación de una sala condicionada, lo cual le hubiera representado una gran pérdida de dinero (*Heraldo del cine*, 1985:418).

Lo que en realidad estaba denunciado la Asociación era algo mucho más grave que los cortes de un film. El problema era que tras esas acciones, se ocultaban los acuerdos que se establecían entre la CAEC y los distribuidores para que, por un lado, el organismo evitara los «cortes negociados» y las presiones de los grupos conservadores. Por otro lado, los distribuidores lograban sortear la burocracia, y la pérdida de tiempo y dinero que significaba tener que estrenar un film erótico en una sala condicionada. Lo que la Asociación sostenía era que a ninguna de las partes les interesaba el arte y la obra; por lo tanto ambos terminaban avalando una nueva forma de censura muy similar a la practicada en épocas de la dictadura (*Heraldo del cine*, 1985:418).

Las embestidas de la Iglesia Católica no se detuvieron allí. El 5 de septiembre de 1985 el personal de la Policía Federal se presentó en la sede del sello *Cinema*

International Corporation con el fin de incautar todas las copias existentes del film *La vida de Brian* del director Terry Jones. El procedimiento respondía a una orden liberada por el juez César Quiroga, a raíz de una denuncia por «exhibición obscena», realizada por el presidente de la Confederación Episcopal Argentina —CEA—, cardenal Raúl Primatesta, alegando que la cinta «ridiculizaba los sentimientos religiosos más profundos del cristianismo» (*Heraldo del cine*, 1984:640).

En todos los casos expuestos la justicia no dio lugar a los pedidos de censura y las películas fueron proyectadas. Los funcionarios judiciales entendían que el artículo 128 no estaba pensado para que un particular ofendido pudiera denunciar y generar la censura previa de un contenido. En todo caso, la justicia debía determinar si lo proyectado podía ofender a un colectivo en general y no a un individuo en particular (*Heraldo del cine*, 1985:779). Más allá de los reveses judiciales, los conflictos no cesaron y por momentos se agudizaron.

El 19 de septiembre de 1985 se produjo un atentado contra el cine Premier por parte de un grupo de sujetos que, con palos y barretas, destruyeron la marquesina tras el estreno de *La Cruz invertida*, film dirigido por Mario David sobre libro de Marcos Aguinis, para ese entonces subsecretario de Cultura de la Nación. Esa misma noche, otro grupo de jóvenes pertenecientes a Acción Católica

se arrodillaron frente al cine Paramount, rezando en voz alta e invocando la presencia de la «autoridad divina» para desalojar a los representantes de «Satanás» (*Heraldo del cine*, 1985:694). En este caso, la cuestión era más complicada que las anteriores, ya no se trataba de sexo o de un abordaje «irrespetuoso» sobre la vida de Jesús. *La Cruz invertida* denunciaba la complicidad de la alta jerarquía eclesíástica de la Iglesia Católica con las dictaduras en Latinoamérica.

Los conflictos no cesaron durante 1986, en enero, en el cine York de Olivos, propiedad de Enrique Schwarzman, hermano de Jaime,¹³ la Municipalidad de Vicente López decidió frenar la proyección del film *Garganta profunda* de Gerad Damiano, un clásico de la pornografía norteamericana. La cinta fue calificada por la Comisión como apta para mayores de 18 años en sala condicionada, pero tras la intervención de la justicia, las latas que contenían la película fueron secuestradas por el jefe de Espectáculos Públicos del municipio (*Heraldo del cine*, 1986:630). Este tipo de episodios muestra la falta de criterios unificados a la hora de interpretar las normativas respecto al funcionamiento de las exhibiciones cinematográficas a lo largo de todo el territorio argentino. Como vemos, ello

dependía de factores diversos y arbitrarios que jueces, intendentes, gobernadores, legisladores o funcionarios públicos, aplicaban al momento de tomar una decisión sobre lo que se podía o no ver en el cine.

Unos meses después, en abril de 1986, el Episcopado denunció «un ejercicio abusivo y descontrolado del derecho a la libertad de expresión» a raíz de la exhibición de *Interior de un convento* de Walerian Borowczyk, cuyo contenido sexual fue considerado por la Iglesia Católica como «una grave ofensa a la fe cristiana» (*Heraldo del cine*, 1986:541). El organismo distribuyó un comunicado a través de la Agencia Informativa Católica Argentina —AICA—, firmado por monseñor Héctor Romero. Allí se señalaba que «una vez más, se ha ofendido gravemente a la fe católica, utilizando para ello un medio que debiera estar sólo al servicio del arte y la cultura». En el mismo comunicado se agregaba que «la Iglesia Católica viene siendo agredida desde hace ya un largo tiempo a favor de un ejercicio descontrolado del derecho a la libertad de expresión a través de diversas publicaciones en circulación, en general obscenas e inmorales, y a través de anteriores exhibiciones cinematográficas, teatrales y televisivas» (*Heraldo del cine*, 1986:541).

¹³ En diciembre de 1985 un juez en lo comercial había decretado la quiebra de la empresa de Jaime Schwarzman.

Como podemos observar a partir del estudio de los casos presentados, entre los años 1984 y 1986 el gobierno radical intentó poner fin a la censura por medio de la creación de una nueva ley y un nuevo organismo, más plural y heterogéneo. Pero a su vez, encontró un límite a esas libertades que pregonaba, cuando no supo, no pudo o no quiso resolver de manera definitiva la cuestión de los films condicionados, tema que quedó sujeto a las presiones y decisiones de diversos actores intervinientes en los conflictos. Posiblemente hasta allí llegaba la modernización cultural del nuevo gobierno, que por otra parte contó con el boicot de algunos de sus funcionarios. Además, tampoco pudo neutralizar del todo a los grupos conservadores, que no aceptaron perder el control que habían ejercido sobre el cine a lo largo de gran parte de su historia.

Un cambio de estrategia: «el caballo de Troya» (1987–1989)

Ante los reiterados fracasos judiciales y la poca eficacia de las movilizaciones y protestas, en agosto de 1986 la Iglesia Católica decidió cambiar su estrategia y ocupó los lugares que le correspondían dentro de la CAEC. Ello significó el reconocimiento del mecanismo de calificación como válido y legítimo, pero a su vez, su participación tenía como objetivo influenciar a la Comisión para sostener sus posturas desde adentro del organismo. La crítica de cine

e integrante de la CAEC, María Elena De las Carreras, sostiene que la posición de la Iglesia Católica era ingenua al pensar que desde el interior del organismo iba a poder modificar la situación (1997:29–49), pero los hechos parecieran mostrar lo contrario. La Iglesia y sus miembros en la Comisión lograron endurecer las calificaciones cinematográficas y televisivas, además de modificar la legislación.

Los nuevos integrantes católicos fueron el doctor Gustavo Ferrari, profesor de Introducción Social de la Iglesia en la Universidad Católica Argentina y de Derecho Constitucional en la Universidad de Buenos Aires y el señor Pablo Garat, licenciado en periodismo y presidente de la Fundación Universitas y director del Instituto de la Civilidad. Tras sus incorporaciones, abandonaron el organismo, el pastor Carlos Valle, representante del Culto Cristiano no Católico; la profesora María Elena De las Carreras, crítica de la revista *Criterio*; el doctor Jorge Neimark y la licenciada Liliana Rzezak del Culto Israelita (*Heraldo del cine*, 1986:598).

La estrategia fue advertida rápidamente por la prensa especializada. El 15 de agosto de 1986 el *Heraldo del cine* publicó que «en el cambiante panorama argentino lo único que permanece como constante es el temor al pasado donde el común denominador fue la represión, tanto política como moral» y agregaba que «los nostálgicos del autoritarismo y la censura estaban al acecho» (1986:633). Estos

comentarios se encontraban relacionados con la renuncia de Falchi. Su reemplazo fue Alberto Lucchía Puig, hermano del padre Augusto Lucchía Puig, director del semanario católico *Esquiú*, organismo intelectual de los grupos católicos ultraconservadores. Definitivamente esto significó un avance sustancial de dichos grupos, que pasaron de una táctica de denuncia pública o judicial, a una de confrontación abierta dentro de los organismos de control.¹⁴

Esta última incorporación, sumada a la de los dos miembros de la Iglesia Católica mencionada más arriba, dio a los grupos católicos un fuerte poder de decisión dentro de la CAEC. El *Heraldo del cine* acertaba en su pronóstico, el 15 de agosto de 1986 publicó cómo había sido la votación de los dos miembros durante la primera reunión en la que participaron. Mientras que el film *La inocencia del primer amor* de David Seltzer fue votada por la mayoría como apta todo público, los miembros católicos la prohibieron para 16 años; *L'Homme Blessé* de Patrice Chéreau votada por mayoría como apta

para 18 años con reservas, ambos miembros la catalogaron como «condicionada», lo mismo ocurrió con *Perros de la noche* de Teo Kofman e incluso evitaron judicialmente la proyección de *Morbosas experiencias sexuales*¹⁵ (1986:s/p).

El 14 de septiembre de 1986 el juez Néstor Sabattini¹⁶, basándose en el artículo 128, decidió clausurar el cine Lorca de Buenos Aires por exhibir el film *El diablo en el cuerpo* de Marco Bellocchio, que incluía una escena de sexo oral entre los protagonistas que fue real, no actuada. La clausura del cine y el secuestro de la cinta fueron llevados adelante por la División Moralidad de la Policía Federal. Lo más grave fue que la policía detuvo por unas horas al administrador del cine, situación que no ocurría desde la dictadura militar (*Heraldo del cine*, 1986:s/p).

Pero las acciones también avanzaron sobre el cine que debía proyectarse por la televisión. En octubre de 1986, los miembros católicos consiguieron hacer prohibir la proyección de dos películas que habían sido calificadas para mayores de 18 años, *La profecía* de Richard Donner

14 El semanario *Esquiú* fue fundado por el padre Agustín Lucchía Puig junto a su hermano Luis. Llegó a ser la revista católica de mayor difusión en América latina y durante las décadas de 1970 y 1980 se constituyó como la voz oficial de la jerarquía eclesiástica (Fabris, 2015:1–21).

15 Sin dato sobre el director.

16 El juez Néstor Sabattini venía desarrollando las prácticas de censura desde el año 1964 cuando clausuró por ejemplo el cine *Cosmos* e incautó un film de Ingmar Bergman titulado *El silencio*. También efectuó la clausura del teatro *Metropolitan* en 1983 tras el estreno de la obra *Doña Flor y sus dos maridos*. (*Heraldo del cine*, 1986).

y *El desquite* de Juan Carlos Desanzo, las cuales iban a ser televisadas después de las 22 horas, según el horario de protección al menor. No conformes con ello, lograron también que se prohibiera la proyección de cualquier película por la televisión que hubiera sido calificada como apta para mayores de 18 años por el CAEC (España, 1994:38).

Por otro lado, la Cámara Argentina de Anunciantes —CAA— festejó la definición de la CAEC de crear una sala especial para controlar, evaluar y calificar las películas que se iban a estrenar en la televisión abierta, así como también las publicidades sobre los films que aparecían allí. Según lo manifestado por la CAA, hacía tiempo que esta organización venía gestionando la posibilidad ante la Comisión de que existiera un tipo de «tratamiento especial» para el cine que se transmitía por la televisión. La Cámara argumentaba que «la televisión no es el cine» y que era hora de «ir moderando y corrigiendo aspectos que ofrece este medio de comunicación», al cual acusaban de «amoral y libertino» (*El Cronista Comercial*, 1987:s/p).

En enero de 1987, Carlos Orlando, miembro de la CAEC,¹⁷ sostenía que «tal como el *Heraldo del cine* advirtió el 15 de agosto de 1986 sobre la censura, los hechos recientes confirmaban aquellas

preocupaciones» (1987:s/p) ¿A qué se refería Orlando con los hechos recientes? En septiembre de 1985, la Cámara de Diputados de la Nación había dado media sanción a un proyecto de ley presentado por Héctor Deballi, del Movimiento Federativo Pampeano (antiguo aliado de la dictadura), para modificar el artículo 72 del Código Penal. Con dicha modificación, el artículo 128, que consideraba la obscenidad como un delito de acción privada, podría ser reinterpretado como un delito de acción pública. Esto significaba que ya no se necesitaría de la denuncia para intervenir, las acciones judiciales las podría poner en movimiento la policía y/o la justicia de oficio, por lo cual se podría ejercer la censura previa de un film.

El proyecto, con media sanción, llegó a la Cámara de Senadores de la Nación por medio del legislador Alberto Rodríguez Saá, el 31 de octubre de 1986. Fue presentado por la noche, tratado sobre tablas y aprobado por la mayoría, a pesar de estar fuera de término. Finalmente, el 26 de enero de 1987 la nueva normativa se publicó en el *Boletín Oficial* y se puso en vigencia. Con ello le daban, según Orlando, «un arma legal fundamental a los partidarios de la censura» (*Heraldo del cine*, 1987: s/p). Esto deja en evidencia, que en torno a la censura existen múltiples variables a analizar, más allá de

¹⁷ Carlos Orlando era el presidente de la Asociación Argentina de Psicología Jurídica.

reparar en el Estado como su promotor u obturador, también hay que considerar la diversidad de posiciones que los agentes por dentro o fuera del Estado asumieron en función de su heterogeneidad de intereses, conflictos resultantes de ello, agencias y de los contextos cambiantes.

A partir 1988 el sistema de calificación se volvió cada vez más estricto. Esta situación molestó a los productores porque restringía la cantidad de público potencial, por ende, disminuía la recaudación y la posibilidad de recuperar la inversión. También perjudicaba a los distribuidores ya que algunos optaban por autocensurarse dejando de comercializar determinados films por miedo a ser censurados y perder el dinero de la inversión (Pánik, 1989). Finalmente, uno de los escándalos más resonantes del período fue la decisión de los distribuidores y exhibidores de no estrenar comercialmente en Argentina el film *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, a raíz de las controversias que había generado en el mundo entero, incluso años después fue censurada su proyección en el canal de cable *Space* (*La Nación*, 1996;s/p).

Estos acontecimientos, sumado al «*affaire Kindergarten*», con el que comenzamos el artículo, demuestran que durante los primeros años de la democracia, las intenciones del alfonsinismo de lograr una mayor libertad de expresión aprobando leyes que prohibieran la censura no fueron suficiente para dismantelar

la herencia de la dictadura. Los sectores conservadores vinculados con la Iglesia Católica, la «familia judicial» e incluso las alas conservadoras del radicalismo, no estuvieron dispuestas a perder su lugar de privilegio en el mundo cultural sin antes dar batalla.

Conclusiones

Tras la restauración democrática, Raúl Alfonsín buscó eliminar todo tipo de censura salvo la establecida por la edad de los/as espectadores/as. Con ese objetivo, el gobierno radical disolvió el ECC y creó la CAEC, un organismo más plural con el que se intentó limitar el poder que la Iglesia Católica y sus aliados habían tenido en el pasado dictatorial sobre el contenido de las producciones cinematográficas.

Lejos de dislocar el poder eclesiástico, la Iglesia Católicas junto a sus aliados —las ligas laicas y algunos miembros de la justicia— comenzaron una feroz campaña en favor de la censura y el control de los contenidos cinematográficos bajo argumentos morales y estrategias judiciales similares a las utilizadas durante la etapa dictatorial. Incluso muchos de los jueces que participaron de esas acciones venían haciéndolo desde hacía décadas, tanto en gobiernos dictatoriales (1966–1973/1976–1983) como democráticos (1973–1976). Ello desnuda las dificultades que tuvo el gobierno radical para desarticular esas viejas estructuras de poder y además, demuestran, que el triunfo de la democracia no bastó para generar

una transformación en ciertas áreas de la cultura donde las prácticas del pasado se mantuvieron más allá del cambio político.

Por otro lado, estos episodios nos permiten ver también que los problemas en torno a los límites de la libertad cinematográfica generaron tensiones y conflictos en el interior del gobierno radical y no sólo entre los antiguos aliados de la dictadura. Ello da cuenta de la heterogeneidad de posiciones dentro del arco gubernamental y la existencia de una resistencia interna a los cambios que proponían las alas más modernizadoras del gobierno de Alfonsín encabezada por ministros como Antonio Tróccoli o legisladoras como Fausta Martínez, hermana del vicepresidente de la Nación.

A pesar de los fracasos de los grupos conservadores, tanto en la vía judicial

como en las movilizaciones callejeras, estos no se rindieron y cambiaron su estrategia de acción incorporándose en la CAEC con el objetivo de endurecer el sistema de calificación por edad. Es así como lograron modificar el Código Civil y restringir la proyección de películas tanto en cine como en la televisión, incluso consiguieron prohibir la exhibición de algunos films como *Morbosas experiencias sexuales* o *Kindergarten*.

Pero, más allá del aparente triunfo de los grupos conservadores tras la prohibición del film de Jorge Polaco, ello no se trató más que de una «victoria pírrica». Lo que no pudo lograr Alfonsín, lo produjo la modernización tecnológica, con el avance del VHS y la TV por cable, los contenidos eróticos, sexuales y violentos se multiplicaron a niveles imposibles de censurar.

Bibliografía

- Aboy Carlés, G. (2010). Raúl Alfonsín y la fundación de la «segunda república». En Gargarella, R., M. Murillo, M. y Pecheny, M. (comps.). *Discutir Alfonsín* (pp. 67–84). Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Adair, J. (2020). *In search of the lost decade: everyday rights in post-dictatorship Argentina*. Oakland, California: University California Press.
- Alvira, P. (2019). La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica. En Salomón Tarquini, C., Fernández, S., Lanzillotta, M., y Laguarda, P. (eds.). *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica* (pp. 125–133). Buenos Aires: Prometeo.
- Aprea, G. (2008). *Cine y política en Argentina. Continuidades*

y discontinuidades en 25 años de democracia. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

· Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo, y cultura argentina (1960–1983)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

· Campo, J. (2019). Cine–bisagra. El cine de la transición democrática argentina. En Veliz, M. (comp.). *Cines Latinoamericanos y transición democrática* (pp. 17–35). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

· Darnton, R. (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

· De Las Carreras, M. (1997). El control del cine en la Argentina (Segunda y última parte). *Foro político*, Volumen XX. Buenos Aires: Universidad del Museo Social Argentino,

· Ekerman, M. (2014). Luz, cámara y control: La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar (1976–1983). Tesis de Maestría en Historia Contemporánea. Universidad Nacional de General Sarmiento.

· Ekerman, M. (2022). Censura, propaganda y adecuación: las estrategias cinematográficas de la dictadura argentina (1976–1981). En Schenquer, L. (comp.). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura* (pp. 113–149). La Plata: EDULP.

· España, C. (comp.). (1994). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

· Fabbro, G. (1994). Libertad del artista y libertad del espectador. En España, C. (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 124–137). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

· Fabris, M. (2011). *Iglesia y democracia. Avatares de la jerarquía católica Argentina post dictadura (1983–1989)*. Rosario: Prohistoria ediciones.

· Fabris, M. (2015). Revisar el pasado reciente. Las revistas *Criterio* y *Esquiú* y la cuestión de los derechos humanos, 1981–1985. *Quinto Sol*, vol. 19, N°3, 1–21.

- Feld, C. y Franco, M. (dirs.). (2015). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2006). *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946–1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Kriger, C. (1994). Las instancias de comercialización. En España, C. (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 290–293). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Landi, O. (1987). Cultura y política en la transición democrática. En Oszlak, O. (comp.) «Proceso», *crisis y transición democrática/1* (pp. 102–123). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lesgart, C. (2003). *Usos de la transición a la democracia: ensayo, ciencia y política en la década de los ochenta*. Rosario: Homo Sapiens.
- Manzano, V. (2020). Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, (25), 135–154.
- Marangello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Catálogos–Laertes.
- Martín, J. (1984). *Cine argentino 1983*. Buenos Aires: Legasa.
- Martín, J. (1986). *Cine argentino 1984*. Buenos Aires: Legasa.
- Milanesio, N. (2021). *El destape. La cultura sexual en Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentinos.
- Novaro, M. (2009). *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983–2001)*, Tomo 10. Buenos Aires: Paidós.
- Pánik, E. (1989). *La calificación cinematográfica. Análisis y estadísticas 1984/1987*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955–1973*. Buenos Aires: Librería.

- Sala, J. (2016). Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la Iglesia y la frágil posdictadura argentina. *atrio* n° 22, 218–227.
- Suárez, N. (2018). El «cine de los ochenta». En: Bernini, E. (comp.). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp.45–58). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Fuentes periodísticas por orden de aparición

- Margulis, A. (16 de noviembre de 1989). El preservador de menores. *El Porteño*, 32.
- Torres Cabrero, D. y Viglianco, G. (2014): Cuando censuraron a Polaco. *Publicable. El diario de Tea* [en línea]. Consultado 28 de octubre de 2019 en <<http://www.diariopublicable.com/espectaculos/2197-polaco-kindergarten.html>>.
- (2010): Polémica película argentina se estrena a 20 años de su prohibición. *Emol*. [en línea]. Consultado 18 de noviembre de 2010 en <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/11/18/448132/polemica-pelicula-argentina-se-estrena-a-20-anos-de-su-prohibicion.html>>.
- (24 de febrero de 1984). Se deroga la censura. *Heraldo del cine*, n° 2.703, 225.
- (25 de mayo de 1984). Avanza el cine 'hardcore'. *Heraldo del cine*, n° 2.713, 499–500.
- (27 de abril de 1984). Censura: enfrentar la realidad con astucia. *Heraldo del cine*, n° 2.710, s/p.
- (10/17 de agosto de 1985). Definiciones sobre censura en la Argentina. *Heraldodel cine*, n° 2.722, 665–666.
- (15 de agosto de 1985). Cronistas contra otra forma de censura. *Heraldo del cine*, 418.
- (13 de septiembre de 1984). El fantasma de la censura sigue presente. *Heraldodel cine*, n° 2.756, 640.
- (18 de octubre de 1985). La censura y el destape en la democracia. *Heraldo del cine*, n° 2.759, 779.

- (13 de septiembre de 1985). Sobre el fantasma de la censura. *Heraldodelcine*, nº 2.756, 694.
- (17 de enero de 1986). Censura profunda. *Heraldo del cine*, nº 2.765, 630.
- (11 de abril de 1986). El Episcopado denuncia. *Heraldodel cine*, nº 2.769, 541.
- (01 de agosto de 1986).Censura: altas y bajas. *Heraldodel cine*, nº 2.775, 598.
- (15 de agosto de 1986). Peregrinaje a las fuentes. *Heraldo del cine*, nº 2.777, 633.
- (23 de septiembre de 1986). La censura de un juez reiterativo. *Heraldo del cine*, nº 2.779, s/p.
- (14 de agosto de 1987). Clasificación de películas para TV. *El Cronista Comercial*, s/p.
- (13 de marzo de 1987). Peregrinaje a las fuentes. *Heraldo del cine*, nº 2.790, s/p.
- (18 de septiembre de 1996). El público se quedó sin la última tentación. *La Nación*, s/p.

Legislación

- Decreto-ley nº 18.019/68
- Plan Nacional de Cultura 1984 – 1989
- Decreto nº 279/84
- Ley nº 23.052/84

Films citados

- *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983)
- *El diablo en el cuerpo* (Marco Bellocchio, 1986)
- *Eros, el dios del amor* (Walter Khouiri, 1981)
- *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972)
- *Interior de un convento* (Walerian Borowczyk, 1978)
- *Kindergarten* (Jorge Polaco, 1989)
- *L 'Homme Blessé* (Patrice Chéreau, 1983)
- *La Cruz invertida* (Mario David, 1985)
- *La inocencia del primer amor* (David Seltzer, 1986)
- *La llave* (Tinto Brass, 1983)

- *La profecía* (Richard Donner, 1976)
- *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988)
- *La vida de Brian* (Terry Jones, 1979)
- *Morbosas experiencias sexuales* (sin datos)
- *Perros de la noche* (Teo Kofman, 1986)
- *Yo te saludo María* (Jaen Luc Godard, 1985)

Entrevista

- Manuel Antín (Director del INCA 1983–1989) realizada por el autor del artículo el 27 de enero de 2020 en la Universidad del Cine.

Democratización cultural en la década del '80: Un acercamiento a la exposición de les plásticxs sanjuanines en la «Semana de San Juan en Córdoba»¹

Agostina Silva Mallea

Universidad Nacional de San Juan

10.14409/culturas.2023.17.e0030

Resumen

Este artículo se centra particularmente en torno a la descripción de la exposición de artistas sanjuanines en el año 1987 en la ciudad de Córdoba, específicamente en el Oratorio Obispo Mercadillo, en el marco de la «Semana de San Juan en Córdoba». Para ello se recurre a cuatro ejes orientadores: instituciones, artistas, obras y públicos. Dichos ejes anticipan algunas variables que permiten conocer cómo sus vínculos con las políticas culturales en esa coyuntura particular, condicionaron la construcción del campo artístico cultural sanjuanino. Dicha muestra se toma como caso para dar cuenta de cuáles fueron algunas redes culturales interprovinciales durante la transición democrática de la década de 1980, ligadas a las políticas de democratización cultural nacionales.

Palabras clave:

historia cultural, redes interprovinciales, democratización cultural, campo cultural sanjuanino, década de 1980.

Democratización cultural en la década del '80: Un acercamiento a la exposición de les plásticxs sanjuanines en la "Semana de San Juan en Córdoba"

Agostina Silva Mallea
Universidad Nacional de San Juan

¹ Una primera versión de esta investigación fue expuesta en el XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria y Derechos Humanos. Realizado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en abril de 2022.

Cultural democratization in the decade of the 80s: An approach to the exhibitions of plastic artists from the province of San Juan during «Semana de San Juan» in Córdoba

Abstract

This article aims to account for some interprovincial cultural networks during the democratic transition of the 1980s, linked to national cultural democratization policies. The analysis focuses particularly on the description of the exhibition of San Juan artists in 1987 in the city of Córdoba, specifically in the Oratorio Obispo Mercadillo, as part of the «Semana de San Juan en Córdoba». To do so, four guiding main concepts are used: institutions, artists, works, and audiences. These concepts anticipate some variables that allow us to understand how their links with cultural policies in that particular context conditioned the construction of San Juan cultural artistic field.

Keywords:

cultural history, interprovincial networks, cultural democratization, San Juan cultural field, 1980.

Democratizacao cultural na década dos '80: uma aproximação à exposição dos artistas plásticos sanjuaninos na «Semana de San Juan en Córdoba»

Resumo

Este artigo procura dar conta de algumas redes culturais interprovinciais durante a transição democrática da década de 1980, ligadas às políticas de democratização cultural nacional. A análise centra-se particularmente na descrição da exposição de artistas de San Juan em 1987 na cidade de Córdoba, especificamente no Oratório Bispo Mercadillo, no âmbito da «Semana de San Juan en Córdoba». Para isso, recorre-se a quatro eixos orientadores: instituições, artistas, obras e públicos. Esses eixos antecipam algumas variáveis que permitem conhecer como seus vínculos com as políticas culturais nessa conjuntura particular, condicionaram a construção do campo artístico cultural de San Juan.

Palavras-chave:

história cultural, redes interprovinciais, democratização cultural, campo cultural sanjuaniano, década de 1980.

Introducción

Este artículo tiene por objeto de estudio la «Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos» que se llevó a cabo como parte de una serie de eventos conmemorativos por el 425 aniversario de la provincia de San Juan conocida como la «Semana de San Juan en Córdoba» en junio de 1987. El tema que aquí nos convoca, forma parte de una investigación más amplia que se encuentra en sus inicios y que se propone completar un área de vacancia acerca de trabajos que profundicen sobre los años 80 en provincias como San Juan². Aquí el foco estará puesto en las instituciones, artistas, obras y públicos de esta muestra en particular para dar cuenta de la construcción de algunas redes culturales interprovinciales.

La selección del objeto de estudio se vio motivada por el interés sobre los singulares procesos de objetivación y subjetivación de artistas, gestores y públicos durante la posdictadura de la década de 1980. Al respecto se hace referencia en este trabajo sobre cómo estos procesos estuvieron condicionados por factores históricos tanto locales como nacionales

que venían emergiendo especialmente desde mediados de siglo xx y confluyeron particularmente en estos años. Además, estuvo suscitada por la contribución de la Dra. Alejandra Soledad González³ con una fuente primaria respecto al evento en particular y por su interés para estudiar posibles redes culturales interprovinciales en pos de la reconstrucción del pasado cultural reciente de Argentina.

Para reconstruir este evento se recurre al enfoque de la Historia Cultural la cual plantea una metodología particular que atiende, entre otros aspectos, al análisis de las prácticas que producen bienes simbólicos y a su condicionamiento a través de otros principios de diferenciación sociales: género, edad, formación, profesiones, identidades y representaciones colectivas, entre otros (Chartier, 1996). Con esto, se apunta a contribuir con las historias provinciales, en función de rescatar la memoria de los hechos y de quienes protagonizaron su historia y dieron presencia a su tierra en el escenario nacional (Bazán, 1999).

La estructura de este trabajo se organiza en cinco secciones. En la primera, se

² En una primera pesquisa de antecedentes, se advierte que se han realizado algunas publicaciones colectivas en el marco de la gestión cultural (AAVV, 2015), así como el impacto de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) en el campo artístico provincial (García, 2004). Por otro lado, también se han realizado investigaciones en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Mendoza sobre la historia de las artes visuales de la década de 1980 (Usubiaga, 2001, 2002, 2012; Bortolotti, 2013; Gonzalez, 2020; Zabala, 2016). Sin embargo, no se han encontrado trabajos que profundicen sobre esta época en provincias como San Juan de manera sistemática.

³ Se agradece especialmente a la Dra. en Historia Alejandra Soledad González por el valioso aporte brindado para la elaboración de este trabajo

brindará un acercamiento al contexto de transición democrática y las instituciones (Williams, [1981] 1994) que intervinieron en el desarrollo de la exposición de los plásticos sanjuanines. En la segunda sección, se hará foco en el grupo de artistas que expuso en la muestra, sus vínculos y capitales simbólicos y culturales (Bourdieu, 2003). En la tercera sección, se presentarán algunas implicancias de la Semana de San Juan en Córdoba en relación con los públicos que asistieron. En una cuarta sección, se atenderá a los intereses temáticos, de significado y producción elegidos por los artistas para las producciones expuestas. Finalmente, en la última sección se realizará una conclusión que sintetice los principales hallazgos y posibles líneas de investigación futuras.

El desarrollo de esta reconstrucción se basa en dos tipos de documentación: Por un lado, una nota periodística del diario cordobés *La Voz del Interior* (LVI), y tres del *Diario de Cuyo de San Juan* (DDC), el diario local de mayor circulación en aquel entonces. Por otro lado, un conjunto de materiales que incluye cinco entrevistas a artistas de la época, Adela Cortinez, Alicia

Garcés, Itatí Peinado, Cecilia Rabbi Baldi y Arturo Sierra e imágenes del catálogo de la muestra como de otros documentos del Archivo personal de Itatí Peinado (APIP).

Democratización cultural en la década de 1980: Instituciones y la «Semana de San Juan en Córdoba»

En líneas generales, tras el fin de la última dictadura en Argentina, se implementó, con la asunción de Alfonsín, un nuevo paradigma cultural basado en la federalización y democratización. Esto se reflejó, entre otros aspectos, en la creación y fortalecimiento de instituciones culturales como museos, centros culturales y espacios de producción artística. La gestión cultural se llevó a cabo a través de una Secretaría especializada y se estableció el Consejo Federal de Cultura para abarcar todas las áreas culturales, nacionales y provinciales, con el Programa Nacional de Cultura (PRONDEC) (Wortman, 2001)⁴.

En el orden provincial quien asumió la gobernación sanjuanina luego de que, en 1985, Leopoldo Bravo le cediera su lugar, fue Ruiz Aguilar⁵. Cabe destacar que si bien este último era nuevo en ese rol, el

⁴ Cabe recordar que no son objetos de esta monografía las instituciones que no están radicadas en San Juan. Sin embargo, es necesario mencionar al menos algunas instituciones y perspectivas del momento para encontrar resonancias con el accionar de las instituciones situadas en la provincia.

⁵ En 1985, después de dos años en la gobernación, Leopoldo Bravo cedió su lugar a su vice, quien se hizo cargo del Poder Ejecutivo hasta culminar el mandato. La renuncia de Bravo fue determinada por la derrota en las elecciones de diputados de ese año, cuestión que lo llevó a volver a la militancia de base en el mismo partido (Ferrá de Bartol, Carelli, Arias, s/f.).

partido al que pertenecía no lo era, dado que el Bloquismo⁶ se había mantenido desde la dictadura y seguiría hasta fines de la década de los '80.

Bajo el mandato del ahora gobernador y replegándose como otras provincias al *nuevo constitucionalismo latinoamericano*⁷, en el año 1986 se celebró una nueva convención constituyente provincial. La misma abogaba por el bienestar común y la capacidad de rechazar toda forma de autoritarismo en un marco de libertad como base para el sostenimiento de la democracia. El Estado sanjuanino se encargaría entonces de garantizar el desarrollo eliminando los problemas sociales, económicos, políticos y culturales que afectasen la vida de los ciudadanos (Constitución, 1986, arts. 4 y 20).

La cultura era un tema en la agenda de la época, tanto local como nacional, al que cada vez se le daba más lugar y se lo asociaba a la construcción de la democracia. Esta visión, se reforzaba y advertía en el discurso que Ruiz Aguilar (1987) dirigió a los

diputados al abrir sus sesiones en el '87. Al respecto decía: «Reconozcamos el valor de la libertad en todas las obras nuevas que nos circundan, en el mejoramiento de nuestra vida, en el ensanche de nuestra cultura, en nuestra misma manera de ser» (s/p).

En este contexto transicional y bajo el ala del gobierno provincial, el área de Cultura sanjuanina se organizó como Secretaría de Educación y Cultura a cargo de Delia María Andrada Baloc quien, a su vez, era acompañada en la Dirección de Cultura, por Gladys Correa Romero (Nieto de García, 2014). Su objetivo fue promover y apoyar las actividades culturales, especialmente a través de la difusión y promoción de proyectos turísticos y el apoyo al Mercado Artesanal Provincial⁸. Es conveniente destacar que esta promoción no se limitó al ámbito local, sino que también se reflejó en la participación de los artesanos en exposiciones realizadas en otros escenarios nacionales, como Capital Federal, Córdoba y Neuquén, donde presentaron sus producciones⁹

6 El Bloquismo es un movimiento político que surgió en San Juan en la década de 1950. El Bloquismo se convirtió en una fuerza política importante en la provincia y gobernó durante varios períodos, incluyendo la década de 1980, cuando se produjo la transición democrática en Argentina.

7 De manera contemporánea, reformaron sus constituciones las provincias de Jujuy (1986), La Rioja (1986), Salta (1986), Córdoba (1987), San Luis (1987) y Catamarca (1988) en un proceso denominado como el *nuevo constitucionalismo latinoamericano*. Éste refiere a las reformas constitucionales que se llevaron a cabo en la región en las últimas décadas, con el objetivo de subsanar el déficit democrático y mejorar la participación ciudadana en la política. (Gargarella, 2018)

8 Ley Provincial N° 5247 de 1983. Disponible en: https://digestosanjuan.gob.ar/digesto/detalle_ley/b9ebbbdc-8077-4bab-885e-ac848e9442d5

9 Una hipótesis posible con respecto esto tiene que ver con la tradición telera de la provincia.

(Veramendi–Pont, 2013). Estas políticas se basaron en la idea de promover los regionalismos culturales, una cuestión que se desprendió del PRONDEC.

Particularmente, las instituciones de modalidad intermedia y gubernamental (Williams, [1981] 1994) que intervinieron en la organización de la «Semana de San Juan en Córdoba» fueron el Centro de Residentes Sanjuaninos en Córdoba (CRSC) y el Gobierno de Ruiz Aguilar de la mano de la Dirección de Cultura. A estas instituciones gubernamentales se sumó la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) que, desde hacía poco más de una década, albergaba al Departamento de Artes¹⁰ (Crubelier, 2003). Por intermedio de la Gladys Correa, se convocó a profesores, estudiantes, ex estudiantes y otros artistas del medio vinculados con la academia para la Exposición de los Plasticxs Sanjuanines.

Les Plasticxs Sanjuanines

El grupo de artistas que participó en la exposición estaba compuesto por 14 personas, igualmente divididas entre hombres y mujeres, la mayoría de las cuales se formaron en la provincia donde residían. El hecho de que el grupo haya

compartido un mismo espacio académico, que a su vez fue mutando según las políticas culturales y concepciones sobre el arte del siglo XX, nos da indicios de cómo se fueron formando los artistas y, a su vez, construyendo el campo artístico en la provincia. Si bien no es tarea de este artículo definir las trayectorias particulares de cada uno o especificar las condiciones materiales y educativas en las que trabajaban, se sabe que estas fueron condicionadas por el contexto histórico y cultural en el que se desarrollaron. A su vez, algunos de los artistas participantes habían sido profesores de quienes compartían la exposición, por lo tanto, una hipótesis posible para seguir investigando es que alguna huella en sus producciones y discursos sería compartida más allá de lo regional, generacional, etc.

Por otro lado, los inicios de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) se relacionan con un proceso de jerarquización e institucionalización de las artes, dado que proporcionarían un marco regulado para la educación de los intelectuales–artistas (Altamirano, [2006] 2013). En este sentido, aquellos que tenían acceso a la *Alta Cultura*¹¹, poseerían capitales

¹⁰ Ambos, desde la segunda mitad del siglo XX, atravesaron cambios, tanto desde su esfera (de la provincial hacia la nacional), como de su estructura organizativa. Como una breve cronología de esos cambios se destaca al Instituto Superior de Bellas Artes (Ca. 1960) que funcionaba como una escuela superior en la provincia. Este luego se unió a la Universidad Provincial Sarmiento y, luego, con la creación de la UNSJ, se transformó en el Departamento de Artes Plásticas, hoy Departamento de Artes Visuales.

¹¹ Se retoma este término del PRONDEC para comprender en qué nivel se colocaban las Artes

culturales y, por lo tanto, ocuparían una posición privilegiada en el campo artístico. Al respecto de esto último, es necesario acordar que, si bien el reconocimiento de un/a productor/a como artista y de sus productos como obras de arte depende frecuentemente de la certificación académica, en ocasiones, sus capitales culturales no solamente obedecen a una educación formal (González, 2018).

La cuestión generacional, salvo pocos casos que excedían los 40 años, marca en este sentido características comunes que hacen a su habitus como artistas (Bourdieu). Con esto, se hace referencia al momento particular histórico que atravesaron: su juventud se vio tensionada por gobiernos democráticos y dictaduras militares, siendo la última la que más influyó sobre ellos. En consonancia, Cecilia Rabbi-baldi cuenta que tenía un taller en la galería Stornel, en el corazón de la capital sanjuanina, que tuvo que cerrar por verse amenazada su seguridad.

A la par, por relatos de esta última y Arturo Sierra, artistas de la exposición, se sabe que habían redes de colaboración

presentes en el campo cultural sanjuanino¹² (Becker, 2008). En ocasiones, además de compartir el ámbito académico, trabajaban en un mismo espacio de producción artística y se organizaban con un sistema de envío de obras en el que una persona las recolectaba para que les demás artistas no concurrieran necesariamente a las muestras de manera presencial.¹³

«Semana de San Juan en Córdoba»: temas, difusión y públicos

Como se anticipó antes, la Exposición de les Plásticxs Sanjuanines se llevó a cabo como parte de una serie de eventos, conocido como la «Semana de San Juan en Córdoba». La misma se realizó en el actual Museo Eclesiástico Deán Gregorio Funes y Centro Municipal de Exposiciones Obispo Mercadillo. El lugar, más bien conocido como oratorio del Obispo Mercadillo para los periódicos sanjuaninos o como cc.o. Mercadillo, formaba parte de una casona antigua de alrededor del S XVIII de la que hoy sólo queda una parte. La ubicación estratégica en el centro cordobés supondría el acercamiento

Plásticas o Visuales en esa época. Ministerio de Educación y Justicia. Secretaría de Cultura. (1986) *PRONDEC. PROGRAMA NACIONAL DE DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA*. Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia. Buenos Aires.

12 El trabajo en grupo planteado por Sierra sienta un precedente sobre las metodologías presentes en la organización de otras formaciones de artistas sanjuanines como el grupo Escombros.

13 Este sistema puede haber resultado beneficioso para los artistas, ante posibles limitaciones en cuanto a tiempo y dinero requerido para viajar.

de públicos diversos hacia el espacio expositivo, sin embargo, era un lugar poco frecuentado por lo que se conoce como público de arte dado que era mayormente utilizado para ferias de artesanías.

El periodo que abarcó la exposición estuvo comprendido desde el 8 al 14 de junio del año '87. Su apertura, dentro de la «Semana de San Juan en Córdoba», contó con la presencia del Ministro de Gobierno y Acción social sanjuanino, Dr. Waldino Acosta, y otras autoridades cuyanas y cordobesas como el titular del Ministerio de gobierno de Córdoba y representantes del Cuerpo de Ejército III¹⁴ (Diario de Cuyo, 1987a).

En el discurso inaugural, W. Acosta se refirió a la recepción cordobesa de los miles de sanjuanines¹⁵ de todas las profesiones y oficios radicados en esa provincia, «cuna de la cultura nacional». También el Ministro mencionó la importancia



Fig. 1

de estrechar esos vínculos con ocasión de celebrar ambas provincias un nuevo aniversario de fundación en el mismo mes¹⁶ (Diario de Cuyo, 1987b). A este

14 El Cpo. Ej. III fue creado en 1960 teniendo bajo su responsabilidad las provincias del norte y centro del país, entre las que estaban incluidas San Juan y Córdoba. En 1979, San Juan, Mendoza y San Luis, pasan a estar bajo la jurisdicción del Cpo. Ej. IV. La presencia de éste organismo abre algunas preguntas en relación con las políticas implementadas en ese entonces, tanto a nivel provincial como nacional, que tendían a desagrar lo sucedido en años anteriores. Rigatuso, político de derecha quien fuera interventor del Partido Justicialista durante la última dictadura, pone en evidencia las relaciones que se habían formado entre el gobierno de Angeloz y las fuerzas armadas. Éste cuenta que visitaban al entonces jefe, Luciano Benjamín Menéndez, para «hablar de política» (Página 12, 2002). Sin duda, estos vínculos entre el organismo y el gobierno cordobés de turno quedan aún por profundizar, sin embargo, proponen reflexionar sobre cómo, aun habiendo pasado 4 años desde la caída del gobierno de facto, los militares tenían un espacio en la vida social y, por qué no, política del país.

15 Estimaciones oficiales en ese entonces hablaban de alrededor de treinta y cinco mil residentes sanjuaninos en la provincia cordobesa, algunos de varios años y otros que por motivos de estudio o trabajo se encontraban temporalmente viviendo allí. (Diario de Cuyo, 14 de junio de 1987, 10)

16 Cabe destacar que pese a este comentario por parte del Ministro, el aniversario de la prov. de

discurso lo acompañó Adolfo Espinosa, el entonces presidente del CRSC quien señaló que la finalidad de la «Semana de San Juan» era mostrar todo lo que la provincia era y podía ofrecer (*op. cit.*). Ambas visiones marcaban una posible estrategia en relación con la concepción sobre la cultura de la provincia mediterránea y la visibilidad de San Juan en ese escenario en particular. Por otro lado, la mención sobre la importancia de las fechas fundacionales puede entenderse desde las perspectivas de las políticas públicas epocales por sostener la soberanía y fomentar rasgos no sólo comunes sino también nacionales en función de la construcción de identidades. Sin embargo, la democratización específica de las artes plásticas o visuales, pasaban a un plano accesorio en sus palabras, siendo la visibilización turística de la provincia en ese contexto lo más preponderante y el arte, una parte de lo que se quería exponer.

Es que el programa de la «Semana de San Juan en Córdoba» incluía, además de la exposición, conferencias¹⁷, óperas, presentaciones folclóricas, homenajes al fundador de la provincia, entre otros. Estas actividades en conjunto reflejan la magnitud de la semana y el tipo de vínculos que se buscaban establecer entre ambas provincias. La mayoría de estos acontecimientos

se llevaron a cabo en la misma sede de la muestra, lo que sugiere que no solo fue vista por los asistentes a la inauguración y otros entusiastas del arte, sino también por aquellos que asistieron a las conferencias y otros eventos relacionados.

Si bien no se cuenta con documentos precisos sobre la recepción del público, se puede inferir que, como todo evento oficial, la exposición tuvo contacto con sectores hegemónicos y medios. Esto se evidencia en la presencia de autoridades convocadas que se exhiben en una fotografía de un artículo sobre la inauguración de la muestra (*Diario de Cuyo*, 1987a). Estos grupos sociales y políticos, que probablemente tenían un mayor poder y control sobre la producción y circulación de la cultura en la provincia de San Juan, se suman a la presencia de artistas y productores culturales que también tuvieron relación con la exposición. Aunque no se puede determinar con exactitud el alcance de la muestra, puede suponerse que tuvo cierto impacto en la cultura local y en la visibilización de los artistas sanjuanines.

Asimismo, se desconoce la magnitud que tuvo la difusión de la exposición en el ámbito cordobés. Salvo por la nota periodística del *Diario La Voz del Interior* (LVI) que fungió como disparador de este análisis,

San Juan es el 13 de junio mientras que el de Córdoba es el 6 de julio.

¹⁷ Las conferencias versaban sobre temas como sismos, turismo e historia.

no se encontraron aún otros documentos al respecto (Fig. 3). Se puede inferir que asistieron una gran cantidad de sanjuanines en relación con el número de residentes en Córdoba y con el de concurrentes que se reunieron en otros eventos como el festejo de celebración del aniversario de la provincia que convocó a más de 1000 comprovincianos (Diario de Cuyo, 1987c).

En San Juan, la exposición fue divulgada a través de tres artículos periodísticos en el diario de mayor tirada de la época, el cual tenía una frecuencia diaria y era uno de los pocos de la provincia¹⁸. Debido a esto, su difusión, o más bien de la «Semana de

San Juan en Córdoba» y los demás eventos que convocaba, llegó a todos los puntos de la provincia. Esta estrategia divulgativa puede interpretarse como parte de las políticas culturales del momento, las cuales no solo buscaban posicionar la cultura provincial en el escenario nacional, sino también descentralizar la producción y circulación del capital cultural.

Del catálogo a las obras

El catálogo de la exposición está compuesto por un pequeño librito de cuatro páginas (una hoja doblada a la mitad), entre las que está incluida la tapa y contratapa.

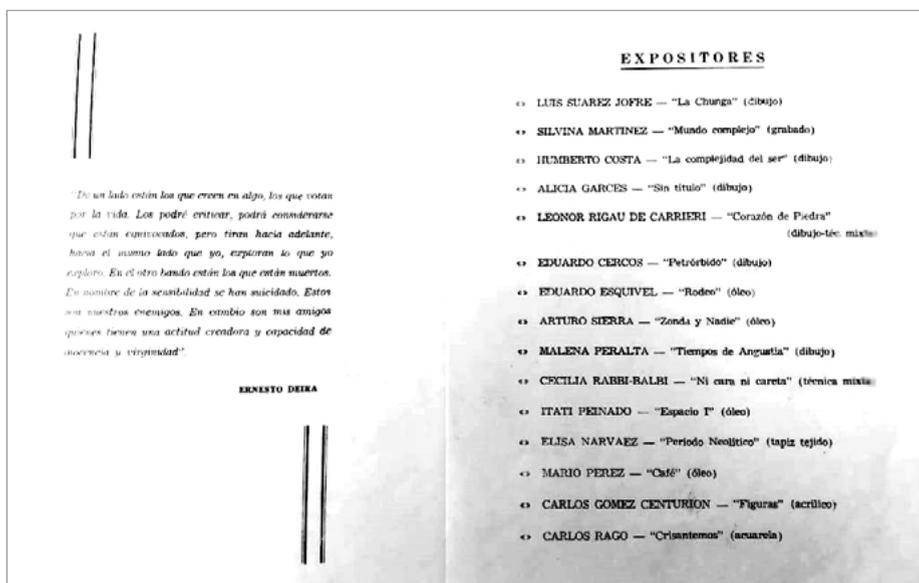


Fig. 2

¹⁸ Otro diario de gran alcance en la época era El Nuevo Diario frente al Diario de Cuyo que era el de mayor tirada.

En la tapa se enuncia el nombre de la muestra, el evento macro en el que se enmarcaba, el lugar, las fechas y los organizadores (Fig. 2). En su interior se observa una frase de Ernesto Deira sobre el compartir una misma idea sobre la producción y, en la página siguiente, el listado de artistas expositores, los títulos de sus obras y los lenguajes utilizados (Fig. 3). A continuación la transcripción de estas páginas:

A la izquierda se lee:

«De un lado están los que creen en algo, los que votan por la vida. Los podré criticar, podrá considerarse que están equivocados, pero tiran hacia adelante, hacia el mismo lado que yo, exploran lo que yo exploro. En el otro bando están los que están muertos. En nombre de la sensibilidad se han

suicidado. Estos son nuestros enemigos. En cambio son mis amigos quiénes tienen una actitud creadora y capacidad de inocencia y virginidad» Ernesto Deira.

A la derecha de la Figura 3, aparece lo siguiente:

EXPOSITORES

LUIS SUÁREZ JOFRÉ – «La Chunga» (dibujo)

SILVINA MARTINEZ – «Mundo Complejo» (grabado)

HUMBERTO COSTA – «La complejidad del ser» (dibujo)

ALICIA GARCÉS – «Sin título» (Dibujo)

LEONOR RIGAU DE CARRIERI – «Corazón de piedra» (Dibujo – tec. Mixta)

EDUARDO CERCÓS – «Petrórbido» (Dibujo)

EDUARDO ESQUIVEL – «Rodeo» (Óleo)



Fig. 3

ARTURO SIERRA – «Zonda y Nadie» (Óleo)

MALENA PERALTA – «Tiempos de Angustia»
(Dibujo)

CECILIA RABBI BALDI – «Ni cara ni careta»
(Tec. Mixta)

ITATI PEINADO – Espacio I (Óleo)

ELISA NARVAEZ – «Periodo Neolítico»
(tapiz tejido)

MARIO PEREZ – «Café» (Óleo)

CARLOS GÓMEZ CENTURIÓN – «Figuras»
(acrílico)

CARLOS RAGO – «Crisantemos» (acuarela)

Del catálogo de la muestra así como del artículo de LVI (Fig. 2 y 3) se deduce que la hegemonía de la pintura como lenguaje predilecto sobre los demás era notoria. Sin embargo, hay una inclinación del cupo femenino por lenguajes poco convencionales para la época, incluso que entraban en la clásica dicotomía entre arte y artesanía y entre arte y arte femenino. Esta reflexión es significativa porque históricamente y en ese contexto en particular, las mujeres enfrentaban barreras y prejuicios en un campo artístico dominado por hombres, lo que, usualmente, limitó su acceso a los recursos y oportunidades necesarios para desarrollar su carrera. Conjuntamente, la asociación histórica entre lo artesanal y lo femenino plantea preguntas sobre si

es una elección o una imposición en la construcción de identidades de género.

Por otro lado, se sabe que la muestra estaba compuesta por obras bidimensionales cuyos títulos establecen una relación directa con la provincia en términos de su significado, como «Zonda y nadie¹⁹» de Arturo Sierra y «Rodeo²⁰» de Eduardo Esquivel. Este rasgo no es común en el resto por lo que no se puede inferir si se reunían bajo una temática particular. Asimismo, otros títulos que pueden ser reunidos bajo una misma temática pueden ser los de las obras de Costa, Martínez, Peralta y Rigau. Se sostiene esto, dado que puede ser un indicio de las estructuras de sentimiento de los artistas que atravesaron la década precedente, marcada por un profundo trauma social.

Como parte de las políticas de la Directora de Cultura, la muestra estuvo acompañada por una feria de artesanías cuyas especificidades no se mencionan en los periódicos consultados. Esta feria hace eco de las políticas nacionales en relación con la reivindicación de la cultura regional, lo que se traduce en trasladar a otra provincia y a un ámbito expositivo los productos de los hacedores sanjuanines.

Finalizada la muestra, la Sra. Gladys Correa, directora de cultura, escribió

19 El Zonda es un viento típico que azota el territorio cuyano. Su característica principal es la sequedad, el calor y el polvo que trae consigo.

20 Rodeo es una de las localidades más importantes del Departamento Iglesia. El mismo se ubica en el norte de la provincia sanjuanina y se caracteriza por su geografía montañosa.

una nota de agradecimiento a los artistas participantes con su llegada a la provincia «Reconociendo que su colaboración ha significado un aporte a la difusión del quehacer plástico sanjuanino»²¹. Nuevamente el énfasis estaba puesto en la visibilización de la cultura regional.

A modo de ¿cierre?

Aquí se intenta poner en la mesa aquellos aspectos relevantes de la investigación que funcionan como disparadores para seguir pensando sobre los vínculos entre San Juan y Córdoba. También, sobre la reconstrucción de una historia cultural del pasado reciente que rastree las redes entre diferentes escenarios nacionales de los tradicionalmente legitimados.

En primer lugar, se reflexiona acerca de las instituciones que para este caso condicionaron a los artistas sanjuaninos. Particularmente, se identifica una mayoría de instituciones gubernamentales y una intermedia (CRSJ). Esto se justifica, por un lado, en relación con el tipo de evento y, por otro lado, porque uno de los focos del Estado en ese momento estaba puesto sobre las políticas de promoción y democratización cultural.

Por otra parte, se advierte que el grupo de artistas estaba compuesto por una mayoría de jóvenes congregados a través

de la UNSJ. En relación con esto, se señala el rol que esta institución tuvo en la formación y legitimación de los artistas. Al respecto se abre la posibilidad de pensar la relación entre capitales culturales obtenidos en relación con esta y la distribución de posiciones dentro del campo artístico local.

En tercer lugar, se reconoce la necesidad de seguir explorando los públicos que atendieron a la muestra. Se sostiene que aunque el lugar de la exposición no era frecuentado por el público habitual de arte, la ubicación estratégica en el centro cordobés permitió acercar a personas de diferentes perfiles y gustos artísticos. Además, la difusión de la muestra a través de políticas culturales interprovinciales contribuyó a la circulación de capitales culturales y a la popularización del arte.

Por otro lado, y si bien es un aspecto a profundizar, se plantea la hipótesis de que algunas huellas en las producciones y discursos de los artistas serían compartidas más allá de lo regional o generacional dado el contexto de formación y trabajo en común. Se destaca que su preferencia por ciertos lenguajes artísticos podría estar relacionada con la tradición sanjuanina en torno al dibujo y la pintura. Las demás expresiones artísticas que se desplazaban de la hegemonía, fueron realizadas por

²¹ Fragmento recuperado de la nota de agradecimiento de la Directora de Cultura, Gladys Correa, a Itatí Peinado, 16 de junio de 1987. (APIP)

mujeres, dato no menor, que alienta a estudiar la relación entre lenguajes y géneros. Las inferencias sobre los títulos de las obras artísticas nos motivan a seguir pensando posibles intereses temáticos y de significación en relación con las identidades regionales, por un lado, y con las trayectorias de vida marcadas por un pasado traumático, por otro. Se considera importante poder acudir a las obras mismas para descubrir aspectos visuales y plásticos compartidos en las obras.

Desde los discursos hasta la visibilización en el diario *LVI* o la elección de un espacio expositivo destinado comúnmente a las artesanías, plantean el lugar de los plásticos sanjuaninos dentro de la Semana de San Juan en Córdoba. Aquí es donde surgen los siguientes interrogantes sobre las políticas de democratización cultural: ¿difusión turística y/o construcción de redes artísticas interprovinciales? ¿Democratización y/o regionalización cultural? ¿Construcción de identidades regionales y/o federalización de la cultu-

ra? Es por esto que, en un último término se reconoce que, si bien la exposición de los plásticos sanjuaninos ocupó un lugar destacable dentro de la agenda, al estar enmarcada en un evento más grande, el de la «Semana de San Juan en Córdoba», la exposición de las obras y los artistas quedaron supeditados a los demás eventos que se convocaban. Bajo esta idea, los interrogantes anteriores nos ayudan a pensar las relaciones y tensiones entre categorías no necesariamente excluyentes.

Los artículos periodísticos que sirvieron como fuentes permitieron conocer los nombres de los artistas. Además, de ellos surgieron 5 entrevistas que, entre otras cosas, pusieron en relevancia las redes de colaboración entre ellos dentro de la provincia y que, a su vez, permiten establecer diálogos con otros períodos y otras políticas. Aunque breves, sus archivos y testimonios orales permitieron rescatar memorias individuales sobre procesos colectivos significativos del pasado reciente local.

Fuentes y abreviaturas

Escritas:

- Archivo Personal de Itatí Peinado – APIP
- Archivo de la Biblioteca Franklin – ABF
- Diario de Cuyo (10 de junio de 1987b) La semana de San Juan se inició en Córdoba.
- Diario de Cuyo (14 de junio de 1987c) Jubilosa celebración de sanjuaninos en Córdoba. Pp. 10 y 11.

- Diario de Cuyo (9 de junio de 1987a) Comenzó ayer la Semana de San Juan en Córdoba.
- Diario La voz Del Interior (12 de junio de 1987) Plásticos sanjuaninos.

Orales:

- CORTINEZ, Adela. Entrevista [marzo 2022] San Juan.
- GARCÉS, Alicia. Entrevista [febrero 2022] San Juan.
- PEINADO, Itatí. Entrevista [marzo 2022] San Juan.
- RABBI BALDI, Cecilia. Entrevista [septiembre 2021] San Juan.
- SIERRA, Arturo. Entrevista [marzo 2022] San Juan.

Bibliografía

- AAVV (2015). *Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson: Historia y colección*. San Juan: Gob. de la Prov. de San Juan.
- Altamirano, C. ([2006] 2013) *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bazán A. R. (1999). El método en la Historia Regional Argentina. Artículo publicado originalmente en Revista Fundación Cultural Santiago del Estero, N° 40, Setiembre de 2009, Santiago. Recuperado de: http://www.fundacioncultural.org/versiones-antteriores/revista/nota7_40.html
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bortolotti, M. (2013). Prácticas Artísticas, representación y política en la Argentina reciente. *Estudios De Historia Socio-cultural. Páginas revista digital de la escuela de historia – UNR / año 5 – n° 8 / Rosario*.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Buenos Aires.
- Chartier, R. (1996). El mundo como representación. *Historia cultural. Entre la práctica y la representación*. Gedisa: Barcelona.
- Ferrá de Bartol, M. Carelli, M. y Arias, D. A. (s/f). Resumen de las disertaciones Significación de la Recuperación Democrática, en

su contexto histórico (1983–2008). Consultado el 21/02/2022:
<http://www.laseptima.info/noticias/8094>

- Gargarella, R. (2018). El nuevo constitucionalismo latinoamericano: promesas e interrogantes. *Rev. Urug. Cienc. Polít.* vol. 27 no.1 Montevideo. http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-499X2018000100109
- García, F. (2005). *La Universidad Nacional de San Juan y la profesión artística*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- González, A. S. (2018). Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: análisis desde un caso trans-local. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1) 13–42. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apmu>
- González, A. S. (2020). De lo local a lo (inter)nacional en 1985. Una feria artística en la posdictadura argentina. *Discurso visual* n. 45, 2020, 82–97.
- Ministerio de Cultura (1986). PRONDEC – Programa Nacional de Democratización de la Cultura. Folleto institucional.
- Página 12 (15 de agosto de 2002). Las visitas de Rigatuso.
- Ruiz Aguilar, J. (1987). Discurso al abrir las sesiones de la cámara de diputados de la Provincia de San Juan. Consultado el 10/02/2022: http://constitucionweb.blogspot.com/2010/11/mensaje-del-vicegobernador-de-san-juan_13.html
- Usubiaga, V. (2001). Apuntes para la reconstrucción del debate sobre el arte argentino de la década de 1980. *Avances*, N°5, CIFYFH, 2000–2001, 157–165, Córdoba.
- Usubiaga, V. (2002). Imágenes de la Argentina en la postdictadura. *Ramona. Revista de artes visuales*, 23, 18–28.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Veramendi Pont, M. M. (2013). El bloquismo en San Juan: presencia y participación en la transición democrática (1980–1985). Córdoba: CLACSO, Centro de Estudios Avanzados.
- Williams, R. ([1981] 1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En Daniel Mato (comp.). *Estudios Latinoamericanos*

sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2 (pp. 251– 267). Buenos Aires: CLACSO.

· Zavala, M. del R. (2016). *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983–2001)* [Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Mención: Sociología. inédita] Mendoza: UNCuyo.

Descripción de las imágenes:

· **Fig. 1.** Tapa y contratapa del catálogo de la muestra. Fotografía conservada en el archivo de la artista Itatí Peinado (APIP), compartida durante la entrevista.

· **Fig. 2.** Interior del catálogo de la muestra. Fotografía conservada en el archivo de la artista Itatí Peinado (APIP), compartida durante la entrevista.

· **Fig. 3.** Plásticos sanjuaninos. LVI. 12 de junio de 1987. Propiciado por la Dra. Alejandra Soledad González.

Invocaciones cercadas. Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989

Fabiana Navarta Bianco
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

10.14409/culturas.2023.17.e0029

Resumen

En el siguiente texto exploraré tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano (1952–), expuestas en la muestra individual titulada *La mujer en el arte: esculturas de Martha Bersano*, desarrollada en el Centro Multinacional de la Mujer dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba, en la ciudad de Córdoba en 1989. Una de ellas se tituló *Cerco I*, ejecutada en 1983 previa a la asunción del presidente electo Raúl Alfonsín. Las dos restantes denominadas *El Cerco IV* e *Innovaciones*, las produjo durante el inestable año electoral de 1989, en el cual la incertidumbre política y económica incentivaron el malestar social, acelerando el traspaso presidencial de Alfonsín a Menem. Infero que estas tres esculturas de bulto pueden haber representado gritos, ahogados, súplicas, como una posible respuesta artística a la coyuntura de 1983, y posteriormente de 1989, año de la citada exposición.

Palabras clave:

esculturas, muestra artística, mujer.

Invocaciones cercadas. Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989
Fabiana Navarta Bianco
Facultad de Filosofía y Humanidades -
Universidad Nacional de Córdoba

Enclosed Invocations. Analysis of three works exhibited by the Cordoba's sculptor Martha Bersano in 1989

Abstract

In the following text I will explore three sculptures by the Argentine artist Martha Bersano (1952-), exhibited in the solo exhibition entitled *La mujer en el arte: esculturas de Martha Bersano*, held at the *Centro Multinacional de la Mujer*, from the *Universidad Nacional de Córdoba*, in the city of Córdoba in 1989. One of them was entitled *Cerco* (*Cerco I*), made in 1983 prior to Raúl Alfonsín's presidential inauguration. The other two, *El Cerco IV* and *Innovaciones*, were created during the volatile election year of 1989, in which political and economic uncertainty encouraged social unrest, hastening the transfer of the presidency from Alfonsín to Menem. I infer that these three sculptures may have represented cries, chokings, pleas, as a possible artistic response to the situation in 1983, and later in 1989, the year of the aforementioned exhibition.

Keywords:

sculpture, art exhibition, women.

Invocações fechadas. Análise de três obras expostas pela escultora cordobesa Martha Bersano em 1989

Resumo

No texto a seguir, explorarei três obras da escultora cordobesa Martha Bersano (1952-), expostas na exposição individual intitulada *La mujer en el arte: esculturas de Martha Bersano*, realizada no *Centro Multinacional de la Mujer*, dependente da *Universidad Nacional de Córdoba*, na cidade de Córdoba, em 1989. Uma delas foi intitulada *Cerco* (*Cerco I*), executada em 1983, antes da tomada de posse do presidente eleito Raúl Alfonsín. As outras duas, *El Cerco IV* e *Innovaciones*, foram feitas durante o instável ano eleitoral de 1989, em que a incerteza política e económica fomentou a agitação social,

Palavras-chave:

esculturas, exposição de arte, mulher.

acelerando a transferência da presidência de Alfonsín para Menem. Deduzo que estas três esculturas podem representar gritos, sufocos, súplicas, como uma possível resposta artística à situação vivida em 1983 e, mais tarde, em 1989, ano nomeada exposição.

Introducción¹

Martha Beatriz Bersano nació el 30 de septiembre de 1952 en San Marcos Sud, una localidad cordobesa agroganadera situada a 31 km. al este de Bell Ville y a 220 km. al sudeste de la ciudad de Córdoba. A sus veinte años se desplazó hacia Bell Ville, donde cursó estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes Fernando Fader obteniendo el título de Maestra en Artes. En 1976, a sus veintitrés años, se radicó en la capital cordobesa, donde se especializó en la Escuela Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta (en adelante, EPBA Figueroa Alcorta) y obtuvo la titulación de Profesora Superior en Dibujo y Escultura en 1978. Fue una de las pocas artistas que pudo y logró consagrarse a partir de la década de 1980 en el campo artístico local.

Debido a los escasos estudios sobre mujeres escultoras cordobesas, dentro de los cuales se pueden citar el de González (2018) que aborda artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina, o las

breves reseñas de productoras vinculadas a la provincia mediterránea compiladas en el *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX–XXI* (Moyano, 2010), es que me resultó fecundo abordar sobre este campo poco explorado. Este artículo se desprende de mi Trabajo Final de Grado defendido en 2023 en la FFyH–UNC.²

El objetivo del mismo se centra en analizar tres de las producciones artísticas de la escultura cordobesa Martha Bersano *Cerco I, IV e Invocaciones* en relación al contexto político, social y económico argentino. Para ello utilizaré fundamentalmente dos conceptos, el de *imágenes inestables* (Usubiaga, 2012) asociado a producciones estéticas vinculadas con una coyuntura de incertidumbre social y política, al igual que de *la estructura de sentimiento* de Williams ([1977] 2000) relacionados con los sentires sociales. Estos permiten preguntarme por los modos en lo que operaron los contextos de producción de las obras *Cerco I* (1983), *Cerco IV e Invocaciones* (1989), y

¹ Agradezco las sugerencias aportadas por los referatos ciegos de esta publicación.

² El mismo se tituló *San Marcos Sud, Bell Ville y Córdoba capital. Un recorrido tras las huellas escultóricas de Martha Bersano entre 1972 y 1989*, y estuvo dirigido por la Dra. Alejandra Soledad González.

su circulación durante la inestable coyuntura de finales de la década de 1980. Este interrogante será abordado con fuentes orales, como la entrevista realizada a Martha Bersano en su casa-taller ubicada en la ciudad de Córdoba en 2021, escritos y visuales, como las imágenes extraídas de la página web de la artista.

Mi hipótesis sostiene que la escultora trabajó ciertos temas —como los gritos o los cercos— de tendencias neoexpresionistas por el tratamiento gestual de los fragmentos de las figuras humanas modeladas. Allí interpreto estructuras de sentimientos que dieron cuenta, simbólicamente, de las vivencias contemporáneas de la escultora y de la Historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina.

La década de 1980: una coyuntura endeble

En 1989 Martha Bersano expuso las obras *Cerco I* (1983), *IV e Invocaciones* (1989) —entre otras producciones— en la muestra individual *La mujer en el arte: esculturas de martha bersano*, entre el 28 de julio al 11 de agosto de ese año³.

Esta exposición se desarrolló en el Centro Multinacional de la Mujer dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba, en la ciudad de Córdoba, en el marco del *VI Simposio Internacional: encuentro de la literatura con la ciencia y el arte*. Según mi pesquisa, no encontré mayor información sobre ese espacio, solamente que estaba emplazado en la Av. Vélez Sarsfield 153 —donde actualmente funciona el Centro de Estudios Avanzados (CEA), dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba—⁴. La única información relevada sobre esta institución es que, según fue publicado en el matutino local de mayor alcance en la provincia, *La Voz Del Interior*, en 1988 se realizó allí una muestra con motivo del *Día Internacional de la Mujer*, adonde expusieron dibujos y pinturas cinco artistas vinculadas a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba⁵. Resta ahondar en futuras investigaciones en sus objetivos institucionales y las actividades que se realizaban.

En aquella oportunidad, la artista presentó las esculturas de bulto *Cerco I*, *Cerco IV*, *Invocación*, *Arcadia Cero*, y los

³ El nombre de la artista en el citado catálogo está escrito en minúscula.

⁴ La página web de la institución referencia lo siguiente: «El Centro de Estudios Avanzados, (FCS-UNC) [Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba] es una institución de posgrado que desarrolla actividades de docencia e investigación de carácter multidisciplinario.»

⁵ Las productoras fueron Silvia German, y Gloria Curet, en representación del claustro docente, Claudia Guevara, María Linzoain e Inés Marietti como «egresadas de las últimas promociones» (*La Voz del Interior* 8/3/1988).

relieves *Las Puertas del Paraíso*, *Encuentro* y *Sensaciones*. Me voy a detener solamente en el análisis de las tres primeras obras mencionadas. Sostengo que estas forman parte de una serie (Burke, 2001), porque comparten materiales, técnicas y temas. Para este caso, Martha optó por el cemento reconstituido que tiene sus ventajas por ser más económico que otros materiales y posibilita producir individualmente sin la necesidad de contar con asistentes⁶.

El Cerco I, cuyo título original fue *Cerco*, tenía 50 cm. de alto por 35 cm. de ancho y 25 cm. de alto, y fue creado en el año 1983, en la coyuntura del retorno democrático. Esta pieza representa un conjunto de personas, algunas de frente, otras de espalda, y unidas por sus brazos, que claman y gritan. Se pueden interpretar los abrazos, las miradas y las bocas de estas puestas escultóricas como portadores de imágenes invisibilizadas y palabras silenciadas durante siete años del terrorismo de Estado, que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, fuerzas, voz y representación con el retorno democrático⁷. Pareciera, incluso, que hay



Fig. 1: Bersano, Martha. *Cerco I*. Obra de bulto (1983, s/l). Imagen recuperada de la página web de la artista.

una intención de sostenimiento mutuo. Algunos de estos recursos fueron utilizados previamente por la escultora desde 1982 con su obra *El Grito*⁸, en relación a esas palabras que querían expresarse, pero que se ahogaban en alaridos o silencios desesperados; y que podían estar

⁶ Es una técnica escultórica en la cual primero se modela en arcilla para posteriormente hacer los moldes en yeso y, luego, el vaciado en cemento, al que se le agregan distintos tipos de piedras molidas; por ello se llama cemento o áridos reconstituidos.

⁷ Con el *Cerco I*, Bersano dio continuidad a la que considero una serie (Burke, 2001) centrada en lo gestual que se inició en 1982 con *El Grito*, que además incluyó a las subsiguientes producciones: *Cerco II* (1984), *III* (1986), *IV* (1989), *Voces* (1984), junto a *Cercos y Voces* (1986) e *Invocación* (1989).

⁸ Por aquella obra le otorgaron una segunda mención (sin opción a compra) en el *VI Salón y Premio Ciudad de Córdoba*, que se desarrolló en el Museo Municipal Genaro Pérez, y estuvo dedicado a la categoría escultura (González, 2018).

relacionados con aquel ocaso autoritario. A partir de lo cual conjeturo que, desde de la crisis del gobierno dictatorial —luego de la derrota de la guerra de Malvinas— se inauguró una inquietud en la hacedora por trabajar la expresividad vocal de sus personajes modelados, haciendo énfasis en la presencia y ausencia de la palabra. En relación a el *Cerco I*, Bersano agregó:

Hay algunas obras, que me han hecho un clic en mi cabeza, en mi carrera, en todo. A mí internamente. Una fue El Cerco. Porque el primer Cerco ese que vos viste en ese cataloguito, era un Cerco de este tamaño [señala con sus dos manos una altura de 20 cm de alto]. Entonces esa fue una escultura que para mí me cambió y otra que me cambió fue cuando hice la Lengua Bicorné (1989) que es la escultura de la serpiente, que después la empecé a metamorfosear con lo humano y todo eso. Hay esculturas que sí, que son un clic (Entrevista a M.B., 2021).

Todo ello se refuerza al tener en cuenta lo planteado por Gutiérrez y Gordillo, quienes consideran que «la apertura democrática generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones, militancias y redes pre-existentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo» (2018:1). Sostengo que el *Cerco I*, producida en 1983 —previo al retorno democrático—, representó un sentir de época o, en palabras de Williams, cambios en las

estructuras del sentir que experimentan las sociedades, a lo que el autor distingue en dos sentidos. Primeramente:

(...) son cambios de presencia (mientras son vividos esto resulta obvio, cuando han sido vividos todavía siguen siendo su característica esencial), segundo, en el hecho de que todavía son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y establecer límites sobre la experiencia y la acción. (Williams [1977] 2000:154)

A esa escultura la leo como una referencia indirecta y poética a la desaparición de personas en la última dictadura militar. Luego de la derrota de Malvinas en junio de 1982, los Organismos de Derechos Humanos en distintos puntos del país —conformados durante el gobierno militar con el objetivo de reclamar y dar a conocer la represión ilegal, tortura, desaparición forzada de personas y expropiación de niñas/os, entre otras cuestiones— aceleraron las denuncias por la existencia de tumbas de personas no reconocidas (Solis, 2014). Para el final de aquel año pusieron en conocimiento del Juzgado Federal N° 3 de la ciudad de Córdoba que, en el Cementerio San Vicente ubicado en el barrio homónimo en dirección al este del centro capitalino, había enterramientos clandestinos. Simultáneamente a nivel nacional, la Multipartidaria (integrada por el Justicialismo, el

Radicalismo, el Partido Intransigente, la Democracia Cristiana y el Desarrollismo) convocó a miles de personas en distintos puntos del país para reclamar por elecciones libres, por los desaparecidos y las violaciones a los Derechos Humanos.

Dado el contexto social, sumado a una grave crisis económica, en febrero de 1983 Reynaldo Bignone, último presidente de la dictadura militar, anunció los comicios electorales nacionales a realizarse el 30 de octubre de ese año. Así, el malestar social se condensaba más, entre reclamos por las organizaciones defensoras de Derechos Humanos, los paros propuestos desde distintos sindicatos y las convocatorias de los candidatos a los actos partidarios en plena campaña electoral. Aquellas elecciones dieron ganador como presidente

al radical Raúl Alfonsín con el 52 % de los votos. Quedó en segundo lugar el peronista Ítalo Lúder; en tercer lugar, Oscar Allende, del Partido Intransigente, y en cuarto, Rogelio Frigerio, representando al Movimiento de Integración y Desarrollo.

Sin embargo, la atmósfera social de la época, definida a nivel nacional como una etapa de «democracia hora cero» (Feld y Franco, 2015)⁹ caracterizó gran parte de aquella década. Mientras el retorno democrático había implicado la búsqueda de justicia, a través de los desenterramientos de tumbas clandestinas, la investigación de los cuerpos NN y los juicios a las Juntas Militares, la tensión política y social desde finales de 1985 empujó al gobierno de turno a ceder frente a la presión castrense¹⁰. En relación a ello,

9 Para Feld y Franco el período comprendido entre la asunción presidencial de Alfonsín (diciembre de 1983) y la publicación del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984, permite sostener la siguiente hipótesis: «no fue un momento automático de transformación política basado en la condena rotunda del pasado dictatorial y represivo en los términos en que hoy se lo suele recordar. (...) la condena de la represión era fuertemente relativizada por muchos actores y debió articularse con el discurso aún muy vigente sobre la legitimidad de la “lucha antissubversiva”; (...) que hubo lenguajes para referirse a los desaparecidos circulando masivamente que luego fueron considerados como inaceptables (como los que estaban en boga en las publicaciones periodísticas del llamado “show del horror”); y que había (...) muchos temores que condicionaban el debate y las acciones, en un marco de gran incertidumbre y rápida mutación» (2015:18–19).

10 En el marco electoral previsto para el 3 de noviembre de 1985, en el que se renovaban bancas legislativas provinciales y nacionales, y luego del pedido de condena de los imputados por el juicio a las juntas militares, las tensiones se agravaron a raíz del atentado ocurrido en Córdoba, dirigido al candidato justicialista César Albrisi, y que dejó como saldo a un estudiante riojano fallecido (Solís, 2011). Simultáneamente, en Capital Federal, se desarrolló uno de los juicios —más importantes por aquellos años— a los responsables del terrorismo de Estado. Se sentenció a Videla y Massera a reclusión perpetua, Viola recibió 17 años de prisión, en tanto que otros tuvieron condenas menores, y algunos fueron absueltos.

la socióloga Alicia Gutiérrez y la historiadora Mónica Gordillo sostienen que:

En efecto, la normalización / reorganización democrática implicó también el restablecimiento de la contienda política, dado que la democracia no es solo un sistema de reglas de procedimiento, sino la tendencia a transformar el orden dado, a disminuir la «natural» desigualdad de la vida social en pos de un horizonte más justo e igualitario (Tilly, 2006; Rancière, 2007 y 2010; Mouffe, 2007). De allí que preferimos hablar de democratización, entendida como un proceso permanente de interacción contenciosa. Siguiendo a Tilly (2006) creemos que ese proceso puede observarse a través de indicadores o dimensiones específicas tales como: ampliación de la participación, disminución de las desigualdades sociales puesta en funcionamiento de consultas protegidas y vinculantes y control de la acción de las autoridades o agentes de gobierno (Gutiérrez y Gordillo, 2018:3).

El proceso de democratización en Argentina trajo aparejados nuevos conflictos. Por la fragilidad institucional, el gobierno nacional sancionó las leyes de Punto Final el 24 de diciembre de 1986 y de Obediencia Debida el 4 de junio de 1987. Mientras que la primera «paralizaba los procesos judiciales contra los autores de las detenciones ilegales, torturas y asesinatos durante la dictadura militar»; la segunda eximía a los militares de rango menor al de

coronel «de la responsabilidad en los delitos cometidos en ese período» (Luverá, 2013:3). Comenzó a sentirse cierta decepción y malestar social por algunas políticas y prácticas encaradas en el gobierno, porque como lo plantearon Gutiérrez y Gordillo:

(...) se presuponía que la democracia tendería a modernizar las prácticas políticas, las instituciones —tanto estatales como no estatales— la vida cultural y social, para facilitar la participación, la renovación y la libre expresión, cercenadas durante la dictadura. Sin embargo, el devenir histórico se alejó bastante de esas expectativas. En parte el problema se derivó de un punto de partida demasiado optimista y simplificador que oponía autoritarismo a la democracia y violencia a política, considerando que los primeros términos correspondían al pasado de la dictadura y de la etapa inmediatamente anterior, y los segundos al momento que se había iniciado en el país a partir de 1983. (2018:2–3)

La inestabilidad política y social que comenzó a gestarse desde 1985, terminó por eclosionar en 1989, un año candente en Argentina. En parte porque continuaban las reverberaciones de los levantamientos militares producidos a finales del año anterior, sobre ello se exclaya Philp:

En diciembre de 1988, otro de los males que afectaba al país volvió a hacerse presente. Una nueva rebelión, encabezada por Mohamed Alí Seineldín, mostró

claramente que la cuestión militar no era un asunto saldado, que el «punto final» y la «obediencia debida», definidas por Alfonsín como las máximas concesiones que el poder civil podía hacer al poder militar, no eran evaluadas de la misma manera por ciertos sectores castrenses que exigían una amplia amnistía (...). En enero de 1989, el candidato presidencial del PJ [Carlos Saúl Menem] le reclamaba al gobierno la falta de una política militar y exhortaba a no seguir castigando a las Fuerzas Armadas, mientras elogiaba la actuación de Seineldín, el militar sublevado, en la guerra de Malvinas (2016:420).

El 14 de mayo de 1989 se realizaron las elecciones en las que resultó elegido como presidente electo el justicialista Carlos Menem¹¹. En aquel momento la situación económica nacional estaba signada por una hiperinflación¹². Diez días después de aquellos comicios se intensificó el malestar social dando lugar a saqueos en diversas ciudades del país. Estos se iniciaron el 24

de mayo en Córdoba, extendiéndose a Rosario, Mendoza y parte del conurbano bonaerense, hasta finales de aquel mes¹³. Para Closa, los mismos dejaron como saldo «una cruda descripción del dramatismo y gravedad que alcanzaron los hechos: 14 muertos, 1.852 detenidos y 40.526 personas participaron en los saqueos» (2016:125). Además, la autora sostiene que:

(...) hiperinflación y los saqueos incidieron en el adelantamiento del traspaso del mando de Alfonsín a Menem. Los saqueos comenzaron al otro día de que Alfonsín anunciara que se iba a quedar en el gobierno hasta el 10 de diciembre. En el marco de una situación desesperante, el gobierno tuvo que establecer el estado de sitio y se agotó el margen de credibilidad para poder implementar las medidas necesarias para superar la crisis (2016:127).

El paso de mando de Alfonsín a Menem se concretó el 8 de julio de 1989. Veinte días después la escultora inauguró la

11 Carlos Saúl Menem presidió Argentina desde 1989 hasta 1999, por medio de dos mandatos consecutivos.

12 La hiperinflación es cuando los precios de productos y servicios aumentan más del 1000% en un año.

13 Closa afirma que: «Allí pudimos apreciar que los saqueos comenzaron el día 24 y en su mayoría consistieron en el asalto a los lugares donde había alimentos (supermercados, almacenes, carnicerías, depósitos) por parte de personas que vivían en villas de emergencia y barrios humildes. A diferencia de lo que ocurrió en otros puntos del país (...), en Córdoba los incidentes fueron menos intensos. En muchos casos, hubo organización y también se pudo identificar la presencia de militantes que convocaban a la acción por medio de altoparlantes o de volantes. (...) [el] aumento exorbitante de los precios de los productos de primera necesidad como alimentos y medicamentos, ayudan a entender que vastos sectores de la población fueron presa de la desesperación» (2016:126).

exposición *La mujer en el arte: esculturas de martha bersano*, en la que presentó además del *Cerco I* las siguientes dos piezas inéditas producidas ese año: *Cerco VI* e *Invocaciones*.

De «figuras humanas inestables» en 1989

Cerco IV e *Invocaciones* fueron creadas en 1989. Infero que ambas producciones son *imágenes inestables*, porque pueden leerse en relación a la coyuntura de incertidumbre social y política que atravesaba Argentina en aquel final de década. Usubiaga —enfocándose solo en la pintura de Buenos Aires para la década de 1980— interpreta del siguiente modo este concepto:

(...) que se trata de una producción plástica multiforme que en ocasiones despliega la elaboración del dolor colectivo tras la tragedia social; (...) propongo definir como *imágenes inestables* a una serie de producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas (...). El tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales en las obras pictóricas devuelven una representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e inestables, que aluden a la elaboración de procesos conflictivos (2012:17–18).

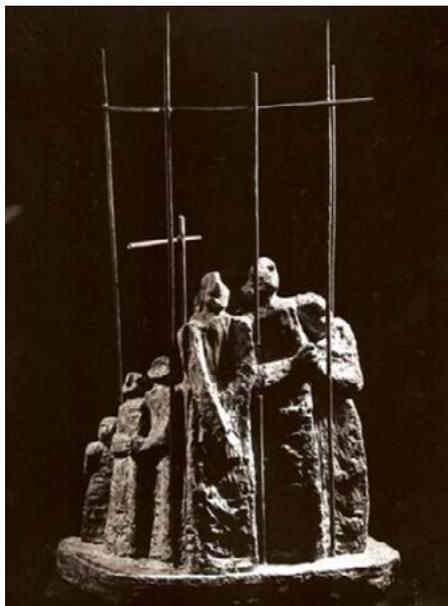


Fig. 2: Bersano, Martha. El Cerco IV. Obra de bulto (1989, s/l). Imagen recuperada de la página web de la artista¹⁴.

En el *Cerco VI* (ver fig. 2) cuyas dimensiones eran de 75 cm. por 45 cm. por 25 cm., la artista trabajó con personajes de cuerpo completo —como la estructura del primigenio *Cerco I* de 1983 (ver fig. 1)— de distintas alturas y ubicados de manera circular. A diferencia de aquella obra, en esta escultura las figuras se encuentran limitadas por un perímetro de hierro. Desde mi lectura esto puede ser considerado como un encarcelamiento o encierro en un espacio oscuro o subterráneo, porque las

¹⁴ No fue posible corroborar dónde se tomaron las imágenes de *Cerco IV* e *Invocaciones* que se encuentran en la página web de la artista.

personas representadas miran hacia arriba. Inclusive se visualiza que algunos personajes presentan nuevamente su boca abierta, recurso que Martha utilizó en el *Cerco I*.

La otra pieza escultórica en la que me detengo, se titula *Invocaciones* (fig. 3), cuyas medidas son 60 cm. por 50 cm. por 35 cm. En ella se observan cinco figuras, dos a una mayor altura que las tres restantes, todas fueron modeladas con la boca abierta mirando hacia arriba en distintas direcciones. Infero que ese recurso es similar al que Martha adoptó para el *Cerco IV*, con la diferencia que, en esta pieza, no hay un cercado que los aprisione. Considero que en esta producción se reiteran rasgos de las obras descritas anteriormente, tales como: los gestos faciales, especialmente sus bocas y miradas, al igual que la técnica con la que fueron modeladas a partir de piedra reconstituída.

En relación a la imagen de *Invocaciones*, en la página web de la artista se reproduce un fragmento escrito por ella sobre este grupo escultórico, donde expresa que los personajes se «llaman uno a otro en auxilio». Es un pedido, un clamor.... Las cabezas se yerguen como si la solicitud fuese dirigida a un ser superior». Nuevamente emergieron las peticiones de socorro simbólico que ya no solo se visualizan en estas producciones de la escultora sino también en las palabras escritas por ella. Algunas definiciones que se encuentran en diccionarios de lengua española, consideran primeramente



Fig. 3: Bersano, Martha. *Invocaciones*. Obra de bulto (1989, s/l). Imagen recuperada de la página web de la artista.

que invocación es la acción de llamar a alguien requiriendo ayuda, ya sea de manera formal o ritual, con connotación de urgencia. Una segunda acepción es la inspiración que una poetisa o un poeta le pide a cierta musa o deidad. En cambio, cerco está asociado a aquello que ciñe, que limita, que rodea. Por su parte, el verbo cercar se circunscribe a circunvalar un sitio con una tapia, un vallado, o un muro, para que quede cerrado, resguardado, separado de otras/os.

Por lo anteriormente expuesto, sostengo que estas obras fueron productos y productoras de estructuras de sentimiento

(Williams, [1977] 2000) que se generaron en un contexto de manifestaciones sociales, políticas y culturales que afloraron para reclamar por memoria, verdad y justicia; como también estabilidad social, política, económica e institucional. Además, estas piezas por su tratamiento estético centrado en lo gestual de los fragmentos de figuras humanas que apelaban al empleo de escenas dolorosas, se lo puede asociar a la corriente neoexpresionista. Sobre este movimiento Morra Ferrer agrega:

Existe una fuerte inclinación hacia el llamado «neo-expresionismo», aparente continuidad de la «nueva figuración» de la década del 60, pero con raíces claramente diferenciables. Aquella «nueva figuración» fue una corriente emergente del «informalismo» y significó el regreso esperanzado al tratamiento de la figura humana. La actual tendencia parte de una imagen del hombre, a la que el sentido crítico, el escepticismo, la desesperanza y la protesta desdibujan polarizándola hacia lo grotesco (2010:21–22).

Esta corriente en la ciudad de Córdoba ha estado más asociada a la pintura que a las otras artes, por ello es que considero

relevante rescatar a las obras de Bersano como uno de los escasos trabajos escultóricos neoexpresionistas ochentosos cordobeses. Me enfoco en otra consideración sobre la muestra individual *La mujer en el arte: esculturas de martha bersano*, en que su catálogo finaliza con el siguiente fragmento del poema *Cuando las Urracas Oran* de la escritora cordobesa Adriana (Musitano) de Ortega¹⁵:

Hemos caído en el horizonte más arduo
sobre el barro nuestros pubis quebrantan
el sol y son herejes bocas que amargas
vomitan a los flancos que todavía nos quedan.
Solos en nuestra tierra.
Partidos están los pechos y estallan
en borbotones de cual cuajados en el brillo
que los tocan. Caminamos a paso lento.
Solos en nuestra tierra
¿Qué resta sino imprecuar temblorosos,
cuando ellos despierten tras los ramos
y pululen los insensatos?

(Adriana de Ortega, Catálogo *La mujer en el arte: esculturas de martha bersano* 1989:2)

Cabe recordar que esta exposición se había desarrollado en el marco de un

¹⁵ Sobre Adriana Musitano, el sitio virtual de la *Biblioteca Temática. Literatura de Córdoba* (FFYH–UNC) presenta la siguiente reseña: «Nació en Córdoba, en 1951. Es Licenciada, Profesora y Doctora en Letras, egresada de la (...) [FFYH–UNC] donde realizó una carrera académica importante como docente (de “Introducción a la Literatura”), e investigadora del Área Letras, en el Centro de Investigaciones de la misma facultad. (...) Sus dos primeros libros, y algunos de sus trabajos hasta la década del 90, están firmados como Adriana Ortega, **que corresponde al apellido de casada**». [el resaltado es mío]

simposio de literatura en diálogo con la ciencia y el arte. En ese contexto se generó una colaboración mutua entre la escultora y la escritora. Según consta en el currículum de Bersano, ella realizó un dibujo para la portada del libro de Adriana (Musitano) de Ortega titulado *Cuando las Urracas Oran*, que fue publicado en agosto de 1989, un mes posterior a la inauguración de la muestra. Por su parte, la poetisa compartió unas estrofas de su libro en este catálogo de la modeladora. Queda pendiente para futuras investigaciones ahondar en los vínculos interdisciplinarios promovidos por mujeres artistas durante la década de 1980.

Sobre el contexto laboral y profesional de la escultora en 1989

En el marco de la coyuntura política, social y económica que se vivió durante 1989, Bersano participó en varias exposiciones ese año. Según pude corroborar a partir de su currículum, en abril formó parte de la muestra colectiva en la apertura del Centro de Arte Forma y Colores de Córdoba, y en julio de la exposición titulada *Ayer y Hoy*, desarrollada en el mismo espacio. En octubre conformó la muestra colectiva *Pasajeros del Arca. Plásticos y Poetas*, en la Librería Rayuela de la ciudad de Córdoba. En noviembre se presentó en el Salón de Dibujo de Profesores de la EPBA Figueroa Alcorta, y en diciembre fue invitada por el Museo de Ciencia Naturales Bartolomé Mitre a realizar una muestra

individual en el Teatro Real de Córdoba. Estas diversas intervenciones de la artista en la ciudad de Córdoba dan cuenta de que se estaba consolidando como una referente de la escultura en el ámbito local.

Durante el año 1989 la productora no expuso en el interior provincial como tampoco en otras geografías nacionales. Conjeturo que se debió a que desistió de participar en espacios escultóricos por fuera de la ciudad de Córdoba. Por un lado, porque maternaba a su hija de dos años de edad. Sumando a su empleo docente en la EPBA Figueroa Alcorta —su principal sustento económico— y al trabajo femenino doméstico no rentado que conjugaba en paralelo a su labor como modeladora en su casa-taller. Por el otro, porque necesitaba tiempo y dinero extra para organizar el desplazamiento de obras hacia otras regiones. Sobre estos temas la artista se expresó en la entrevista que mantuvimos en 2021 en su casa:

Escultora: No puedo deslindar la Martha que va y cocina, (...), que crió a la hija, que tuvo que ganarse el mango con todo [silencio]. No hay esa y otra que va al taller y dice bueno ahora voy a producir para sacar un premio, no. Yo soy la misma persona.

(...) La escultura es muy difícil. (...) tiene mucha complejidad de traslado. Hay que trasladar las bases, hay que embalar, desembalar, volver a traer todo. (...) Hacer una muestra individual de escultura afuera [de la ciudad de Córdoba], es complicado.

Entrevistadora: y costoso por la logística.

Escultora: sí, por supuesto.

Por otra parte, cuando le pregunté a Bersano por su parecer sobre la escultura durante la década de 1980, esto respondió:

Creo que los años 80 fueron muy ricos, tengo esa sensación. Me parecía que había mucha gente con mucha garra que trabajaba y con líneas muy diferentes. Desde la expresión, desde la abstracción, María Teresa Belloni por ejemplo, o Sara Galiasso. Han surgido personas muy interesantes en la escultura. Muy de, no sé si de rupturas, pero sí de darle algún otro enfoque, es mi percepción. Darle un enfoque, por ejemplo, a través de la neofiguración. Yo me enteré qué era la neofiguración cuando un galerista me lo dijo, lo que vos haces es neofiguración, ahh, dije yo. Yo no sabía que estaba dentro de eso. Que son todos movimientos que ya fueron, por eso son neo (...) Se va dando mucha cosa y muy variada.

A partir de su recuerdo, la productora sintetizó su sentir sobre la escultura cordobesa durante la década del 80. Para ella prevalecía el desarrollo simultáneo de diversos movimientos, lo cual condice con una «apertura hacia el experimentalismo formal» (González, 2019:445). En otras palabras, «con la finalización de la represión y la autocensura, en Córdoba la producción artística (...) [tuvo] un real

florecimiento artístico en calidad y cantidad, en el que estuvieron mezcladas todas las generaciones y tendencias» (Moyano, 2010:31), pero se generaron *rupturas* con lo anterior. Además, Bersano rememoró su anécdota con un galerista, agentes vinculados a la cultura quienes muchas veces son los/as que definen el estilo artístico un/a productor/a y su obra, y no el/la propio/a creador/a. Finalmente, la escultora mencionó que, desde su mirada, dos de sus colegas, María Teresa Belloni (1951-) y Sara Galiasso (1946-), desarrollaron en los años 80 la abstracción, a diferencia de ella que, según sus palabras, se dedicó a la neofiguración, corriente asociada al neoexpresionismo.

Por todo lo expuesto, es que considero que las obras aquí analizadas *Cerco I* (1983), *IV e Invocaciones* (1989), pueden enmarcarse dentro del neoexpresionismo. Además, con estas producciones estimo que concluyó una primera etapa productiva de la artista caracterizada por dicha estética vinculada al tratamiento del dolor, la violencia, la desesperanza y las tragedias humanas, junto con una coyuntura de inestable transición democrática.

A modo de cierre

A lo largo de estas páginas avancé con la corroboración de que las obras de Bersano no solo dialogaban con el mundo de las artes visuales sino con el contexto local y nacional del retorno democrático. A partir de la muestra *La mujer en el arte: es-*

culturas de martha bersano (1989), analicé tres de las obras allí expuestas. La primera titulada *Cercos I*, producida en 1983, y las dos restantes *Cercos IV* e *Invocaciones* de 1989, a las cuales considero como una lectura estética del clima social de época.

La primera escultura se caracterizó por figuras abrazadas dispuestas circularmente con los ojos y bocas abiertas. En la segunda pieza, los personajes son parecidos a la anterior con la diferencia que los limita una estructura de hierro que los circunscribe. En cambio, en la tercera, las figuras ya no se encuentran ceñidas por un cerco—cárcel, sino que miran hacia arriba con la boca abierta, como si estuviesen solicitando alguna petición. Bersano produjo las dos últimas esculturas durante el convulsionado año electoral de 1989, en el cual la inestabilidad política y económica incentivó el malestar social, acelerando cuatro meses el traspaso de mando presidencial de Raúl Alfonsín a Carlos Saúl Menem.

Interpreto estas tres producciones como palabras que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, voz y representación para dar cuenta de experiencias contemporáneas más vinculadas a manifestaciones sociales y políticas de nuestra Historia reciente. Cabe inferir que estas esculturas (junto con otras artes visuales cuyas historias restan de ser investigadas) modelaron y generaron

estructuras de sentimiento. Retomando el análisis del historiador Burke sobre las imágenes, considero que los productos visuales y materiales plasmados en estas obras de arte, «permiten a la posteridad compartir experiencias y conocimientos no verbales» (2001:16), es decir que habilitan la imaginación de ese pasado que, transcurriendo el nuevo período democrático, encontraba escollos para reclamar por memoria, verdad y justicia.

A través del proceso de análisis e interpretación considero haber podido aportar a la hipótesis en relación a la cual la escultura trabajó ciertos temas—como los gritos o los cercos— de tendencias neo-expresionistas por el tratamiento gestual de los fragmentos de las figuras humanas. Allí reconocí estructuras de sentimientos que dieron cuenta, simbólicamente, de las vivencias contemporáneas de la escultora y de la Historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina.

Además, avancé en la corroboración de otras continuidades en la producción de Bersano, en cuanto a temáticas y técnicas especialmente desde 1983 hasta 1989, etapa coincidente con su trabajo independiente, pero nunca solitario. Porque en la trayectoria de la escultora ha estado presente una red de apoyo para la concreción artística, es decir, que contó con la colaboración de diversos colegas, como la escritora Adriana Musitano.

Bibliografía

- Burke, P. (2005 [2001]). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Closa, G. (2016). Saqueos en democracia: conflicto, violencia social y crisis de representación. Córdoba, 1989. En Leoni de Rosciani, M.S. y Solís Carnicer, M.M. (comps.). *Actas del IV Workshop Interuniversitario de Historia Política Partidos, identidades e imaginarios políticos en los escenarios locales, provinciales y regionales* (pp. 105–129). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Facultad de Humanidades – Universidad Nacional del Nordeste. Disponible en: <https://iighi.conicet.gov.ar/tag/politica/>. Consultado el 22/10/2022.
- Feld C. y Franco, M. (dirs.) (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- González, A. S. (2018). Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: análisis desde un caso trans-local. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* N°13, 13-42. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/19494>. Consultado el 3/9/2020.
- González, A. S. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, ISBN 978 950 33 1522. Disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf. Consultado el 13/7/2020.
- Gutiérrez, A. y Gordillo, M. (2018). *Proyecto Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Unidad ejecutora Instituto de Humanidades (IDH) CONICET–UNC.
- Luverá, S. (2013). *Leyes de Punto Final y Obediencia Debida Resistencia y lucha. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. <https://cdsa.aacademica.org/000-010/866.pdf>. Consultado el 5/11/2022.

- Moyano, D. (dir.) (2010): *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.
- Morra Ferrer, M. (2010). Córdoba en su pintura del siglo XX. En *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI* (pp.19-23). Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.
- Philp, M. (2016). *Memoria y política en la Historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Solis, A. C. (2011). Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983–1987). *Estudios Digital*, (25), 83–100. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473> Consultado el 16/3/2022
- Solis, A. C. (2014): De las comisiones a los organismos en Córdoba: derechos humanos, dictadura y democratización. En Rubén Kotler (coord.). *En el país del sí me acuerdo. Los orígenes nacionales y transnacionales del movimiento de derechos humanos en Argentina: de la dictadura a la transición* (pp. 129–156). Buenos Aires: Imago Mundi y Red Latinoamericana de Historia Oral.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Williams, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes utilizadas:

Orales:

- Entrevista presencial realizada a la escultora Martha Bersano el 3 de mayo de 2021 en Córdoba Capital.

Escritas:

- Catálogo: *La mujer en el arte: esculturas de martha bersano (1989)*
- Documento personal: Currículum Vitae de la escultora Martha Bersano.
- Periodístico: *La Voz del Interior* (Córdoba).

Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina

Enzo Moreira Facca

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0026

Resumen

En este artículo buscaremos problematizar acerca del desarrollo del cine moderno en la Argentina, para lo cual llevaremos adelante un repaso histórico en torno a las diversas avanzadas de estos impulsos estéticos, en la que reconocemos dos: una primera avanzada de autores independientes por fuera del sistema de estudios, que acompaña el desarrollo de los nuevos cines durante la década del 60'; y una segunda avanzada que inicia tras el golpe de estado de 1966 y es impulsada por autores provenientes de los nuevos medios en auge, como lo eran la publicidad y la televisión. Dentro de esta segunda avanzada, a su vez, planteamos la diferencia entre dos corrientes: por una banda a las obras realizadas por los grupos militantes, y por otra banda a las obras llevadas a cabo por los grupos de vanguardia; para esta última, nos interesa subcategorizar a las distintas expresiones que se dan hacia adentro de un mismo contexto cultural.

Palabras clave:

cine moderno argentino,
historia del cine, estética del
cine.

Acerca del surgimiento y desarrollo del
cine moderno en Argentina
Enzo Moreira Facca
Centro de Estudios sobre Teatro,
Educación y Consumos Culturales -
Facultad de Arte- Universidad Nacional
del Centro de la Provincia de Buenos
Aires

Como conclusión, encontramos que son las nuevas inquietudes estéticas que surgen en los emergentes entornos artísticos las que llevan a desarrollar un cine al margen de la industria cinematográfica.

About the emergence and development of modern cinema in Argentina

Abstract

In this article we will seek to problematize about the development of modern cinema in Argentina, for which we will carry out a historical review around the various waves of these aesthetic impulses, where we recognize two different ones: a first wave of independent author outside the studio system, which goes along with the development of the new cinemas during the 60's; and a second wave that began after the 1966's military coup and was promoted by film makers that came from the new booming media, such as advertising and television. Within this second wave, we can notice two tendencies: the films shot by militant groups, and on the other hand, the ones realized by avant-garde groups; for the last one, we seek to describe the different expressions that existed within the same cultural context. In conclusion, we find that it is the new aesthetic concerns that arose in the emerging artistic environments that lead to the development of a cinema outside the film industry.

Keywords:

argentine modern cinema, film history, cinema aesthetics.

Sobre o surgimento e desenvolvimento do cinema moderno na Argentina

Resumo

Neste artigo buscaremos problematizar sobre o desenvolvimento do cinema moderno na Argentina, para o qual faremos uma revisão histórica em torno dos vários postos avançados desses impulsos estéticos, nos quais reconhecemos dois: um primeiro oposto avançado de autores independentes fora do sistema de estudos,

Palavras-chave:

cinema moderno argentino, história do cinema, estética do cinema.

que acompanha o desenvolvimento dos novos cinemas na década de 60; e um segundo posto avançado que começou u após o golpe de Estado de 1966 e foi promovido por autores dos novos meios de comunicação em expansão, como a publicidade e a televisão. Dentro deste segundo avanço, por sua vez, propomos a diferença entre duas corrientes: por un lado, as obras realizadas pelos grupos militantes e, por outro lado, as obras realizadas pelos grupos de vanguardia; para esta última, estamos interesados em subcategorizar as diferentes expressões que ocorrem dentro de um mesmo contexto cultural. Em conclusão, verificamos que são as novas preocupações estéticas que surgen nos ambientes culturais emergentes que conduzem a o desenvolvimento de um cinema fora da indústria cinematográfica.

Introducción

El triunfo de la revolución cubana en 1959 es determinante en la búsqueda de nuevas estéticas en el cine latinoamericano, como lo es en los casos de Brasil con el *Cinema Novo* o en la propia Cuba con el *Nuevo Cine Cubano* (León Frías, 2022). Argentina no es la excepción y se suma a la oleada de nuevos cines con la irrupción de nuevos autores independientes que refrescan el panorama de la producción fílmica en el país: la llamada *Generación del 60*¹. No obstante, pese a su impulso renovador, alejado del cine de estudios, estos directores no consiguen una estética

marcadamente disruptiva, a diferencia de sus colegas brasileños o cubanos. El agregado de un clima político inestable que culmina en 1966 con el golpe de estado del General Juan Carlos Onganía termina de cerrar la puerta al primer impulso renovador del cine nacional. La importancia de la primera hornada de cineastas modernos en Argentina es la de marcar el camino a seguir para el cine de autor y la búsqueda de una nueva estética. La férrea censura instalada en los mecanismos de fomento del Instituto de Cine¹ termina fomentando un cine de carácter clandestino y vanguardista que

¹ Instituto Nacional de Cine (I.N.C.), posteriormente rebautizado como Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (I.N.C.A.A.).

prefiere auto-financiarse. Quienes marcan un antes y un después son Fernando Pino Solanas y Octavio Getino con su célebre *La Hora de los hornos* (1968), rodada clandestinamente entre 1966 y 1968 para luego ser exhibida de manera igualmente clandestina en sindicatos y unidades básicas de la militancia. El triunfo de *La Hora de los hornos* en festivales termina de dar aire al *Nuevo Cine Latinoamericano*, marcado por la fuerte discusión política y posiciones militantes de quienes adscriben al mismo. Las teorías del *Tercer Cine* acaparan el panorama de la crítica de cine a finales de la década del 60' y principios del 70', mientras que se gestaba otro tipo de cinematografías que Solanas definiría como *Segundo Cine*.

Este *Segundo Cine* que surge en paralelo a la propuesta Solanas-Getino, es el que se constituye alrededor del *Grupo de los cinco* —como así se lo llamó desde el periodismo—, integrado por los publicistas Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. A diferencia de *Cine Liberación*, este grupo no se conforma mediante un manifiesto estético común,

pero logran realizar films de manera independiente y con una asombrosa libertad estética y experimentación.² El caso más sobresaliente de este tipo de cine es el de la ópera prima de Fischerman —*The Players vs Ángeles Caídos*—, donde además todos los integrantes del grupo participan del rodaje de una secuencia del film titulada *La Fiesta de los Espíritus*. El trabajo realizado por estos directores es lo que inicia una segunda avanzada de la modernidad en el cine argentino, donde se destaca su labor rupturista con el resto de corrientes de la época y la facultad de autofinanciarse gracias al auge del trabajo publicitario en el país. Un segundo grupo de cineastas, también publicistas, y vinculados a Fischerman por un evento conocido como *La Noche de las Cámaras Despiertas* aparece a partir de 1970: apodados por la crítica como *cineastas underground o subterráneos*.³ Esta última camada está compuesta por Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo, quienes realizan sus óperas primas en el transcurso de los siguientes años con una misma intencionalidad experimental y rupturista,

² *The Players vs Ángeles Caídos* (Fischerman, 1968), *Tiro de gracia* (Becher, 1969), *Mosaico* (Paternostro, 1970) y *Juan Lamaglia y Sra.* (de la Torre, 1970). El quinto film del grupo, *El Proyecto* de Stagnaro, quedaría inconcluso; sin embargo en 1975 el director estrena *Una Mujer*, su ópera prima.

³ Según la apreciación que realiza Ernesto Schoo en un artículo para la revista *Panorama* N° 276 donde describe a la ópera prima de Miguel Bejo como «(...) un tipo producto underground en cuanto ha sido hecho en 16 milímetros, en blanco y negro, sin actores de cartel y sin ninguno de esos formalismos que hacen "lindo" a un film» (1972:54).

pero con un mayor contenido político.⁴ Finalmente, y desanclado de cualquier grupo cinematográfico de la época, nos queda la figura de Hugo Santiago y su ópera prima: *Invasión* (1969). A diferencia de los *cinco* y los *underground*, Santiago consigue financiamiento privado para realizar y estrenar su película, además de contar con los renombrados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en la co-escritura del libro cinematográfico; además, su film posee una factura técnica mucho más limpia y profesional. Sin embargo, en sus postulados sobre el cine Santiago posee muchos más puntos de unión que diferencias con los publicistas, coincidimos así con Paula Wolkowicz (2011a) al vincular al director con los cineastas *under* a través de sus reflexiones sobre el cine.⁵ Entendemos que el film de Santiago se enmarca dentro de las estéticas del cine moderno en una vertiente más bien formalista, pero sin que ello implique un menor grado de rupturismo en sus apuestas creativas.

Isaac León Frías, en su libro *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta* (2013), caracteriza someramente a las rup-

turas del cine argentino en estas tres vertientes mencionadas: la de *La Generación del sesenta*, la del *Cine Militante* y la del *Grupo de los cinco* junto a los *subterráneos* (2013:86). Los tres emprendimientos, constituyen el panorama del cine independiente de las décadas del 60' y 70'. En el presente trabajo buscaremos definir y dar cuenta del desarrollo del cine moderno en Argentina durante estos años. En primer lugar intentaremos dar una sintética descripción del cine moderno como fenómeno en el cine mundial durante una década de profundos cambios socio-políticos. Luego evaluaremos su manifestación en la cinematografía nacional en los films de la *Generación del 60'*, que plantean una primera renovación de los recursos estéticos. Finalmente nos abocaremos a plantear un marco de discusión para la caracterización del cine moderno argentino a partir de 1968, año que marca la irrupción de una nueva generación de cineastas de vanguardia que se desmarcan de las propuestas del cine militante con una estética claramente rupturista, experimental y —en ocasiones— hasta anti-narrativo en sus formas.⁶

4 *Opinaron* (Filipelli, 1970), ... (*Puntos Suspensivos*) (Cozarinsky, 1971), *Alianza para el Progreso y La Civilización está haciendo masa y no deja oír* (Ludueña, 1971 y 1974), *La Familia unida esperando la llegada de Hallelwyny y Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (Bejo, 1971 y 1978).

5 Ver Reflexiones de los cineastas *under*. Militantes del partido cinematográfico en Lusnich y Piedras (2011:105–112).

6 Tuvimos una primera aproximación al tema en una ponencia presentada en las *XIV Jornadas de Historia Arte y Política, Facultad de Arte – UNICEN*.

Acerca de la conformación del cine moderno

La modernidad en el cine se comprende por oposición al cine clásico, surge a partir de la crisis del sistema industrial post segunda guerra mundial y vive su apogeo durante 1960 y 1970. El cine clásico se caracteriza por su homogeneidad narrativa, sustentada en parte gracias a la estructura en tres actos aristotélica — teorizado por Noël Burch como *Modelo de Representación Institucional (MRI)* y también por Gilles Deleuze, quien postula la fórmula $S-A-S^7$ —. León Frías destaca que, durante las primeras décadas del siglo XX, el cine vive la consolidación de su modelo clásico mientras el resto de las artes atraviesan la modernización en sus formas (2013:254): a la renovación del impresionismo en las artes plásticas se suma el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo y otras vanguardias; en la novela hacen lo suyo las obras de Joyce, Proust y Kafka; la música entra en una nueva etapa con Stravinsky y la atonalidad. En suma, hay una crisis de representatividad en las llamadas *bellas artes* durante el periodo. Salvando algunas experiencias vanguardistas como el

expresionismo alemán, el constructivismo ruso o el impresionismo francés —dentro del marco de las *premodernidades*,⁸—, el cine se articula en torno a la herencia de las formas y conceptos instalados en el siglo XIX: representación figurativa de la pintura renacentista, la frontalidad dominante de la fotografía y el teatro y las reglas aristotélicas de las grandes novelas (2013:255). David Oubiña, en el prólogo de *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine* de León Frías, caracteriza al cine clásico de manera concisa: «Ese clasicismo cinematográfico se define por la homogeneidad estética, la claridad expositiva, la linealidad narrativa, la identidad psicológica de los personajes, la causalidad dramática, el relato clausurado y el centrado del espectador» (2022:18). Así, podemos sostener que el clasicismo cinematográfico se define por la intención de transparencia de la representación y la homogeneidad de su construcción tanto narrativa como estética; es decir, un estilo invisible que busca encubrir las marcas de su propia realización y comunicar una historia de manera efectiva a un espectador pasivo. El *neorrealismo italiano* es el movimiento

7 Donde S es igual a situación inicial, A es igual a acción y S' es igual a situación modificada (2005a:204–205).

8 Según describe León Frías: «Son premodernidades, entonces, entendidas como rasgos o notas en los que, desde la perspectiva que el tiempo ofrece, se advierten diferencias, matices o impulsos que se condicen con algunos de los que son propios de las estéticas de la modernidad, sin que sus realizadores fueran profetas que anticipaban la llegada de un apocalipsis fílmico que devendría en un nuevo mundo» (2022:107).

cinematográfico que abre la puerta a la modernidad en el cine, donde se observa una búsqueda de nuevos temas sociales en sus historias, la presencia de actores no profesionales, escenarios naturales, e iluminación igualmente natural. También se observan claros antecedentes premodernos en *El Ciudadano Kane* (1941) de Welles y en el *film noir estadounidense*, trabajos que poseen una marcada perspectiva autoral, y donde se aprecian algunos cambios estéticos en la manera de abordar los relatos: una iluminación de altos contrastes entre luz y sombra, picados y contrapicados exagerados, extensos planos con gran profundidad de campo, personajes ambiguos, temáticas de corrupción y violencia, etc. Todas estas características impugnan, a su manera, los cánones establecidos por el cine clásico. Podemos decir que con *Viaje a Italia* (1954) de Roberto Rossellini se inicia el cine propiamente moderno, film que permite abrir la puerta de estas nuevas estéticas.

(...) Rossellini afloja los nexos narrativos en *Viaje a Italia*, reduce la carga dialogal y le concede al proceso emocional interior de la protagonista un grado de importancia central, pero lo hace con una discreción casi absoluta, a través de los desplazamientos, las miradas, los encuentros y los silencios (nunca deliberados o subrayados como tales) de Ingrid Bergman (León Frías, 2022:200).

Por estas razones, el film genera un fuerte impacto en la crítica; es Jacques Rivette

quien afirma que, a partir de esta película, el cine envejeció diez años (1955:21–22). El futuro director de *París nos pertenece* (1960) daba cuenta del surgimiento de un cine moderno, y veía en *Viaje a Italia* el punto de culminación de todas estas propuestas cinematográficas que venían asomando tímidamente en Jean Renoir, Howard Hawks, Fritz Lang y Alfred Hitchcock. Es entre 1958 y 1963 donde ocurre la efervescencia de nuevas olas del cine, muchas de ellas recuperando la estética rosselliana, y siendo la *nouvelle vague francesa* la punta lanza de todos estos nuevos movimientos. Someramente, las características estéticas que adoptarán estos cines de la modernidad en su amplio espectro serán:

1. La descomposición del modelo narrativo tradicional. Puede ir desde alteraciones parciales hasta la desarticulación total en modo antinarrativo. Vemos narraciones más abiertas, donde hay discontinuidad narrativa, saltos al pasado sin transiciones que lo anticipen, construcción episódica en lugar de una progresión de acontecimientos, los encadenamientos de los hechos terminan por ser sueltos o aleatorios, etc. En suma, «se instaure, por tanto, la poética de lo imprevisto y fortuito, mas no en función de un supuesto o pretendido “suspense” narrativo» (León Frías, 2022:241).

2. Deconstrucción de los géneros cinematográficos. La mayoría de las obras de cine moderno se alejan sustancialmente de los patrones de género, o bien los utilizan de

manera particular recurriendo a ciertos tropos. Característica sustancialmente diferente al clásico, que se articula en las características establecidas por los géneros narrativos para ensamblar sus historias.

3. Personajes erráticos. No se comprenden los motivos de accionar de los personajes de la modernidad, son inestables y no componen un perfil psicológico definido, sino que encarnan estados y emociones que cambian de un momento a otro (Martin, 2008:22), a veces siquiera tienen una psicología establecida.

4. Montaje disruptivo y revalorización del plano. El montaje adquiere otra dimensión al evidenciar las suturas entre un plano y otro, muchas veces rompiendo los *raccords* de mirada o dirección, tiene un rol desorientador. A su vez se potencia el fuera de campo, donde el espectador debe completar su sentido que se mantiene esquivo. En muchos films modernos se alarga la duración del plano, centrándose en los cuerpos y en los espacios, donde muchas veces abundan los planos secuencia. Hay dos tendencias, una que valora al plano como unidad autosuficiente (León Frías, 2022:253–254) y otra que valora la fragmentación, en ambas se evidencia las suturas del aparato cinematográfico —nos referimos al montaje, a la cámara y a toda la construcción espaciotemporal—.

5. Iluminación naturalista e iluminación barroca. La primera busca una iluminación llana y natural, recuperando el estilo del *neorrealismo* —como lo hace la

nouvelle vague—; y la segunda busca utilizar diversas fuentes lumínicas con cierta intencionalidad, recuperando el estilo del *film noir* y el *expresionismo* —como lo hacen Fellini, Bergman o Kurosawa—.

6. La actualidad como tema. Hay una profunda conciencia político-social en los directores de la modernidad, quienes abordan sus films pensando en su propia contemporaneidad, en su visión de la realidad circundante. Los conflictos sociales y las crisis personales son retratadas en el cine de la modernidad mediante diversos abordajes estéticos que incluyen a todos los elementos de la realización, y no solo al guión como eje narrativo. «Los realizadores de la “modernidad” trasladan a la diégesis fílmica la incertidumbre, el malestar, las confusiones y las dudas existenciales de la época» (León Frías, 2013:60). El contexto de la Guerra Fría, además, genera un ambiente cada vez más cargado de discusiones políticas. Así, y por ejemplo, directores latinoamericanos como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés o Pino Solanas son quienes tienen aproximaciones marcadamente políticas en sus films.

De alguna manera, el cine moderno se plantea una nueva forma de entender las imágenes en movimiento, donde los significantes se escapan y se genera una permanente sensación de extrañamiento en el espectador. Aquí se altera el régimen de la imagen-acción planteada por Deleuze, es decir, una imagen que es

constantemente sometida a las acciones que los personajes del film ejercen para modificar su entorno. En la modernidad cinematográfica tenemos una oblicua persistencia de los temas alrededor de todo el film, que deben ser cuestionados por parte del espectador. Este último deja de ser completamente pasivo para pasar a cuestionar lo observado, hacerse preguntas sobre los elementos extraños que rompen los cánones estilísticos. Los extrañamientos o transgresiones a la imagen acaban generando una relación dialéctica ante la percepción del espectador, donde hay un componente negativo al reconocer estos elementos disruptivos que deben ser aceptados para construir así una nueva imagen fílmica, un nuevo verosímil.⁹

Primera avanzada del cine moderno en Argentina:

La Generación del sesenta

Para finales de la década del 50' la industria cinematográfica en Argentina se encuentra en una posición raquítica, arrastrando una tendencia decreciente en la producción y distribución de películas nacionales frente a la gran abundancia de films extranjeros estrenados en el país: 43 películas nacionales estrenadas en 1955 frente a 293 extranjeras estrenadas el mismo año; 37 contra 576 en 1956; y

apenas 15 contra 686 en 1957 (Feldman, 1990:32). La dictadura militar que se instaura tras derrocar al segundo gobierno de Juan Domingo Perón es la que corta de raíz los créditos para la producción, lo que lleva a la situación anteriormente mencionada. Tras presiones de todos los sectores de la industria, en 1957 se sanciona la ley del cine, que permite y reglamenta el apoyo estatal a las producciones cinematográficas. Este nuevo contexto, sumado al advenimiento de un nuevo período democrático —que luego devendría en otro golpe de estado e inestabilidad política general— sustenta la posibilidad del desarrollo de un nuevo cine que se distancia del modelo de estudios y valora la independencia creativa y autoral. Sumando al nuevo contexto político, tenemos la presencia cada vez mayor desde 1950 de cine clubes donde se exhiben y se discuten las películas que, junto a la presencia cada vez mayor de revistas especializadas, acaban por formar a una generación cinéfila; a esto también se le añade la aparición de talleres y seminarios de cine que forman grupos de cortometrajistas ávidos de nuevas historias. Todos estos aspectos posibilitan el surgimiento de otro tipo de cine en el país, como bien señala Simón Feldman al reflexionar sobre su propia

⁹ Tuvimos un primer abordaje de estos conceptos en el marco de una serie de análisis específicos de la ópera prima de Hugo Santiago (Moreira Facca, 2020 y 2021).

generación (1990). Hay una total coincidencia con el contexto general que detalla León Frías (2022) en Europa: auge de de los cineclubes, donde destaca *El Núcleo* como centro neurálgico de la cinefilia porteña; advenimiento en cantidad de revistas especializadas sobre cine, donde *Cahiers du Cinéma* y las revistas locales¹⁰ tienen un rol preponderante; la aparición de escuelas y seminarios de cine, vemos este fenómeno en las universidades de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Santa Fe, donde los nuevos cineastas educados en el exterior¹¹ participan como docentes; la masificación de la televisión que desincentiva el acercamiento de las masas al cine —sin embargo, esto termina siendo el elemento clave para la gestación de la segunda avanzada del cine moderno en el país—; el apoyo estatal que cumple un rol fundamental a la hora de financiar sus cines nacionales, aunque luego el I.N.C. acaba por convertirse en un ente censor que dificulta el acceso de nuevos realizadores con nuevos abordajes al sistema de subsidios;¹² a su vez hay una resignificación por la historia del cine y sus referentes, como los casos de Torre Nilsson o Fernando Ayala. En Argentina

habría que agregar los vaivenes políticos que dificultan la producción y la presencia de una censura cada vez mayor en el organismo regulador de la actividad cinematográfica, para poder completar el cuadro. Por otro lado, los autores de la *Generación del 60'*, tendrían como claro referente de la independencia autoral a Leopoldo Torre Nilsson, con una filmografía que es la que permite abrir las puertas de la modernidad en el país.

Torre Nilsson integra un indiscutible gusto por la imagen barroca, expresionista e incluso simbólica, en un universo personal marcado por los sueños y frustraciones de una sociedad bloqueada, tanto desde el aspecto psicológico como desde lo social (...) es el primero en proponerse hacer un cine de autor y en introducir una brecha en de ambición artística en una industria en bancarota de la que él mismo es oriundo. Abre así el camino al Nuevo Cine Argentino (Paranaguá en AA.VV., 1996:295–296).

La *Generación del sesenta* se encuentra principalmente integrada por Manuel Antín, Simón Feldman, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez

10 *Gente de cine* —del cineclub homónimo—, *Cinedrama*, *Cuadernos de Cine*, *Cinecrítica*, *Tiempo de Cine* —revista de *El Núcleo*—, entre otras (1990:19).

11 A modo de ejemplo: Fernando Birri se forma en Italia, Rodolfo Kuhn en Estados Unidos y Simón Feldman en Francia (Feldman, 1990:38).

12 En el tercer número de la revista *Filmar y ver*, Julio Ludueña menciona cómo debe marginarse para hacer cine al haber sido censurado un proyecto de largometraje titulado *Eva y los hombres* (1973:26)

Suárez y Lautaro Murúa. Todos ellos devenidos en directores a raíz de sus experiencias trabajando en cortometrajes, estudiando en academias de cine, leyendo revistas especializadas y asistiendo a cineclubes; el caso de Murúa destaca al haberse desempeñado como actor en films claves que inspiran a esta generación como *La Casa del Ángel* (Torre Nilsson, 1957), mientras que Martínez Suárez y Kohon son los únicos que se habían desempeñado profesionalmente —como asistente y ayudante de dirección, respectivamente— en el pasado. Esta formación por fuera del sistema de estudios y más intelectual es claramente diferenciadora del aprendizaje más bien técnico de las generaciones anteriores y de similar manera a la de los directores nuevaolistas europeos. La nueva generación destaca en el marco de los nuevos cines, en primer lugar gracias a su juventud y falta de antecedentes, llamados «aventureros» por parte de la industria del cine ya consolidada; y en segundo lugar por su innovación en los temas tratados y en la realización. Tendremos nuevas temáticas vinculadas por un lado a la corrupción y la marginalidad, como pueden ser *El negocio* (Feldman, 1959), *El crack* (Martínez Suárez, 1960) o *Alias Gardelito* (Murúa, 1961); las preocupaciones y frustraciones generacionales de la

juventud de la época —el trabajo o la vida en pareja—, como sucede en *Tres veces Ana* (Kohon, 1961) o en *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962); por otro lado temáticas más ligadas a las problemáticas sociales, como en *Shunko* (Murúa, 1960) o *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962); finalmente encontramos temáticas más introspectivas, intelectuales y psicológicas, como es el caso del cine de Manuel Antín con películas como *La cifra impar* (1962) o *Circe* (1964).¹³ Los personajes jóvenes, urbanos, de clase media, desorientados y conflictuados van a ser abundantes en este tipo de cine, estando en la misma sintonía con sus directores, igual de jóvenes que sus personajes y del mismo estrato social. A su vez, se destacan las participaciones de personajes femeninos, donde son sujetos deseantes con similares problemáticas, conflictos y dudas que los personajes masculinos. A nivel de la realización tendremos una fotografía que prioriza el naturalismo en algunos casos —como en Kohon o Kuhn—, mientras que es más expresiva o barroca en otros —como en el caso de Antín—, el omnipresente blanco y negro es otra de las características predominantes. «El campo cinematográfico de la generación del sesenta podría dividirse, un tanto arbitrariamente, entre “neorrealistas” y partidarios de un “cine poético” (...)»

13 Ambos films de Antín son adaptaciones de los cuentos «Cartas de mamá» y «Circe» de Julio Cortázar.

sostiene Paula Félix-Dider (en Peña, 2003:41) para distinguir estas dos corrientes que se marcan en la realización. También encontramos predominancia de escenarios naturales y muchos exteriores urbanos de Buenos Aires, con ocasionales ambientes rurales. La dirección de fotografía estará dominada por un novel Ricardo Aronovich, principal exponente de la iluminación de la generación, al haber participado en la mayoría de las producciones en el mencionado rol. El montaje y la cámara se harán mucho más presentes en la estética de la generación, como por ejemplo: en los films de Kohon, sus personajes salen de cuadro caminando a cámara, develando así la presencia de la misma; o Antín, quien se caracteriza por una utilización mucho más libre de la construcción espacio-temporal mediante de los flashbacks e inserts que no incluyen una modificación visual o sonora indicativa del salto temporal. El montajista Antonio Ripoll es el nombre clave de la escena en este apartado, mientras que en interpretación lo son Graciela Borges y Lautaro Murúa, protagonistas de la mayoría de los films emblemáticos.

Resumiendo: la *Generación del sesenta* logra poner el eje en nuevas temáticas ligadas al contexto epocal, les preocupa la manera de ver o expresar esas problemáticas en su arte, y en ese sentido es en el que impulsan reformulaciones en la manera de hacer películas. Sin embargo, no hay un movimiento estético como tal,

sino una irrupción de una gran cantidad de «nuevos», desde nuevos directores y nuevos técnicos, hasta nuevos actores y actrices. En estas nuevas producciones se podrían ponderar elementos nuevaolistas, como argumenta Pablo Piedras al afirmar que la *Nouvelle Vague* es una referencia en lo que respecta a la teoría del autor de André Bazin y *Cahiers du Cinéma*, además de poseer recursos estéticos-formales del cine moderno (en Lusnich y Piedras, 2011:54-55). Promediando la década del 60', y más precisamente en el año 1966 con un nuevo golpe de estado y nueva dictadura militar podemos marcar el final de este impulso inicial del cine moderno. El clima ya venía siendo relativamente hostil para la realización de proyectos audiovisuales, bien caracterizados por Feldman:

(...) gran inestabilidad política, según puede verse en la cronología, con cambios y sacudones de todo orden; incapacidad, tanto por parte de las autoridades de cada una de esas etapas como de los mismos realizadores y productores independientes, para integrar sus esfuerzos creando una estructura que les permitiera encarar una economía productiva (...) la concurrencia de espectadores a las salas disminuía peligrosamente tanto por la competencia que comenzaba a ejercer la televisión como por el aumento del costo de las entradas (...) la crítica que había apoyado con entusiasmo las primeras realizaciones comenzaba a manifestarse más exigente y se apoyaba

en algunos comentarios europeos que esperaban un cine más argentino según su óptica.¹⁴ (1990:61)

En términos de rentabilidad, la misma era particularmente dificultosa para los cineastas independientes, las cada vez más conservadoras normas de la ley de cine de 1957 impedían que estos films obtengan una calificación A, es decir de exhibición obligatoria en cines argentinos. En contraparte, el cine industrial, particularmente las producciones de *Argentina Sono Film*, eran las grandes privilegiadas del sistema de subsidios y premios del I.N.C. La censura y la calificación B —exhibición opcional en cines argentinos— impidieron que estos autores pudieran desarrollar una sustentabilidad económica que permitiera llevar adelante un cine independiente con libertad creativa. «Los realizadores argentinos se veían sistemáticamente sometidos a un doble control: uno previo, contra presentación del proyecto, y otro posterior, sobre la película terminada» (Félix-Dider en Peña, 2003:14). A pesar de estas dificultades, el cine de la *Generación del 60'* marca en el panorama nacional la posibilidad de construir un cine innovador narrativa y estéticamente; camino que se retomaría con el advenimiento de

una generación de publicistas que dan un nuevo giro estético al cine argentino.

«Es cierto que no se podrían pensar las películas de vanguardia y en las películas de agitación sin los antecedentes de las experiencias de renovación llevadas a cabo por los cineastas vinculados a la Generación del 60' y la Escuela de Cine Documental» (Oubiña en Mestman, 2016:69). No obstante, creemos exagerado argumentar que este grupo representa una ruptura total con el viejo cine —insistimos en que no es formalmente un grupo, sino un conjunto de individualidades que lleva adelante un cine de similares características temáticas y de producción, pero a su vez con gran diversidad en sus acercamientos—, sino que se plasma una clara voluntad de refrescar el panorama de la industria cinematográfica —principalmente en los guiones—, un intento que hace una tímida aproximación al experimentalismo que vendrá en el futuro marco dictatorial.

Por último, y antes de pasar al siguiente apartado, no se pueden dejar de mencionar las influyentes figuras del mendocino Leonardo Favio y del santafesino Fernando Birri. El primero, con una filmografía que excede claramente al conjunto del 60', posee un sólido apartado técnico,

14 El propio Feldman mencionaría las repercusiones de un cine enfocado en enseñar la miseria latinoamericana, que luego tendría predilección por los films de *cine-liberación*. Este tipo de cine sería llamado miserabilismo por el autor (63–64).

temáticas intimistas y una estética que recuerda a la de Robert Bresson;¹⁵ este último es una de las grandes influencias de los directores de la Nueva Ola francesa. En el segundo caso, la filmografía de Birri está estrechamente vinculada a las temáticas sociales, con una clara influencia del neorrealismo italiano y mirada documentalista, aquí destaca el documental *Tire dié* (1960) y la ficción *Los inundados* (1961).¹⁶ Es debatible la adscripción de estos dos directores a la *Generación del 60'*, dado que comparten el mismo contexto y cultivan un cine alejado de los cánones de la industria. León Frías sostiene en sus trabajos (2013 y 2022) que Fernando Birri es un miembro del grupo que representa un ala documentalista del mismo, mientras que Favio es una individualidad del cine moderno, que no puede asociarse a ningún agrupamiento. En otro sentido, Oubiña (2016) reconoce a Birri como un personaje desligado que encarna su propio grupo —*La Escuela de Cine Documental*—, logrando influir principalmente en los autores del cine militante; mientras que ve en Favio una figura que termina más ligada a la estética sesentista y a la que le debe parte de su estética. Por su parte, Fernando Martín Peña es mucho más

sincrético y entiende el término *Generación del 60'* como un denominador común de los nuevos cines de la época, en vez de dividir historiográficamente la década en dos; bajo este concepto, no solo incluye a Favio y a Birri, sino al *Grupo de los Cinco* e incluso a Hugo Santiago (2003:7–9). Esta última postura nos parece exagerada, siendo que los movimientos cinematográficos posteriores al 66' plantean estéticas mucho más alegóricas y disruptivas, además de producirse en condiciones claramente diferentes al periodo precedente. En particular, preferimos seguir la nomenclatura de León Frías y ubicar a ambos autores como individualidades modernas: Favio logra un vuelo propio, con una marcada estética personal y visión; mientras que Birri es ajeno al registro obsesivo de Buenos Aires y marca una filmografía social con más puntos de contacto con el *neorrealismo italiano* que con la *nouvelle vague francesa*.

Segunda avanzada del cine moderno en Argentina: La vanguardia alegórica y la retaguardia militante

Entrando en los años de la nueva dictadura militar, a partir del golpe de Estado de

¹⁵ Principalmente en la *trilogía en blanco y negro: Crónica de un niño solo* (1965), *El romance de Aniceto y la Francisca...* (1967) y *El dependiente* (1968).

¹⁶ Sin embargo, hay que destacar que el santafesino incursiona en el cine experimental con *ORG* (1979), film cuyo montaje se extendió durante 10 años entre 1968 y 1978 y fue estrenado en el Festival de Venecia de 1979 (Klappenbach, 2019).

1966 nos encontramos con dos vertientes que definen el panorama del cine moderno, y en franca oposición entre sus miradas: por un lado el *cine militante*, con la constitución de grupos cinematográficos que persiguen activamente la conformación de un cine que discuta e interpele directamente al espectador —*Cine Liberación* con Solanas y Getino a la cabeza, y *Cine de la Base* con Raymundo Gleyzer como máximo referente—, este cine se acaba enmarcando dentro del *Nuevo Cine Latinoamericano* junto a otros cineastas del continente con una filmografía política. Siguiendo la estela marcada por el camino político–militante se encuentra el fugaz *Grupo Realizadores de Mayo*, con una integración más bien heterogénea,¹⁷ quienes realizan el film colectivo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969); en el mismo, cada integrante realiza un cortometraje inspirado en los eventos del *Cordobazo*. Tras la realización del film y algunas proyecciones en sindicatos impulsadas por Ríos, Juárez y Getino el grupo se desintegra (2009:450). Por otro lado, nos encontramos con otra serie de realizadores que cultivan un cine mucho más vanguardista, experimental y diverso en sus formas, que no necesariamente

abandona la discusión política y que en ciertos sentidos acaba en las antípodas del *cine militante*. Esta segunda vertiente es la que Paula Wolkowicz (2014) describe como *contestataria*, término recuperado de Néstor Tirri (2000), estamos hablando del *Grupo de los Cinco* y del grupo de cineastas *underground*. En esta segunda corriente, y como habíamos anticipado, también sumamos a Hugo Santiago como una personalidad individual mucho más ligada a estos grupos.

El común denominador que encontramos en todas estas expresiones es que estos son autores que vienen, en su mayoría, del entorno de la publicidad, un ámbito en franco crecimiento durante la década y que permite el auto–financiamiento de los films que realizan cada uno de ellos. En su gran mayoría, estos directores aprovechan las nuevas tecnologías con equipos livianos, cámaras 16mm y películas reversibles más sensibles a la luz para ahorrar en gastos y poder producir de manera más fácil. Aquí ya tendremos una superación de las pretensiones de la anterior generación: se soluciona el problema de la financiación al no tener que acudir necesariamente a las vías de fomento del Instituto de Cine, y en muchos casos ya

¹⁷ Integrado por Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Catu Martín, Pablo Szir, Humberto Ríos y Nemesio Juárez. También se tenía prevista la participación de Solanas, para la realización de uno de los cortometrajes del film, sin embargo el mismo se encontraba ocupado con la distribución de *La hora de los hombres*, además de no sentirse particularmente atraído por proyectos de films colectivos ni por la realización de cortometrajes (Campo, en Lusnich y Piedras, 2009).

poseían equipamiento gracias a su trabajo en la publicidad. Por otro lado, los cineastas militantes resuelven el problema de la exhibición al orientar sus producciones a la proyección clandestina en distintos sindicatos, gremios o unidades básicas de las organizaciones políticas; el grupo vanguardista tiene aproximaciones más heterogéneas en este apartado, los *underground* compartirán el mismo o similar tipo de circuito de exhibición que los militantes, aunque mucho más limitado; mientras que los cineastas del *Grupo de los cinco* proyectan sus films en salas de cine y ensayo, únicamente Raúl de la Torre logra estrenar comercialmente. La figura más paradigmática del sector de vanguardia es la de Santiago, quien obtiene una rigurosa formación cinematográfica bajo el ala de Robert Bresson.¹⁸ Al regresar a la Argentina, Santiago comienza a trabajar para *Canal 13* y es la propia productora del canal —*Proartel*— la que financia su ópera prima. En términos de exhibición esto le permite al director utilizar equipos profesionales de filmación como cámaras de 35mm y un estreno comercial en 1969 que hasta contó con campaña de marketing para su estreno. Tras *Invasión* Santiago vuelve a radicarse en Francia, donde continúa trabajando para la televisión estatal de aquel país y recién consigue

estrenar su segundo largometraje en 1974; sin embargo, el discípulo de Bresson jamás tendría que cargar con los problemas de exhibición y comercialización que atravesaron sus colegas en Argentina. Podemos afirmar que es gracias a los nuevos sectores del audiovisual, como lo son la publicidad y la tv los que permiten la aparición de otra camada de cineastas modernos en los últimos estertores de la década del 60'. Dentro del grupo de los *underground* destaca el caso de Edgardo Cozarinsky, escritor y crítico de cine devenido en cineasta al más puro estilo de los *Cahiers du cinéma*; con seguridad, el director de ... (*Puntos suspensivos*) es el más claro representante cultural de este grupo.

La confirmación del recambio generacional, hipótesis sostenida por David Oubiña (2016), la tenemos marcada en la sucesión de los festivales de Viña 1967, Pesaro 1968 y Viña 1969: al primero viajan varios de los cineastas vinculados a la *Generación del 60'*, como Kuhn, Kohon o Feldman; en el segundo, el trío de novicios Fernando Solanas, Jorge Sanjinés y Santiago Álvarez se llevan los principales premios; y para el tercer festival ya queda claro que existe un nuevo tipo de cine comprometido políticamente. En Argentina, Fernando *Pino* Solanas junto a Octavio Getino realizan *La hora de los*

¹⁸ Gracias a una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes que le permite viajar a Francia y conocer al cineasta, con quien trabaja como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (1962).

hornos, rodada de manera clandestina entre 1966 y 1968. Con consignas incendiarias y buscando generar un espectador activo y comprometido con la lucha anti colonialista, *La hora...* inaugura el *cine militante* y la radicalización política llevada al terreno de la realización cinematográfica. Solanas y Getino luego desarrollan sus teorías sobre el *Tercer Cine* (original 1969); donde reconocen la existencia de un *Primer Cine* vinculado a la producción industrial y que afianza un modelo hegemónico colonial y capitalista; un *Segundo Cine*, que logra anteponer una opción distinta a la hegemónica —los nuevos cines de la modernidad, por norma general—, pero que aún es burguesa y en última instancia sigue reproduciendo el modelo de dominación; y un *Tercer Cine*, que busca interpelar al espectador a que abandone su pasividad y tome acción en la lucha socialista por la liberación del continente. Los grupos del cine militante —*Cine Liberación* y *Cine de la Base*— tendrán predilección por el formato documental¹⁹ y serán marcadamente influenciados por la estética

neorrealista de Fernando Birri y la *Escuela Documental de Santa Fe*; estética que combinan con la utilización de recursos de la vanguardia soviética, cultivados en el oficio de la publicidad por parte de Solanas, Getino y Gleyzer.

Los otros autores que marcan el panorama del cine moderno se caracterizan por estar fuertemente vinculados al entorno del Instituto Di Tella y perseguir un cine mucho más alegórico y vanguardista²⁰ en sus formas, a partir del cual buscaban discutir la forma del lenguaje cinematográfico. Esto último es lo que consideramos que une a propuestas tan disímiles como las clandestinas obras de los cineastas *underground* con la formalista *Invasión*. El Di Tella, un centro privado de experimentación cultural, es uno de los polos que genera un punto de reunión para los jóvenes no vinculados a la militancia partidaria. En este espacio se desarrollaban happenings, exposiciones de arte y exhibiciones de cine experimental que permitía la congregación de ciertos sectores medios intelectualmente afines a las ideas de izquierda. «Había una especie de trípode

¹⁹ Sin embargo, estos terminan realizando ficciones a principios los años 70': *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972) y *El familiar* (Getino, 1972), donde en ambas se destaca el uso de alegorías y metáforas sobre la situación político y social. A su vez, *Los traidores* (1975) de Raymundo Gleyzer es una de las obras más renombradas de *Cine de la Base*, siendo también una ficción que refiere al contexto político del país.

²⁰ Entendida como la manera de calificar formas de experimentación figurativa y representativa como metáfora al término militar de vanguardia que es la que prepara el terreno para la llegada del grueso de la tropa. Aumont y Marie (2006:219).

que formaban el Di Tella, el Moderno y La Cueva» destaca Ricardo Becher (2003:59) sobre el ambiente cultural que se había generado en torno al arte experimental, vanguardista e intelectual; siendo el bar Moderno un punto de reunión para jóvenes, estudiantes y artistas —aunque un poco más marginales, según Becher (2003:60)—; y La Cueva el bar-teatro que destaca como uno de los puntos de reunión de jóvenes músicos que luego conforman las primeras bandas de rock nacional en el país. A estos lugares se les suma la Clínica Fontana, donde se ofrecían terapias experimentales como el psicodrama o convivencia grupal con uso de drogas. Este entorno es de donde salen buena parte de los técnicos y el elenco que conforman al sector vanguardista-alegórico del cine moderno argentino de la segunda mitad del 60', además de cumplir en la difusión del cine *underground* y experimental que inspira a estos directores. Este es otro de los puntos claves de distanciamiento con el cine militante, que acusa al Di Tella de ser un elemento más de la dominación colonialista, como bien se aprecia en el *Capítulo 12: La guerra ideológica* de la ópera prima de *Cine Liberación*.²¹

Las estéticas de estos grupos estarán signadas por la alegoría y la metáfora,

más obturada hacia lo político en el movimiento subterráneo, mientras que más ascético en el caso de Santiago. A diferencia del cine militante, los directores de vanguardia tienen predilección por la ficción, siendo que la pretendida objetividad del documental no es tal, sino que es una falacia creada mediante estrategias discursivas; es decir una construcción sobre la realidad, al igual que la propia ficción (Wolkowicz, en 2011a: 110). «El uso forzosamente subjetivo de instrumentos, las elecciones conscientes o inconscientemente arbitrarias, la manipulación del tiempo, todo tendería a falsear el documento» (Santiago, citado en Oubiña, 2002:24). Si bien, tanto la vertiente militante como la vertiente vanguardista de este periodo hacen utilización de alegorías y metáforas, las de la última vertiente destacarán por su marcada búsqueda de extrañamiento e incompreensión. Refiriendo a este aspecto, Gonzalo Aguilar (2009) comparara a *Invasión* y *La Hora de los hornos*: destaca de la primera la dificultad de traducción de los signos, advirtiendo de las múltiples posibilidades de interpretación; mientras que la segunda tiene un mensaje mucho más directo al utilizar el recurso de contrapuntos que articulan la denuncia en

²¹ Las imágenes de un happening en el mencionado instituto son precedidas por demoleadoras frases que rezan: «artistas e intelectuales son integrados al sistema. La violencia. El crimen. La destrucción. Pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad» (73:36 minutos).

la comparativa de dos situaciones, que recuerda las teorías del montaje dialéctico de Sergei Eisenstein. La imposibilidad de una lectura lineal de las significaciones contenidas en la obra cinematográfica es lo que provoca una serie de extrañamientos en el espectador, que es la reacción a esta serie de transgresiones en el flujo narrativo y la construcción de un espacio verosímil. Entendemos aquí que hay un espectador activo, en tanto y en cuanto este último reacciona ante las transgresiones observadas e intenta darle una explicación; sucede una relación dialéctica, como explicamos más arriba en el presente artículo. El tipo de espectador que construyen los films alegóricos de la modernidad es un espectador activo, que reacciona y reflexiona sobre lo observado en el film; ante los films militantes hay un espectador que se problematiza sobre la temática aborda, sobre su realidad social y busca modificarla, podríamos sugerir un tipo de espectador *militante*.

El abordaje de lo político por parte de los vanguardistas también está en las antípodas de los films militantes, donde no hay una incitación a la acción directa, sino que se intenta generar una reflexión de la situación político-social que se expresa mediante los recursos artísticos del cine. Conforme avanza la década del 70', estas posiciones se encontrarán cada vez más distantes, aunque con remarcables puntos de encuentro y solidaridad: Julio Ludueña filma *La Civilización...*

con la cámara de Raymundo Gleyzer (Abramovictz y Folgosi, 2021:479); Fischerman participa junto a Solanas del fallido proyecto *Los que mandan* (Mestman, 2016:73); y Octavio Getino, cuando es puesto al frente del *Ente de Calificaciones* en 1974, retira la censura de todas las películas, incluidas las del grupo *underground* (Mazzeo y Lassalle, 2012). Es el propio Julio Ludueña quien reproduce un diálogo que resume la posición de las dos vertientes que marcan la tónica del cine a partir de 1968 hasta el último golpe de estado en 1976, es decir las posiciones encontradas entre el arte político y vanguardia estética:

Octavio Getino, con quien igual que con Solanas coincidimos luego en DAC (Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales) luchando por los derechos de los directores como autores de la obra audiovisual, nos dijo muy divertido a Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y a mí: «Si ustedes son la vanguardia, nosotros somos la retaguardia, y en la guerra siempre hay que pelear en los dos frentes» (2021:479)

Una propuesta para el análisis de los films de la *vanguardia alegórica*

En lo referente a las estéticas y formas de producción del cine moderno de la vanguardia alegórica, encontramos tres líneas diferenciadas a la hora de abordar de este

cine alegórico: por un lado tenemos una línea experimental, por otro lado una línea alegórico-política —o *contestatatoria*, como podría sugerir Wolkowicz— y por último una línea formalista.

1. En primer lugar, encontramos una línea experimental, representada por el *Grupo de los cinco*: Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. Este conjunto, al igual que los *underground*, no tenía ningún programa estético común, y su conformación se da desde una denominación que aporta la prensa.

No fuimos nosotros quienes inventamos esa denominación grupal, pero era cierto que nos unían ciertas similitudes: éramos todos conocidos, autofinanciábamos nuestras películas y todos veníamos de la publicidad. Todos del mismo palo. Estas coincidencias hicieron que un periodista inventara lo de 'Grupo de los cinco'. Es decir, el afuera nos convocó a ser un grupo (Paternostro en 2003:219).

Sin embargo, es claro que hay coincidencias estéticas, de visión y producción en todos los integrantes. Sus films se

caracterizan por la experimentación de las formas cinematográficas, tienen un carácter más bien personal y buscan trabajar con una premisa que cuestione el lenguaje audiovisual. Esto es particularmente notorio en las óperas primas de Fischerman, Paternostro y Becher, mientras que los trabajos de Stagnaro²² y de la Torre son más convencionales en el abordaje narrativo, aunque ciertamente modernas en el uso de la cámara fija y en la extensa duración de planos y diálogos. Este grupo recupera parte de los postulados de la *Generación del 60'* en lo que respecta a la construcción de un cine de autor y la independencia financiera, que en este caso se logra gracias al autofinanciamiento en vez de utilizar los subsidios estatales. «Intentaron hacer un cine con pocos recursos y equipo mínimo y con formulaciones más o menos experimentales, dejando de lado en varios casos la dramaturgia comparativamente más accesible de la generación precedente (...)» (León Frías, 2013:95). A su vez, también asumen la herencia del cine de Torre Nilsson, compartiendo gustos cinematográficos —Bergman, Antonioni y la *Nueva Ola francesa*— y siendo Becher un estrecho colaborador del mismo;²³ de la Torre se

22 Decidimos abordar *Una mujer* (1975) por sus similitudes estéticas con la ópera prima de de la Torre. Sin embargo el corpus de films de este grupo solo cubre sus óperas primas, siendo la única ausencia el film inconcluso de Stagnaro —*El proyecto*—.

23 Fue ayudante de dirección en *Un guapo del 900* (1960), *Piel de verano* (1961), *Setenta veces siete* (1962) y *Homenaje a la hora de la siesta* (1962), además de participar como co-guionista de

asume fanático de *La casa del Ángel* y de *Tres veces Ana* (Op. cit.:85) y Stagnaro era alumno de la escuela de Simón Feldman (Ibid.:271). En términos de circulación de los films, *los cinco* intentan proyectarse a las salas de cine, evitando la marginalidad y clandestinidad que caracterizaba a la producción militante o al posterior cine *underground*; incluso realizan un estudio de mercado para intentar saber de qué manera promocionar mejor sus películas (Ibid.:61). A causa del sistema de clasificación para películas terminadas del Instituto de cine, los films de este grupo se ven obligados a estrenarse en salas de cine y ensayo, con la excepción de *Juan Lamaglia* y *Sra.* que logra insertarse en el circuito comercial. Al respecto del estreno de *The Players...* Alberto Fischerman comenta que: «Fue vista por la gente que podía verla en este país, y en ese momento, la misma gente que podía ver un film de Godard o de Skolimowski» (Ibid.:112). Paternostro debe hacer modificaciones en *Mosaico*, excluyendo fotos de desnudos femeninos y así poder obtener una clasificación B y resignarse a estrenar en una sala de cine de arte y ensayo, como lo era *Cosmos 70* —otras salas similares del entorno eran *Lorca*, *Losange* o *Losuar*—. Como argumentamos más arriba,

ninguno de estos directores coincide con el uso político del cine, sino que buscan que el cine sea un objeto estético que signifique por sí mismo y trabaje con el lenguaje cinematográfico. En este sentido se oponen directamente a la forma de realizar películas del cine militante, llamado «panfletario» por Paternostro (2003:213); incluso Raúl de la Torre es invitado a participar del proyecto de lo que luego sería *La Hora de los hornos*, pero se aleja por no considerarse peronista (ibid.). Los films del conjunto trabajarán con los individuos y sujetos sociales del momento —finales de los 60’—, que ve avicinarse una década de gran conflictividad. El destinatario final será este espectador activo que a raíz de la reflexión busque descryptar el film.

The Players vs Ángeles Caídos de Fischerman es la película más representativa de esta línea, siendo que una de sus escenas está dirigida por los cinco integrantes del conjunto. El film gira alrededor del enfrentamiento entre los *Players*, que controlan el espacio escénico de los estudios *Lumiton* mientras ensayan *La Tempestad* de Shakespeare, y los *Ángeles Caídos* que alguna vez controlaron el mencionado espacio. Está estructurado en 19 secuencias autónomas

Setenta veces siete y de *La Terraza* (1963). El propio Becher menciona que *Tiro de gracia* es seleccionada para el Festival de Berlín gracias al mismísimo Torre Nilsson (2003:61). Becher también colabora como asistente de dirección en *Prisioneros de una noche* (1962) de David José Kohon.

una de otra —organizado así para 19 días de rodaje—, que alternan entre las libres prácticas teatrales de los Players mientras son observados desde las alturas de los estudios por los Ángeles Caídos. La película nunca termina de narrar ninguna historia, lo único que se observa como frágil narración es el inminente intento de los Ángeles Caídos de recuperar el control de los estudios; mientras tanto The Players juegan en el espacio, se aburren, almuerzan en familia, interpretan secuencias musicales y sospechan de ataques desde las alturas, sospechas que son dejadas de lado en las secuencias subsiguientes. Aquí se rompen todas las reglas del realismo cinematográfico, se rompen los raccords, no hay causalidad narrativa, sino expresión casual y se evidencia la puesta en escena.

Yo aspiro a un cine–música, con la libertad total que tiene la música, que le permite ser el arte más abstracto. *The Players...*, si por analogía se le buscará un lugar en la historia de la música contemporánea estaría en el neoclasicismo de Stravinsky: fragmentación de los temas, reconocimientos melódicos ingenuos, politonalidad vertical (Fischerman en Cozarinsky, 1970:8).

El concepto repetido en la ópera prima del director es el de romper la historia, que escala hasta el punto de hacer enojar deliberadamente a Clao Villanueva por darle poco espacio de metraje a los

Ángeles Caídos; la película termina con una exposición oral del actor donde critica frontalmente al director, quien en el montaje corta la exposición con un intertítulo que reza: *Inventar los juegos*. El film se compone como un happening, que parece evidenciar algo de la progresiva conflictividad social que comienza a crecer desde el golpe de estado del 66' y el Mayo Francés, que ocurría durante la filmación del film; el evento de las revueltas en Francia es mencionado por el director como el elemento al que su trabajo refiere directamente (1970).

Por su parte, Ricardo Becher, realiza *Tiro de gracia*, film que retrata las andanzas de Sergio Mulet junto a su grupo de amigos bohemios. Becher inventa el concepto de *flash in* para describir una interiorización repentina de un determinado personaje, sin importar lo naturalista que sea la representación; se pretende denotar el universo interno, la imaginación y los recuerdos del sujeto en cuestión. El *flash in* es ensayado por primera vez en el cortometraje *Crimen* (1962), del propio Becher, donde Mulet interpreta a un obrero que tiene fantasías homicidas. En este corto, la introspección es antecedida por un ruido estruendoso, y para *Tiro de gracia*, este elemento desaparece y se hace imposible diferenciar el mundo interior del exterior. La película retrata el ambiente de la bohemia marginal de *El Moderno*, y sus clientes habituales, amigos de Mulet y Becher, se auto–interpretan en la

película. «El resultado fue una narrativa muy desestructurada, yo diría celular, en la cual las secuencias podían cambiar de lugar sin afectar el conjunto. A eso se le agregaban introspecciones, estas fantasías de un personaje muy mitómano, muy delirante» (Becher en 2003:59). En su temática, el metraje recupera el tema de la violencia social que se avecinaba con la secuencia del asesinato de un estudiante. También se incluye en la banda sonora a la nueva música de la época, con la participación de una incipiente *Manal*, que se encarga de componer la música y diversos motivos sonoros; el propio Javier Martínez, líder del trío, incluso interpreta a uno de los personajes de la cinta.

La ópera prima de Néstor Paternostro condensa su hartazgo de la publicidad en una obra, esencialmente, antipublicitaria. Al igual de los dos films anteriormente comentados, *Mosaico* es un film desestructurado, donde cada secuencia es autónoma del resto y deben ser organizadas por el espectador. La historia es apenas sugerida y enseñada en fragmentos, donde se aprecia como una maestra jardinera es contratada como modelo. Luego tenemos una multiplicidad de escenas de publicidades interpretadas, amoríos, felicidades, decepciones o hartazgo, todas en orden azaroso. Las secuencias, en su conjunto, retratan el ridículo y el abuso del negocio publicitario. Se publicitan productos como un cigarrillo llamado *Pink Horse*, destinado a un público

femenino, pero con el único valor agregado de ser color rosa; o *Agua on the rocks*, literalmente agua con hielo. La película también retrata la escena del happening porteño: en una escena vemos a un personaje —interpretado por OweMonk— encerrado en una instalación o, más bien, el contexto epocal; en otra escena un performer le grita «imbéciles» a un público de una sala de cine, es decir al espectador de *Mosaico*. El agregado de la música de *The Con's Combo* termina de completar el mencionado panorama.

Tanto de la Torre como Stagnaro realizan films mucho menos experimentales. *Juan Lamaglia y Sra.* retrata la vida de un matrimonio que no va hacia a ningún lado, no intercambian miradas cuando están cenando —miran ambos hacia el mismo lado, es decir, a sus propios intereses—, recupera del cine moderno la extensión de los planos que articulan secuencias enteras de conversaciones donde casi no hay movimientos de cámara. Tiene una propuesta actoral muy verosímil, que es alabada por el propio Lee Strasberg en el Festival de Mar del Plata (2003:87). Su secuencia final es tal vez la más experimental de todas: tras el violento enojo de Juan Lamaglia por la traición de su esposa, de repente se apagan las luces del estudio, quedan iluminados únicamente los rostros de los actores quienes explicitan sus universos internos en tres sucesivos monólogos. Finalmente, por el lado de la tardía *Una mujer*, tenemos un

trabajo actoral que bebe directamente de las técnicas del *Método Stanislavsky* del *Actor's Studio*. La historia retrata a una mujer que intenta en vano reincorporarse a la vida civil tras siete años de prisión. El film transcurre en pleno vagabundeo de sus personajes mientras escala la tensión entre la mujer que no logra adaptarse a un mundo cambiado y su marido quien no la comprende. El naturalismo de sus largas secuencias es interrumpido por algunos *flashbacks* intempestivos que dan pistas del crimen cometido por la protagonista. Estos saltos al pasado se abordan con un montaje mucho más expresivo y confuso en contraste con el naturalismo del resto del metraje.

2. En un segundo lugar, tenemos una línea alegórico-política o *underground*, donde sus principales figuras son las de Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo²⁴. Estos se caracterizan por hacer un cine clandestino y sin

pretensiones comerciales. La principal diferencia con *El Grupo de los cinco* radica en el matiz claramente político que se esboza en todos sus films de la década del 70' y su manifiesta voluntad de mantenerse al margen de la industria en vez de intentar posicionarse a sus obras en cartelera. Sin embargo tienen coincidencias en lo que respecta a que todos sus miembros provienen de la publicidad; en el deseo de autofinanciar sus películas para lograr mayor independencia; en preferir la ficción por sobre el documental; en que no acaban de ser un grupo constituido bajo un mismo postulado estético, sino que son una suma de individualidades con las mismas pretensiones creativas; y el apoyo mutuo para la realización de sus trabajos, como por ejemplo actuar en las películas.²⁵ Edgardo Cozarinsky sería el cineasta más prolífico del conjunto, teniendo una vasta filmografía que se extiende hasta el año 2021²⁶ —a la fecha de publicación de este

24 A este grupo debería agregarse a Rafael Filippelli con su medimetraje *Opinaron* (1970). Sin embargo, no ha podido ser encontrada ninguna copia para su visualización a la fecha de redacción del presente artículo, por lo que no tendrá mayores menciones. Otras figuras en torno a este grupo son las de Bebe Kamin, Edgardo Kleinman, Néstor Lescovich y Hugo Gil. El primero cuenta con varias participaciones en los films *underground* como sonidista, además de haber dirigido *El Búho* (1975), el segundo dirige *Repita con nosotros el siguiente ejercicio* (1973), el tercero dirige *Ceremonias* (1974) y el cuarto hace lo propio con *El adentro* (1971).

25 Cozarinsky actúa tanto en *La civilización... en La familia unida...*, Ludueña también participa en un rol secundario para la ópera prima de Miguel Bejo.

26 Año en que estrena el documental *Medium* y *Edición ilimitada*, film de ficción en co-dirección con Santiago Loza, Virginia Cosin y Romina Paula.

artículo—. Julio Ludueña sería el más perseguido políticamente, y luego de *La Civilización está haciendo masa y no deja oír* abandona la realización de películas hasta el año 2009, cuando dirige *El ángel Lito*. Miguel Bejo posee la filmografía más reducida del grupo, integrada únicamente por *La familia unida esperando la llegada de Hallowyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*. Este conjunto de directores surge tras el evento conocido como *La noche de las cámaras despiertas*, encuentro realizado en Santa Fe como acto en contra de la censura aplicada a los cortometrajes de los estudiantes; en la jornada los cineastas son abucheados y casi linchados a raíz de la exhibición de sus provocadores cortometrajes que no comulgaban con el ambiente de militancia de izquierda. El padrino de este grupo será Alberto Fischerman, quien es el que impulsa la participación de los mismos en el mitin político con el argumento de que la opinión de un director de cine debe ser filmada.²⁷ Las películas de este grupo beben directamente de la propuesta del *New American Cinema*:

(...) aborda problemáticas políticas y sociales desde el espacio de la experimentación, la subjetividad y la improvisación, rompiendo con los paradigmas político-ideológicos de la izquierda tradicional y

esquivando la construcción de grandes relatos totalizantes que permitan comprender el mundo y sus circunstancias (Piedras, 2011:60).

Tendremos películas muy laxas en sus vínculos sensoriomotores, con argumentos esquivos y construcciones de personajes esquemáticos que representan clases sociales antes que psicologías individuales; el sindicalista, el empresario, el general o USA son ejemplos de ello en *Alianza para el progreso*. Los temas dejan de ser los individuos, como en *los 5* o en la *Generación del 60'*, para concentrarse en el debate político del momento más frontalmente, como por ejemplo: un cura de ultraderecha que debe aceptar el fracaso de su ideología; el poder político argentino en alianza con EEUU que se intenta eliminar al último reducto de guerrilleros antes de reconstruir el país bajo sus preceptos; una familia burguesa que espera la llegada de un personaje que les genera rechazo, mientras que provoca euforia en el pueblo que vive afuera de su casa. El extrañamiento en estos films es constante, donde hay constante experimentación con la forma cinematográfica: se interrumpe el flujo del relato, el montaje no respeta los raccords, hay una construcción en secuencias o capítulos, utilización autónoma del sonido respecto

27 El corto de Fischerman será el único corto recuperado de aquella jornada.

de la imagen, etc. Paula Wolkowicz trabaja estos conceptos desde la perspectiva del concepto de *counter-cinema* —*contracine*— que esboza Peter Wollen a razón del cine de Jean-Luc Godard en su etapa más política —cuando funda el *Grupo Dziga Vertov*, y más concretamente con el film *Vent d'est* (1970)—; el término refiere a «aquellos films que están comprometidos con lo político a través de una estética radical, y que están enfrentados con las estructuras cinematográficas convencionales» (2011b: 419). Las características del contracine son la intransitividad narrativa, el extrañamiento, la evidenciación de la puesta en escena y la diégesis múltiple. Los subterráneos sostendrán la idea de autofinanciación, mientras que optarán por mantenerse en la clandestinidad en cuanto a la circulación de sus films; prefieren de este modo utilizar un circuito similar al creado por el cine militante, un circuito subterráneo: propiedades privadas, ámbitos estudiantiles, reuniones políticas, iglesias, sindicatos, etc. Cabe destacar que sus films sí que consiguen llegar a las pantallas de los grandes festivales europeos, como por ejemplo la quincena de realizadores del festival de Cannes. Al igual que con el *Grupo de los cinco*, la estética radical de los *undergroundse* encuentra en franca oposición con los films militantes, donde la alegoría es total, suelen ser provocadoras en sus imágenes —torturas, violaciones, sexo homosexual explícito, etc.—; el

confundir al espectador es un objetivo de los films; son obras desenfadadas que trabajan en libertad creativa; no buscan generar un espectador militante, sino uno activo que reflexione ante los extrañamientos que se le presentan. No se puede negar el grado de compromiso en estos cineastas, quienes buscaban cuestionar la realidad socio-política a través del arte y la estética, más que poner el cine al servicio expreso de la militancia política.

La ficción era siempre una metáfora didáctico-política que permitía desenmascarar la realidad, uniendo el signo con el significado, para comenzar pidiéndole al espectador que cambie sus propios códigos cinematográficos y olvide el lenguaje visual y sonoro sistemáticamente establecido que le enseñaron para conocer otros nuevos que también iban a iluminarle puntos de vista distintos, porque descubrir la película lo llevaría a redescubrirse en un relato donde ni la cámara ni la película ocultaban su posición, abandonando los detalles costumbristas para ir al fondo real de la cuestión. Un cine de opinión, estética y política, por medio de una ficción que formula su propia verosimilitud como primer punto de su discurso, negándose a acatar la ideología dominante del cine narrativo. (Ludueña en Abramovitz y Folgosi, 2021:477)

Se posicionan desde su lugar como cineastas, como intelectuales que están preocupados por la situación del país y que creen que

la mejor manera de expresarse es a través de sus films y no de un manifiesto extracinematógráfico que explique los postulados que las mismas películas deben proponer. (Wolkowicz, 2011a: 108)

3. Finalmente, encontramos una línea formalista, representada de manera solitaria por Hugo Santiago y su emblemática *Invasión*. A diferencia del resto de los autores de este periodo, el film de Santiago cuenta con financiación de *Proartel*, posee una marcada rigurosidad técnica y fue estrenado en salas comerciales. Sin embargo, estas características no impidieron al autor tener pleno control creativo de su obra, tal vez por venir secundado por importantes figuras literarias con quienes hace equipo para redactar el guión. Este director es mucho más sincrético que el resto de sus colegas de la época: ya que contó para su película con la colaboración de importantes figuras tanto de la *Generación del 60'*, con Lautaro Murúa interpretando el papel protagónico y Ricardo Aronovich en la dirección de fotografía; como del entorno del Di Tella, con Roberto Villanueva²⁸ como actor, Leal Rey como actor y escenógrafo y Edgardo Cantón como compositor; además de incorporar a viejas guardias de la música como Juan Carlos Paz para el papel de Don Porfirio;

los ya mencionados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares completan el equipo de figuras de la cultura que parece unir tanto a casi todos los entornos culturales —por fuera quedaría el universo más ligado al *cine militante*—. A su vez, y como mencionamos anteriormente, la figura de Santiago es central a la hora de ayudar a sus colegas subterráneos para poder proyectar sus films en los festivales europeos; Ricardo Becher también recupera su figura a través de un breve pasaje donde se anima a incluir al discípulo de Bresson como parte de su propio grupo (2003:61), mientras que Julio Ludueña lo recuerda de la siguiente manera:

Además fue importantísimo Hugo para todos nosotros, porque estableció un puente en París que nos permitió llegar a los festivales europeos con nuestro cine. Con todo desinterés y con mucha 'alma de gaucho', como él decía, fue nuestro presentador allí. Él había sido el asistente de dirección de [Robert] Bresson, así que era una palabra mayor dentro de la asociación de realizadores franceses, y eso prácticamente abría la puerta de la quincena de realizadores del Festival de Cannes y él así lo hizo (Moreira Facca, 2022:227).

La estética de *Invasión* le debe mucho a Bresson, donde la fragmentación juega

28 Quien fuera director del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Di Tella.

un papel clave en el montaje y la atonalidad de la actuación se suma al singular conjunto de extrañezas que se gestan en la cinta; mientras tanto, la fotografía de altos contrastes ideada por Aronovich le debe mucho a la estética *noir*. El film de Santiago tiene la particularidad de lograr eludir las tensiones políticas de la época, a la vez de abordarlas de manera oblicua: un grupo de personas se disponen a defender su ciudad —Aquilea— de una imparable invasión desde el exterior, mientras tanto, un nuevo grupo de jóvenes se prepara para asumir la defensa de la ciudad ante la inminente caída del primer grupo. Aunque esta cinta no implemente las grandes osadías estéticas que se aprecian en sus colegas *underground*, sí que innova de manera coincidente en el uso del sonido de manera autónoma de la imagen, llegando plantear personajes contruidos desde el sonido;²⁹ también plantea una narración completamente atípica que nunca explícita las motivaciones concretas de sus protagonistas y elude la idea de transparencia del cine clásico; por el lado del montaje se plantea un universo fragmentado que cumple con evidenciarse a sí mismo. Invasión, así, se plantea como una obra fiel al universo modernista de *Cahiers du Cinéma* (Oubiña, 2016:81). Al igual que el resto de las películas

modernas de la vanguardia alegórica, la ópera prima de Santiago aborda su actualidad e imprime a su particular manera las tensiones sociales que se pueden comenzar a apreciar luego del Mayo Francés y a poco de suceder el Cordobazo.

Conclusiones

Tras el repaso histórico que hemos realizado en el presente artículo, podemos concluir que hay un nuevo clima de época donde priman las nuevas búsquedas estéticas ante la virtual extinción de un modelo de cine industrial. La censura estatal provoca el abandono del modelo de financiación a través del instituto de cine, que tanto caracterizó a la producción independiente de la *Generación del sesenta*, y un paulatino acercamiento al autofinanciamiento mediante los nuevos medios como la televisión y la publicidad. Son estos últimos los que permiten la gestación de nuevos cineastas de la segunda mitad de la década de los 60' y principios del 70', teniendo en una banda al cine militante y por otra banda al cine de la vanguardia estética en las tres líneas reconocidas en el apartado anterior. Es importante destacar el factor de las nuevas tecnologías para realizar cine, que en modalidades mucho más portátiles, permiten dar aire a toda la producción

²⁹ Trabajamos más este tema en «Segundo Teorema sobre “Invasión” de Hugo Santiago» (Moreira Facca, 2021)

clandestina de cine, impensado en los años de la generación que les precedió.

A su vez, son las nuevas búsquedas estéticas las que terminan de completar este panorama de experimentación con la forma cinematográfica, que logra conjugar recursos inspirados en buena medida de los movimientos nuevaolistas europeos. Estas búsquedas se dan en un marco de gran diversidad cultural crítica que se va construyendo desde finales de los 50's con el auge de los cineclubes, las revistas especializadas y los talleres de cine. Este panorama cultural es el que termina atrayendo el relativo interés en estas producciones que se exhiben en salas de cine—arte—las mismas donde se podían visualizar las obras de los nuevos cines europeos—, en desmedro de las producciones más comerciales del cine

nacional. La camada de cineastas que emergen tras el 66' logra llevar más a fondo los postulados de la independencia creativa y la estética moderna. Los grupos que reciben la década del 70' concluyen que es imposible sostener el modelo de financiación estatal, que con alevosa censura los expulsaba de la industria. En cambio, arriban a soluciones más creativas aprovechando el contexto de avance en la tecnología y los medios de masas, lo que les da la libertad suficiente para innovar de maneras altamente radicales en el lenguaje cinematográfico; cosa impensable de realizar a través de los subsidios del Instituto de Cine, que jamás hubiera aceptado que desde su seno naciera la crítica al estado que lo mantiene.

Q.E.D.³⁰

Bibliografía

- Abramovitz, F. y Folgosi, T. (2021). Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña. *Imagofagia* n° 23, 475–493.
- Aguilar, G. (2009). *La Salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos*, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (pp.85–120). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del Cine*. Buenos Aires: La Marca. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/28>
- Burch, N. (1985). *Práxis del cine*. Barcelona: Paidós.

³⁰ *Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema y significa: que es lo que queríamos demostrar.

- Campo, J. (2009). *Revolución doble, mayo de 1969: Los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de Mayo 1969)*, en Lusnich, A. L y Piedras, P. (eds). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)*. (pp. 441–453). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cozarinsky, E. (1970). Hacia el ideograma. *Revista Cine y Medios* n° 3, 7–11. Recuperado en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/3/>
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen–movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen–tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- Feldman, S. (1990). *La Generación del 60*. Buenos Aires: Editorial Legara.
- Klappenbach, P. (2019). ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri. *Revista Cine Documental* n° 19, 27–68. <https://revista.cinedocumental.com.ar/indice-19/>
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial.
- León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Lima: Fondo Editorial.
- Martín, A. (2008). ¿Qué es el cine moderno? Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Mazzeo, N. y Lassalle, G. (2012). La gestión de Octavio Getino al frente del Ente de Calificación Cinematográfica. Agosto 1973 – noviembre 1973. En *Actas del III Congreso Internacional AsAECA* (pp.1–15). Recuperado de http://www.asaeca.org/aactas/mazzeo_nicol_s_-_lasalle_gerardo_-_ponencia.pdf
- Moreira Facca, E. (2020). Primer teorema sobre «Invasión», de Hugo Santiago. *Revista Aura* n°11, 120–138. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/811>
- Moreira Facca, E. (2021). Segundo teorema sobre «Invasión», de Hugo Santiago. *Revista Aura* n°13, 37–48. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/873>

- Moreira Facca, E. (2022). Escribiendo en los márgenes: la experiencia del cine underground en Argentina. Entrevista a Julio Ludueña. *Revista Aura* n° 16, 215–235. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1139>
- Moreira Facca, E. (2023). *Entre el underground y el formalismo: el cine moderno argentino (1968-1978)*, en *Actas XIV Jornadas de Historia Arte y Política*. <https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/xiv-jinhap.pdf>
- Osella, V. (1973). Ping Pong: Enrique Carreras vs. Julio Ludueña. *Filmar y Ver*, agosto, año 1, N° 3, 26–27. Recuperado en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/filmar-y-ver-no-3/>
- Oubiña, D. (comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.
- Oubiña, D. (2016). El progano llamado del mundo. En Mesman, M. (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. (pp.65–123). Buenos Aires: Akal/Inter Pares.
- Paranaguá, A. (1996). América latina busca su imagen. En AA.VV. *Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos, 1955–1975. América Latina*. (pp. 233–346). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peña, F. M. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba – Colección Constantini.
- Piedras, P. (2011). Dilemas del centro y la periferia. Intertextualidades, apropiaciones e influencias de los principales exponentes del cine político internacional en el cine político y social argentino de los sesenta y setenta, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 43–63) Buenos Aires: Nueva Librería.
- Rivette, J. (1955). Lettre sur Rossellini. *Cahiers du cinéman* n° 46, 14–24.
- Schoo, E. (1972). Un nuevo cine argentino: destruir, dicen. *Revista Panorama*, n° 276, 54–55.
- Solanas, F. y Getino, O. (2010) [Original 1969]. Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo, en *RUA – Revista Universitaria do Audiovisual* 15 de septiembre de 2010. (s/p). <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

- Wolkowicz, P. (2011a). Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 105–112) Buenos Aires: Nueva Librería.
- Wolkowicz, P. (2011b). Un cine contestatario. Vanguardia, estética y política durante los años setenta, en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969–2009)*. (pp. 411–438). Buenos Aires: Nueva Librería
- Wolkowicz: (2014). Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70. *Revista Imagofagia* N° 9, 1–16. Recuperado en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/548>

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia

Paola Martinez

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

10.14409/culturas.2023.17.e0025

Resumen

Los audiovisuales han aportado durante estos 40 años a la construcción de una memoria compartida, este proceso posee las marcas de las diferentes tensiones, contradicciones y puntos ciegos del devenir de estos años en democracia. La vigilancia conmemorativa sobre los años previos a la dictadura, exige una mirada que se detenga en los diferentes presentes que la enmarcan. En este artículo analizaremos el documental *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) atendiendo a los modos de representación del pasado que nos propone y a su vinculación con el proceso democrático.

Palabras clave:

documentales, memoria compartida, democracia, vigilancia conmemorativa.

Abstract

The audiovisuals have contributed during these 40 years to the construction of a shared memory, this process bears the marks of the different tensions, contradictions and blind spots of the evolution of these years

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia
Paola Martinez
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral

in democracy. The commemorative surveillance of the years prior to the dictatorship requires a look that stops at the different presents that frame it. In this article we will analyze the documentary *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) taking into account the modes of representation of the past that it proposes and its connection with the democratic process.

Resumo

Os audiovisuais contribuíram nestes 40 anos para a construção de uma memória compartilhada, este processo carrega as marcas das diferentes tensões, contradições e pontos cegos da evolução destes anos em democracia. A vigilância comemorativa dos anos anteriores à ditadura exige um olhar que se detenha nos diferentes presentes que a enquadram. Neste artigo analisaremos o documentário *Regreso a Fortín Olmos* (Coll & Goldenberg, 2008) tendo em conta os modos de representação do passado que propõe e a sua ligação com o processo democrático.

Keywords:

documentaries, shared memory, democracy, commemorative surveillance.

Palavras-chave:

documentários, memória compartilhada, democracia, relógio memorial.

En el inicio de la transición democrática, la consigna «nunca más» proponía de manera implícita una mirada hacia el futuro anclada en un primer «deber de memoria». La idea fundacional de *recordar para no repetir* abría múltiples escenarios de disputas alrededor de la pregunta sobre qué es lo que hay que recordar e investía a los trabajos de memoria como garantes de la democracia futura (Jelin, 2013). Las producciones audiovisuales, entre un variado abanico de artefactos culturales, son soportes de representaciones sociales y cumplen un rol activo como constructores

de memorias e identidades colectivas; además, son un ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social (Aprea, 2008).

En esta oportunidad, proponemos una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* (Coll y Goldenberg, 2008) como un «lugar de memoria» y un acto de vigilancia conmemorativa sobre el pasado santafesino previo al golpe de 1976. Según Pierre Nora (1984), los

lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay

que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales (...) Sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente».

El estudio de los procesos de construcción de memorias sobre el pasado exige analizar las condiciones de producción de sentidos (Verón, 1993) de los diferentes presentes que dan lugar a la vigilancia conmemorativa. Es decir, cómo tensionan en diversos contextos agentes sociales y grupos que luchan por imponer, conservar o modificar las significaciones sobre el pasado. La pregunta sobre los sentidos de determinados artefactos culturales —en este caso la película— supone un trabajo de identificación de las marcas que diferentes discursos —en específicas condiciones de producción— han dejado en ellos (Verón, 1993). En el film que presentamos, el movimiento espacio/temporal *regreso* permite visitar ciertas narrativas construidas, por un lado, porque retoma una problemática que sus directores habían abordado en su juventud (1966), y por otro, porque evidencia cambios de perspectiva dentro del mundo cinematográfico documental con respecto al abordaje del mundo social.

Los realizadores del film son considerados, en este artículo, como agentes sociales emprendedores de memoria, es decir, sujetos activos que ligan en su accionar el pasado con el futuro (Jelin, 2017) en función de la construcción de una memoria común (Assmann, 2012), entre otras cosas, porque su trabajo de selección y montaje de voces individuales provoca un fuerte ordenamiento y encuadramiento de las experiencias sobre el pasado¹.

Cine documental y democracia

Este tipo de film puede ser entendido, según Javier Campo (2015), como uno de los vehículos principales del discurso y la retórica política, expresando conceptos, problemáticas y diversos posicionamientos con respecto a la vida en sociedad. Su interés, no pasa por la transferencia de información sino por persuadir sobre ciertas cuestiones (Nichols, 1997), su trabajo es procesar la información mediante diferentes recursos para la elaboración de un relato sobre lo real (Campo, 2015). Durante estos 40 años, el cine ha sido un activo constructor y destructor de identidades, adquiriendo —sostiene Gustavo Aprea (2008)—, incluso más allá de las intenciones de sus autores,

¹ El filósofo Avishai Margalit (2002) diferencia entre *memoria común*, una de tipo agregativo que remite al recuerdo de un evento específico que varias personas experimentan individualmente, y una *memoria compartida*, que es el resultado de todo un proceso comunicativo de construcción que se da en diferentes espacios y en el que intervienen distintos agentes.

una dimensión política que la distanció de la de otros momentos históricos y la distinguió de otras cinematografías contemporáneas. Repasaremos brevemente algunas de sus trayectorias.

En los años ochenta, aparecen una serie de documentales políticos que lograron una gran afluencia de público, estructurados con base en metraje de archivo como *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983); *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984); *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986); *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli, 1987), y más tarde, *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986–1988) y *DNI (caminar desde la memoria)* (Luis Brunati, 1989). Se trata de un grupo heterogéneo de films —sostiene Paola Margulis (2010)— por sus temáticas, perspectivas de abordaje, modalidad de producción y también por su orientación política, pero más allá de las diferencias, se vuelve manifiesta la voluntad de presentar otras versiones de la historia del país. Estos films, se caracterizan por modos de representación con una narración regulada, la cual intentará revisar en forma moderada los acontecimientos históricos. En estos casos, la innovación formal tenderá a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso apoyado en un punto de vista tolerante de enunciador (Lusnich y Kriger, 1994; Margulis, 2012).

En los documentales del período 1984 y 1989, Javier Campo subraya un pasaje

de la perspectiva y narrativa revolucionaria (característica de las producciones de los setenta) a un enfoque de carácter humanitario, el autor señala dos grandes bloques que tienen como punto de *no retorno* el bienio 1978/1979 (Campo, 2018). Este cambio, que había comenzado en el exilio, se fue consolidando durante los primeros años de gobierno democrático, asentado en discursos anclados a lo legal que demandaban al Estado por violación a los derechos humanos, cualquiera fuese la trayectoria de los desaparecidos —que ya no eran interpelados como militantes o compañeros, sino como víctimas— (Campo, 2018; Crenzel, 2008).

Estos cambios pueden observarse en los modos de abordaje y de construcción del film, se dejan de lado los discursos con una fuerte carga de certezas, por otros que introducen dudas en sus planteos. La incorporación de testimonios de sobrevivientes es central para explicar estas modificaciones, sus voces van reemplazando la expresión directa de la palabra de los realizadores, y, en paralelo, el montaje permite ensamblar intervenciones de diferentes procedencias, que en algunos casos discuten entre sí sobre los motivos de la violencia represiva o las consignas de la lucha por la justicia (Campo, 2018; Aprea, 2008; Margulis, 2012). A lo largo del período, se consolidaron productoras como *Cine Ojo* de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (fundada en 1986), que aportaron a la construcción de una

mirada política, pero no militante, sobre la vida social argentina (Aprea, 2008), desde trabajos como *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988) se sentaron las bases para una línea de producción que se profundizó en la década siguiente con cuestiones como la lucha por los derechos humanos con *Jaime de Nevares: último viaje* (1995) o *H.I.J.O.S., el alma en dos* (2002) o la denuncia frente a la disolución del mundo del trabajo, asociada con la marginalización y el empobrecimiento (Aprea, 2008).

La crisis del 2001 multiplicó este impulso entre sus múltiples variantes surge un cine que se denominó «cine piquetero», heredero —según Carmen Guarini— del cine político y militante de los años setenta como fueron Cine de la Base, Cine Liberación o Grupo de realizadores de Mayo (Guarini, 2021). Ese «cine piquetero» estuvo conformado por varios grupos, entre ellos Argentina Arde, Grupo Alavío, Cine Insurgente, Grupo Boedo, Grupo Primero de Mayo, que pusieron en pantalla lo que los medios de comunicación tradicionales pretendieron ocultar. Los realizadores salieron a las calles con sus cámaras a acompañar y a registrar a todas las víctimas y luchadores contra el modelo neoliberal. En el interior del país se consolidan directores

como: Mario Piazza desde Rosario con *La escuela de la señorita Olga* (1991) o el colectivo santafesino *Matecosido*; la obra de la realizadora misionera Ana Zanotti, que desarrolla una serie de documentales financiados por un ente educativo provincial; los realizadores cordobeses del programa documental *El Cuarto patio* (iniciado en 1997), entre otros².

En cuanto al abordaje del pasado reciente, comienza a cristalizar el documental en primera persona, un tipo de relato que incluye aspectos subjetivos que tienden a romper con el discurso de autoridad del documental expositivo. Aparecen las producciones documentales de los «hijos de la dictadura», en ellas surgen múltiples referencias a espacios cotidianos y a lo familiar. Gustavo Aprea (2012), señala los conflictos que se producen entre los recuerdos individuales y las memorias colectivas, o entre las diferentes versiones o interpretaciones de los acontecimientos del pasado (Aprea, 2012), conviven así, documentales de formas expositivas tradicionales como *Una larga noche* (Carlos de Elía, 2006) con obras que construyen una subjetividad colectiva como *Trelew* (Mariana Arruti, 2003) u otros de una modalidad performativa como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *M* (Nicolás Prividera, 2007) (Aprea, 2012). Por su parte, Paulo

² <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>

Antonio Paranaguá (2009) sostiene que estos cambios, pueden caracterizarse por una marcada desideologización pero que, sin embargo, no se han traducido en una indiferencia hacia lo social, sino en enfoques matizados y creativos, donde la visión personal del cineasta establece un diálogo de nuevo tipo con el público (Paranaguá, 2009).

Volver al futuro

El film *Regreso a Fortín Olmos* (2008) de Patricio Coll y Jorge Goldenberg (guion y realización) contó con la producción ejecutiva de Marcelo Céspedes, Carmen Guarini³ y la productora M.C. Producciones S.R.L. La idea inicial de la película surge en 2002 cuando Jorge Goldenberg⁴ se reencuentra con Iván Bertolucci quien fuera uno de los miembros de la cooperativa de Fortín Olmos (Santa Fe) entre los años 1960–1975 y el nexo que permitió

filmar *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger) en 1966⁵ (Russo, 2009). La pregunta inicial que guía el proyecto, dice Eduardo A. Russo (2009), era sencilla «¿qué había sido de aquella experiencia?», sin embargo, el intento por responderla planteaba complejidades.

Regreso a Fortín Olmos (2008) comienza con la proyección de *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966) en un pequeño cuadro colocado sobre fondo negro y el acompañamiento sonoro de la canción *Chaco Santafesino* que también se había utilizado en la película de 1966. A este recuadro se le superponen subtítulos donde se puede leer

En 1966, integramos el equipo que realizó el documental «Hachero nomás» en el Chaco Santafesino, 800 km. al norte de Buenos Aires. Su tema era la explotación de los trabajadores del monte por parte de

³ Guion y realización: Patricio Coll y Jorge Goldenberg. Producción ejecutiva: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini. Producción: Marcelo Céspedes, Jorge Goldenberg y Patricio Coll. Empresas productoras: MC Producciones SRL. Cámaras auxiliares: Segundo Cerrato, Alejandro Fernández Mouján y Alberto Yacellini. Montajes: Jorge Goldenberg, Patricio Coll y Diego Arévalo Rosconi Edición on line – Color – Tape to tape: Hernán Buffa. Postproducción de sonido: Lena Esquenazi. Estudio de Mezcla: Sound Rec. 104' <https://www.malba.org.ar/regreso-a-fortin-olmos/>

⁴ Durante la presentación de la película *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg en el Instituto Cervantes de París (Russo, 2009).

⁵ *...hachero nomas* (1966) de Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, fue una producción documental realizada en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe (Instituto de Cine–Universidad Nacional del Litoral). El documental aborda las condiciones de vida de los hacheros en Fortín Olmos luego de culminado el ciclo de La Forestal. En su estructura encontramos elementos de carácter expositivos al rededor del uso de la voz over y de las imágenes de archivo, y otros de tipo interactivos construidos alrededor de entrevistas situadas (Martinez, 2021).

los Contratistas de obraje de la compañía La Forestal Argentina. En la región conocimos a un grupo de militantes que se había radicado en el poblado de Fortín Olmos. La imagen de su compromiso solidario con la gente de esa zona, nos acompañó durante todos estos años e impulsó esta otra película. La experiencia que se narra tuvo lugar entre 1960 y 1975. Durante ese período, Argentina padeció dictaduras militares desde 1966 hasta 1973. (Coll y Goldenberg, 2008)

Luego de esta citación y con el eje narrativo de Iván Bertolucci volviendo al pueblo —junto a Patricio Coll y Jorge Goldenberg—el montaje hilvana de forma alterna los testimonios de varios integrantes de la cooperativa quienes van reconstruyendo esa experiencia (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008). En varias oportunidades vemos aparecer en cámara a los realizadores del film quienes conversan o saludan a los vecinos que se acercan a Iván. Frente a esta presencia, Patricio Coll defiende lo espontáneo de estas situaciones y niega la «puesta en escena» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

Por otro lado, el recurso de reencuadrar fragmentos del antiguo film busca salvar la escasez de archivos o registros fotográficos de la cooperativa. Sin embargo, consideramos que este vacío se salda parcialmente, en tanto, el documental de 1966 tiene su foco en la denuncia de la realidad social que vivían los hacheros y

no en la presencia en Fortín Olmos de un grupo de sacerdotes y militantes sociales. Al recontextualizarlo se refuerza el valor indicial de estas imágenes que remiten a personas, lugares y situaciones particulares a las que los testimonios de la segunda película otorgarán sentidos renovados. Toda la película de 2008 es el lado B de la anterior, solo las dedicatorias finales de *...hacheros nomás* (1966) nos dan una pista cuando leemos: «a Juan, Mirta, Rubén, Ana María y Manuel que se fueron al monte, se quedaron allí y trabajan para que las cosas cambien» (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966) recién en 2008 podemos saber como espectadores quiénes fueron esas personas y el por qué de esas palabras.

La estructura polifónica del film da cuenta de aquella experiencia desde las subjetividades de cada protagonista. En una de las secuencias vemos al Sacerdote Arturo Paoli, fundador de la *Fraternidad Hermanos de Foucauld*, observar en un televisor la proyección de *...hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966). Luego, afirma que Fortín Olmos fue el lugar más conflictivo donde estuvo, que las personas se encontraban en total esclavitud, en una situación social injusta y que debieron tomar partido a favor de los trabajadores. La cooperativa surge, según el sacerdote, a partir de una donación económica del Papa Pablo VI que permite comprar y escriturar tierras para una explotación común.

Los testimonios de Ana María Seghezo (Educatora Popular) y Rubén D'Urbano (médico) son centrales en la película y permiten tensionar los sentidos sobre la problemática social de esos años desde diferentes aspectos: el lugar de las mujeres, los vínculos intersubjetivos, las miradas de clase, las disputas políticas, etc. El matrimonio se traslada a Fortín Olmos, a pedido de Paoli, para cubrir la faltante de médicos, Rubén D'Urbano ocupa esta función y es miembro activo en la cooperativa. Ana María se reconoce como una antigua militante del movimiento interno de la iglesia católica que hizo una opción por los pobres y, en particular ella, por la no violencia. A partir de los relatos de diferentes vecinas del pueblo, podemos ir armando los itinerarios del trabajo específicamente con mujeres que ella realizó, si bien la película no pone el foco allí, se puede escuchar en esas voces una trayectoria de trabajo en cooperativas de tejedoras muy interesante que perduró en el tiempo mucho más que la de los hacheros.

Otro testimonio es el de Amadea Velazco de Bártolo (nacida en Paso de los Libres, Corrientes, el 14 de diciembre de 1913), una anciana ex docente que está postrada en una cama y apenas puede mirar a cámara. Ella, llegó a Fortín Olmos a trabajar como maestra en 1940 y se transformó en la directora de la escuela. La anciana, que se define como peronista, adjudica a los sacerdotes que trabajaban con Paoli, que «ejercían su

acción marxista, y estaban desgastando la educación nacionalista que teníamos» (Coll y Goldenberg, 2008). El resto de los testimonios la señalan a ella como la peor enemiga que tuvo la cooperativa.

Por otro lado, es interesante también la entrevista a Ramón Cirilo Monzón (trabajador rural), hijo de uno de los hermanos Monzón del corto ...*hachero nomás* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966), sus relatos se ilustran con capturas fotográficas de su padre en el film, él sostiene que «la cooperativa los jodió a todos, (...) yo iba a la escuela, y ahí él [su padre] me sacó de la escuela y me compró un hacha nuevita, y me llevó a terminar sexto a un campo de la cooperativa...» (Coll y Goldenberg, 2008).

Por último, otro de los problemas que aborda el film es la trayectoria de personajes verdaderamente ausentes como: Juan y Mirta Beláustegui. El relato de todos, hace presente a Juan, quien deja la abogacía «para adoptar la lógica de ser hachero entre los hacheros» (Coll y Goldenberg, 2008). Su historia se complementa con un bonus track posterior a los títulos de agradecimientos, con la presencia de Rafael Beláustegui, sobrino de Juan, quien completa la información sobre sus tíos (Russo, 2009).

Los diferentes relatos sobre la figura de Juan, establecen una toma de posición con respecto al accionar de los diferentes grupos militantes que se encontraban en la zona, el que aparece mayoritariamente

referenciado es Montoneros, por un lado, debido a que Juan luego de la experiencia en la cooperativa ingresa a la organización y es un miembro activo dentro de ella, y por otro, en referencia al sacerdote Rafael Yacuzzi, nacido en Villa Ocampo, y radicado en Villa Ana, quien fue uno de los organizadores y principales referentes del Ocampazo. La mirada retrospectiva de Ana María, con respecto al accionar de Montoneros, la lleva a sostener que fue «una catástrofe, cuántos muertos inútiles. Qué guerra sucia fue Montoneros también» (Coll y Goldenberg, 2008).

En cuanto a la construcción documental alrededor de los testimonios, estos poseen un peso sustancial incluso teniendo un rol relativo como protagonistas en la experiencia, el ejemplo clave es el registro de la anciana, sobre ella dice Bernini:

al verla casi en su lecho de muerte, nos damos cuenta de que el poder de estas palabras reside en que, en el futuro, esas palabras no estarán más, que ciertas experiencias, históricas, políticas, sociales, se conservan con los cuerpos de sus actores. Cuando ya no tengamos la palabra de quienes tuvieron esa experiencia, la experiencia se perdería. (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008:28).

Hacemos extensivo el análisis de Bernini a todo el film, y lo colocamos como un lugar de memoria (Nora, 1984), en la medida, en que existe en su realización una

fuerte consciencia conmemorativa que presentifica aquella experiencia no solo porque se la ignora, sino porque existe el peligro real de perderla.

Memorias y expresiones afectivas en el cine documental

En relación a las transformaciones en los modos de representación que señalamos más arriba, es interesante el proceso de reflexión sobre sus prácticas que realizan los directores. En una nota realizada por Eduardo Russo (2009) para la revista especializada *El Amante*, Jorge Goldenberg, al ser interrogado sobre posibles cambios en su mirada del *hacer* cine, responde que en aquel momento «pese a que ya teníamos sentido crítico, yo todavía tenía una visión instrumental del cine, como una herramienta más para la lucha política» (Russo, 2009).

Recordemos brevemente, que en el marco institucional de producción de la Escuela de Cine de Santa Fe (IC, UNL) creada por Fernando Birri en 1956, el cine era concebido como una herramienta fundamental para investigar el campo social, en el desarrollo de la praxis artística de hacer cine podían ser abordados los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen compacta, «falsa, reduccionista y reaccionaria», que a juicio de Birri existía sobre la realidad popular argentina (Carril, 2018; Aimaretti y Bordigon, 2009; Neil

y Peralta, 2007). Allí, se realizaron los films de Fernando Birri, *Tire die* (1960) —un modelo del llamado documental— encuesta— y *Los inundados* (1961) —un documental ficcionalizado—, ambos films, funcionaban como la materialización de la concepción política y teórica que Birri tenía sobre el cine. En su obra *El documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá, sostiene que Birri nos *apunta* con la imagen porque cree que la función del documental social en Latinoamérica es la de denunciar, enjuiciar, criticar y desmontar la realidad que documenta. Es uno de los primeros cineastas en proponer un cine que fortalezca la identidad de los pueblos del continente «un cine que le dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tengan; que los ferverice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen «mala conciencia», conciencia reaccionaria» (Paranaguá, 2003:289).

En este contexto, al que podemos pensar como una *estructura de sentimiento* (Williams, 1997) propia de la época —con percepciones y valores compartidos—, surge ...*hachero no más* (Goldenberg, Bonomo, Coll y Zanger, 1966). Eduardo Bernini, considera a este tiempo un «momento clásico» de producción cinematográfica en que los propios cineastas creían en la objetividad de la imagen y en la posibilidad de registrar el mundo

a partir de la fidelidad indicial de la imagen (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008). Estas concepciones entran en crisis paulatinamente hasta llegar a considerar a la misma idea de objetividad como ideológica. En este mismo sentido, Patricio Coll sostiene el fracaso de la categoría del documental de observación, en la medida que presenta a un realizador testigo, observador, frente a una realidad que circularía tal cual es, sin que sea intervenida por el hecho filmico, lo cual es «absolutamente imposible» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

En el documental contemporáneo, hay un corrimiento del rol pedagógico y concientizador de los modos expositivos, hacia otro al que le interesan las expresividades afectivas y sensibles de la política y lo político (Nichols, 1997). La indagación sobre el pasado, se transforma en una mirada sobre el devenir de una biografía que es acontecimiento, dice Gustavo Aprea, agregando, que quienes son puestos en el lugar de la palabra exponen la sensibilidad de sus experiencias sobre los acontecimientos y que este posicionamiento encuadra el film y resigna una mirada totalizadora sobre los hechos (Aprea, 2008). En este sentido, Jorge Goldenberg afirma sobre *Regreso a Fortín Olmos* (2008) «nosotros no pretendimos dar la totalidad exhaustiva de un proceso (...) Esta gente nos puede dar, y de hecho nos da, una síntesis, que es su síntesis, que además se diferencia de

las demás.» (Reyero, Coll, Goldenberg, Llinás y Bernini, 2008).

Siguiendo los estudios sobre los modos de la representación documental⁶ de Bill Nichols (1997), en las realizaciones del nuevo milenio el foco está puesto en el *cómo* hablamos del mundo histórico. En este sentido, aparecen modos de representación documental más reflexivos, que son conscientes de sí mismos, dice el autor, no solo en su forma y estilo, sino también en la forma que adquiere su estrategia de abordaje, su estructura, las expectativas que abre y sus efectos (Nichols, 1997).

En este sentido, y comparando... *hache-ro no más* (1966) y *Regreso a Fortín Olmos* (2008) nos encontramos con diferencias que son propias de reposicionamientos en *el hacer* cine documental dentro del devenir del campo. Mientras en el primer ejemplo, el realismo parece proporcionar un acceso no problemático al mundo, subrayado

en la relación indicial de la imagen con la realidad; en el segundo, se abre un espacio de sospecha, en la medida que la única posibilidad de remitir a una experiencia del pasado es a partir del registro de experiencias múltiples, subjetivas y contradictorias. Por otro lado, la citación del film de 1966 nos permite conocer el revés de aquella vieja trama (Russo, 2009), y descubrir lo que había permanecido en las márgenes, lo que voluntariamente había sido corrido del foco de la cámara, este movimiento involucra un cambio de posición con respecto a los modos del hacer documental, en la medida en que da cuenta de otras concepciones sobre los *cómo* referir al mundo social propios de los modos reflexivos y contrapuestos a los del tipo expositivos o interactivos (Nichols, 1997).

Otra cuestión interesante, aportada por Gustavo Aprea, remite a la forma en que la política aparece en los films, el autor

⁶ Los modos de representación expositivos se estructuran en torno al relato de una voz over, que dirige sus argumentos al espectador con una marcada impronta didáctica e intentando persuadirlo; las imágenes ilustran o son el contrapunto del relato, y los testimonios o entrevistas quedan subsumidos a la línea de la voz de autoridad del film. La modalidad de observación es un modo de representación de corte etnográfico, que permite al realizador intentar registrar el mundo sin interferir con él. En la modalidad interactiva, los realizadores entran en contacto con los actores sociales a partir de nuevos estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, y se utilizan las imágenes como demostración ya sea de la validez o de lo discutible de lo que estos sostienen. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales que aparecen ante la cámara y que ofrecen lo esencial de la argumentación de la película. Se introduce una sensación de parcialidad, «de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real» (Nichols, 1997:79) entre el realizador y esos actores sociales. Por último, el documental reflexivo surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían, tiene un marcado carácter introspectivo sobre la propia construcción documental.

señala que la vemos bajo las figuras de situación y de paradoja. De situación, en relación a que la política adquiere materialidad y sentido en el curso de las relaciones situacionales, es decir, en las prácticas sensibles de los individuos entre sus relaciones y experiencias. De paradoja, con referencia a que la política, en el marco de esas relaciones situacionales, solo puede hacerse presente como ausencia, es ese aparente vacío de posicionamiento político, lo que inaugura la «metástasis» de su presencia (Apra, 2008). En el caso del documental que hemos analizado, esto es muy claro, en la medida en que no adopta, e incluso reniega de, una actitud militante y, sin embargo, propone diversas posibilidades para una lectura crítica y política sobre el sentido de las experiencias narradas.

Cierres provisorios

Para finalizar, sostenemos, junto a Elizabeth Jelin (2017), la necesidad de reconocer que el pasado es una construcción cultural sujeta a los avatares de cada presente, la continuidad de imágenes, de representaciones y de sentidos o la posibilidad de nuevas interpretaciones, junto a su aceptación o rechazo sociales, producen efectos materiales, simbólicos y políticos, e influyen en las luchas por el poder. Se trata, dice la autora, de trayectorias históricas en las expresiones de memorias, lo que se hace en un escenario y un momento dado depende de trayectorias

previas, y estas condicionan sus desarrollos futuros, abriendo o cerrando posibilidades (Jelin, 2017). Luego del 24 de marzo de 2004, tras el acto del presidente Néstor Kirchner en la ex ESMA en ocasión de la conmemoración del golpe de estado de 1976, se profundiza un proceso —gestado desde la década anterior— que ancla en la construcción de memorias en torno a la dictadura militar y a los períodos de alta movilización social de los años sesenta y setenta. La vigilancia conmemorativa de ese pasado, reabrió discusiones en torno al papel jugado por la violencia política, las actitudes sociales frente a esta y la dictadura militar, y la identidad política de los desaparecidos, cuestiones que habían permanecido fuera de foco durante los años ochentas. Como hemos señalado, diferentes actores sociales y agentes culturales, entre ellos, la producción cinematográfica del país, han producido rupturas con respecto a sus propias trayectorias y han aportado en forma sustancial a la construcción de una memoria compartida.

El film *Regreso a Fortín Olmos* (2008) es un ejemplo de vigilancia conmemorativa con respecto al contexto de los años sesenta en la provincia de Santa Fe y es, a la vez, un dispositivo que nos permite estudiar el propio devenir en los modos de representación del cine documental. Todo film es documento de sí mismo y está inevitablemente inscrito en sus propias condiciones y circunstancias de producción. Es por ello, que —argumenta

Michael Chanan— el metraje histórico a veces nos dice más sobre el pasado del cine y su respectiva forma de ver, que sobre los eventos que representa (Chanan, 2007:256–257). Sobre estos dos elementos indisolubles, observamos el despliegue de un proceso cultural y político de múltiples trabajos por la memoria (Jelin, 2017). Es decir, intentar construir una memoria compartida que dentro de nuevos marcos de relaciones democráticas, nos permita tensionar sentidos sobre el pasado a partir de las trayectorias intersubjetivas de sus protagonistas, las que, además, son subsidiarias de narrativas con un marcado carácter democrático–humanitario (Campo, 2018). La película de Patricio Coll y Jorge Goldenberg, estructurada a partir del montaje de múltiples testimonios, es un mecanismo compositivo que trabaja con la apropiación, la superposición y la fragmentación, haciendo posible el despliegue de diferentes miradas que escapa del relato totalizador y cerrado.

Nos hemos permitido jugar con la idea de «volver al futuro» rememorando aquella clásica película de ciencia ficción⁷ donde los tiempos se entrecruzan, se alteran mutuamente y producen espejos infinitos. La lectura del film como lugar de memoria y el reencuadramiento que se hace de... *hachero no más* (1966) como archivo del pasado santafesino nos permite abordar y proponer una mirada atenta a las complejidades de la citación en el marco de cada presente. Es fundamental en términos de los estudios de memorias considerar lo que Elizabeth Jelin (2013) plantea tan lúcidamente, no existe acto de homenaje, o marca ligada al pasado, que no lleve inscrita en sí misma un horizonte de futuro, una idea de que lo que se inscribe hoy (en relación con el ayer) carga un mensaje para mañana, una intención de intervenir para que el futuro sea mejor, para que no repita los errores y horrores de ayer. Es por ello que cada viaje al pasado lleva implícito uno hacia el futuro.

Bibliografía

· Aimaretti, M., y Bordignon, L. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896–1969)* (pp. 359–394). Buenos Aires: Nueva Librería.

⁷ *Volver al futuro* (1985) de Robert Zemeckis.

- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Los polvorines.
- Aprea, G. (2012). III Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. *Cine histórico argentino contemporáneo: una nueva manera de relacionarse con el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba. Obtenido de Asaeca Org.: <http://www.asaeca.org/aactas/aprea.pdf>
- Campo, J. (2015). *Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad*. Cine Documental.
- Campo, J. (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976–1984)*. Buenos Aires: Ciccus.
- Campo, J. (2018). ¿Cine + sociedad? El caso del documental político entre las narrativas revolucionarias y las democrático humanitarias. *Revista Tempo e Argumento*, 10 (23), 333–357.
- Carril, A. C. (2018). La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe: diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. *Culturas 12 - Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 197–217.
- Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio). *Revista de Historia del Cine*, 18, 22–32.
- Coll, P. y Goldenberg, J. (dirs.). (2008). *Regreso a Fortín Olmos* [Película].
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goldenberg, J., Bonomo, H. L., Coll, P. y Zanger, L. (dirs.). (1966). *...hachero nomas* [Película].
- Guarini, C. (17 de Diciembre de 2021). *Ministerio de Cultura*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/noticias/homenajes-decadas-del-cine-documental-argentino>
- Jelin, E. (2013). Memoria y democracia. Una relación incierta. *Política. Revista de Ciencia Política*, vol. 51, n°2. Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, 129–144.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la*

memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI.

· Lusnich, A. L. y Kriger, C. (1994). El cine y la historia. En C. España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983–1993* (pp. 83–103). Buenos Aires: Fondo de las Artes.

· Margulis, P. (2010). Modalidades de lo real. Un acercamiento al cine documental argentino post-dictadura. VI *Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5719/ev.5719.pdf

· Margulis, P. (2012). El montaje de la transición argentina. Un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiera oír que oiga*. *Culturales*, 8 (16), 85–122.

· Neil, C. y Peralta, S. (2007). 1956–1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.

· Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós .

· Nora, P. (dir.) (1984). 1: La République. En *Les Lieux de Mémoire* (pp. XVII–XLIII). París: Gallimard. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. – Univ. Nacional del Comahue.

· Paranaguá, P. A. (2003). *El documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

· Paranaguá, P. A. (2009). *Metamorfosis del nuevo documental iberoamericano. En Miradas desinhibidas. El nuevo documental iberoamericano 2000–2008*. SECC/Ministerio de Cultura .

· Piedras, P. (2018). Sobre Javier Campo. Revolución y democracia. *Imagofagia* (18), 610–616.

· Reyero, P., Coll, P., Goldenberg, J., Llinás, M., y Bernini, E. (2008). Films proyectados en el Encuentro Nacional de Cine Documental (2008). *Cuadernos de Cine Documental* 03, 03–39.

· Russo, E. A. (2009). La trama y el revés. *Revista El amante*, 18–20.

· Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

· Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península..

«El arte existe por la necesidad humana de plasmar nuestra experiencia viva»

Entrevista a Paula Markovitch

Paola Solá

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

10.14409/culturas.2023.17.e0036

Escritora, cineasta y guionista, Paula Markovitch nace el 28 de mayo de 1968 en la ciudad de Buenos Aires. Hija de los artistas Genoveva Edelstein y Armando Markovitch —insiliados en San Clemente del Tuyú durante la última dictadura militar— creció en una pequeña y modesta casa frente al mar rodeada del arte de sus padres. Con una inclinación temprana hacia las letras, escribe desde los ocho años y aún hoy recuerda con cariño y admiración sus primeras obras escritas en un taller de dramaturgia dictado por Griselda Gambaro. En la ciudad de Córdoba, conoce al guionista y cineasta Sergio Schmuler, quien le propone mudarse a México para poder trabajar y vivir de la escritura —entre otros textos— de

guiones cinematográficos. Allí, lleva dirigidas cuatro películas.

Sus películas están atravesadas por una mirada sobre el arte como una necesidad vital transformadora tanto para el artista como para el mundo, en las que busca transmitir lo que llama *una experiencia viva*.

Su obra más reconocida, *El premio* (2011), narra la historia de Cecilia (7) y su madre cuyas vidas dependen del silencio

“El arte existe por la necesidad humana de plasmar nuestra experiencia viva”. Entrevista a Paula Markovitch
Paola Solá
Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba / Escuela de Comunicación audiovisual La Metro



Foto gentileza de Bruno Barreto

de la niña que acaba de ser premiada por una composición escolar. El premio viene de manos de los militares, los mismos que probablemente mataron a su papá.

Por estos días, Markovitch se prepara para rodar su próxima película *Paisajes del fin del mundo*, una historia que cuenta con dos relatos. El primero es acerca de dos jóvenes amigas, Laura y Elena, que se conocen durante la última dictadura militar en Argentina. Luego de una infidencia de Elena, Laura desaparece; Elena decide convencerse de que su amiga se fue sin despedirse, pero la culpa de haber «matado» a su amiga la atormenta. La segunda historia es la de una antropóloga forense que excava en busca de los 43 jóvenes desaparecidos de la localidad de Ayotzinapa en México; sin éxito en su

investigación, la amistad con un joven trabajador de Oxxo le devolverá las ganas de continuar.

Paola Solá: Sos guionista y dirigís cine, pero también escribís cuentos y ensayos ¿Te definís como escritora o como guionista/directora?

Paula Markovitch: Primero me defino como artista. Luego, como escritora.

Hay una cosa en el cine, una obsesión, con ser un profesional. Yo sostengo que eso no es bueno porque un profesional es sustituible por otro profesional. El artista es insustituible. Me niego a ubicarme en el lugar de una profesional porque no lo soy.

Además, el profesional es alguien que hace bien algo, ¿no? y como tal,

susceptible de elogios. Los elogios no siempre son buenos, hay elogios que des-acreditan. Ser mujer y ser artista también es una historia, salvo que hables de cosas de mujeres, inclusive del feminismo, que tu tema sea las mujeres; pero si vos sos una mujer que hablas de otras cosas, es como obsceno, es como que existís demasiado, la mujer artista genera recelo y más en un rol de liderazgo.

Acá en México muchos quieren que escriba historias porque las ideas no abundan, y muchos de ellos acuden a mí con algún recuerdo de la infancia o algo por el estilo creyendo que tienen una historia; esa es la mirada típica que se tiene sobre los guionistas: como si fuéramos una suerte de escribientes profesionales de las historias de otros. Y ahí tenemos un problema: el de la autoría en el cine. La autoría está desplazada en el cine. El director es considerado automáticamente autor, aunque esté haciendo una obra de la que no es el autor. Entonces por eso es muy enajenante escribir cine porque no sos considerado autor de tu propia obra. A esto lo llamo *un desplazamiento consensuado de la autoría*.

Pero yo soy un caso medio raro, porque yo trabajo en el cine de autor. Entonces, a mí sí me consideran una guionista artista, ahí estoy en el medio. O sea, yo no trabajo en cine comercial, para eso tenés que ser un profesional... (risas)

En Argentina hay más autores, los directores tienden a escribir sus propios

guiones. En México hay un mercado de la escritura y eso para un guionista profesional es muy bueno porque gana dinero con la escritura, pero para un artista es algo enajenante porque no podés ser el autor de tu propia obra. Paradójicamente, el hecho de que no haya clientes, de que no te compren los guiones, te obliga en Argentina a escribir, lo cual es muy bueno.

PS: Tus padres también eran artistas ¿Qué es el arte para vos?

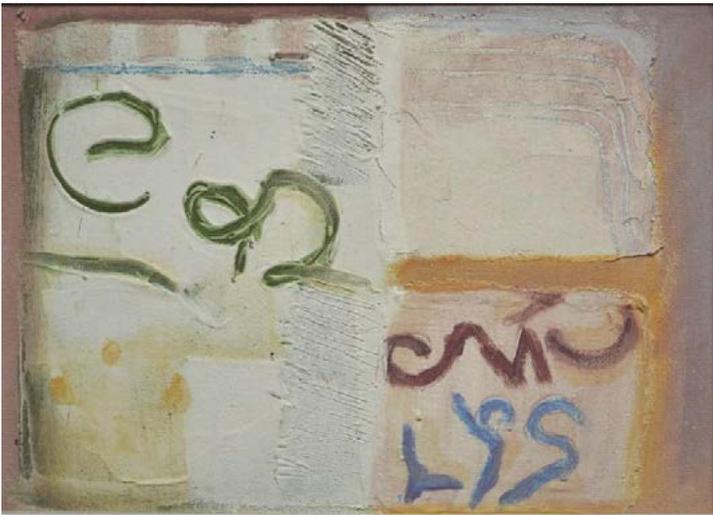
PM: Para mí es algo vital. Ni siquiera es un concepto. El arte existe por la necesidad básica humana de plasmar nuestra experiencia viva; siento que siempre necesitamos plasmar nuestra experiencia viva en todo, no hay ningún resquicio humano sin arte. Nada. En todas las circunstancias, en todas las civilizaciones, las personas necesitan plasmar su experiencia viva. Es algo básico. Lo experimenté. Y creo que mis padres también. Y a partir de experimentarlo, lo observo.

Aparte, en México el arte tiene un lugar importante y por eso también elegí este país. Porque Argentina tiene muchas virtudes, pero en Argentina el fascismo generó la idea de que el arte es una cosa postiza. Algo para hacer los domingos por la tardecita o cuando te sobra el tiempo. Cada vez que preguntan el horóscopo te dicen salud, dinero y amor. Y yo digo ¡está incompleto! Porque lo más importante no está: el Arte. Uno de los logros del fascismo en Argentina es naturalizar

que es algo de vagos, que lo peor que te puede pasar es tener un hijo artista.

Acá en México no es así, el arte tiene un lugar más importante. El artista tiene otro sitio. Mi padre decía siempre una frase: *una persona realista tiene que ser artista, porque es lo más concreto que se*

puede hacer. Al revés de lo que se piensa habitualmente de que el artista es un fantástico, para mi padre el artista es la persona más realista, una persona que está haciendo algo que transforma la realidad y que al mismo tiempo se transforma a sí mismo.



PS: En varias oportunidades has definido a tus padres como artistas marginales ¿a qué te referís con eso?

PM: Bueno, eran marginales porque la obra no estaba en la escena contemporánea y sigue sin estar, que es algo que me duele muchísimo y que espero cambiar pronto. No están inscriptos aún en la historia del arte cordobés. O sea, hay obra, pero la obra no está inscripta ¡Pero existe! No solo desaparecieron personas, intentaron desaparecer obras de arte también, están aún hoy desaparecidas en el sentido de que no aparecen, de que todavía no se manifiestan, de que permanecen por ahora escondidas. Mis padres tenían miedo de aparecer, de existir. Un poeta de aquí de México decía *los desaparecidos no son solo los que desaparecieron; somos nosotros mismos, los que no aparecimos*. La

marginalidad para mí no es algo solamente económico. La marginalidad es parte del exilio y del insilio. Es estar de alguna manera ausente. Es no aparecer, no estar presente. Entonces, para mí mis padres vivieron las repercusiones del fascismo en el sentido de que estuvieron de alguna manera también desaparecidos.

Sin embargo hace unos años junto con el estreno de *Cuadros en la Oscuridad* se realizó una exposición muy especial de la obra de mis padres en el Museo Genaro Perez, curada por Gustavo Piñeiro, con el apoyo de Gustavo Drinkovich. Gracias a la iniciativa de la productora Lorena Quevedo. Fue un acontecimiento muy especial que propició que esas pinturas comiencen a salir al sol.

¡Anhelo que sus obras aparezcan ante nosotros muy pronto!



Genoveva Edelstein. Sin Título. Acuarela y Óleo. 1997.



Genoveva Edelstein
Sin Título
Pastel
40cm x 39cm
1997



Genoveva Edelstein
Sin título
Tinta
46cm x 68cm
1907

PS: Tu madre dio clases en la escuela de Bellas Artes Figueroa Alcorta de Córdoba, ¿verdad?

PM: Sí, ella se incorporó. Con el retorno de la democracia, estudió Arte... se incorporó. Ella tenía esta cosa mucho más social y mucho más como de maestra. Y mi papá no tanto. Mi papá era más él, un pintor. Trabajaba en una estación de servicio como playero. Volvía de trabajar y se encerraba en su taller a pintar.

Sufrieron mucho. Es muy doloroso para mí ese tema, pero nos dejaron una obra hermosa.

PS: Les hiciste un documental...

PM: Sí, *Armando y Genoveva* se llama. Se puede ver online.

PS: Contame sobre tu próxima película *Paisajes del fin del mundo*

PM: Bueno, es una película en la que estoy trabajando aún, es acerca de dos historias, de dos mujeres. Una que tiene una culpa que no reconoce del todo, pero que signa toda su vida, vive con un peso que no puede siquiera pronunciar; bebe y le adjudica su alcoholismo al marido, a la vida. No termina de entender lo que hizo: denunciar a su amiga y mandarla a la muerte. Siento que es como un instinto de supervivencia de la psique que se protege del arrepentimiento, no queremos darnos cuenta de las cosas que hacemos. Cuanto peor es lo que hicimos, menos nos damos cuenta.

La otra historia es sobre una mujer que está investigando un caso de desaparición forzada de personas y a quien su trabajo la desborda; la rodean fantasmas que la jalan hacia la muerte.

En ambos casos son mujeres entre la vida y la muerte.

PS: Tu ópera prima, *El Premio* (2011), también sucede durante la última dictadura militar en Argentina, ¿cómo surgió esa idea?

PM: Es semiautobiográfica, está inspirada en mi historia, pero no es absolutamente autobiográfica porque mi padre no fue desaparecido; sí pasaba largas temporadas ausente, y claro, en ese tiempo no había mail, no había WhatsApp, no sabíamos nada de él, y mi madre estaba muy angustiada siempre que él se iba; yo podía percibir la angustia de no saber si volvía. Mi padre pertenecía al PRT y varios de sus amigos desaparecieron. Él vivía de manera clandestina, escondido.

Para la película filmé una escena en la que el padre regresa, en una primera

versión esa escena estaba. Luego la quité porque... era como decir, los desaparecidos no desaparecieron ¡y sí desaparecieron!

Lo que sí me ocurrió es que los militares me dieron un premio. Y fue un premio muy paradójico porque cuando me anunciaron como ganadora mi padre me dejó de hablar. Es una actitud muy fuerte porque es una cosa que no se hace con un niño ¿cómo le dejas de hablar a un niño? Que mi padre me deje de hablar fue fortísimo para mí, y estuvo sin hablarme un montón de tiempo. Entonces yo estaba entre la obligación de no alegrarme por el premio para complacer a mi padre y alegrarme porque era *mi* premio.



El Premio (Markovitch, 2011)

Bueno, lo que yo he trabajado en esa historia es que el fascismo no solo tortura cuerpos, desaparece, mata personas, sino que te orilla a traicionarte a vos mismo. A traicionarte. Por eso propicia la delación. Yo me acuerdo que en la escuela era así: si un compañerito hacía algo malo, vos tenías que decirlo. O sea, había un problema y nos sacaban a todos al patio, hacía frío y nos tenían ahí hasta que alguien delatara al compañerito. En lugar de la lealtad de amigos, se propiciaba la delación. La sensación que yo tenía de niña es que el fascismo se respiraba. Y creo que en su momento lo que fue singular de la película, y creo que aún hoy, es que había muchas historias de desaparecidos, de torturas, de qué sé yo, pero pocas de la sensación del fascismo que impregnaba hasta a dos niñas de 7 años, ¿no? La sensación, el hecho que el fascismo se respira, te talla los huesos.

PS: En 2011 también se realizó en Argentina una película con temática similar, *Infancia clandestina*...

PM: Sí, sucede que *Infancia clandestina* cuenta con un niño protagonista. Yo preferí trabajar a partir de la mirada del niño porque siento que puedo transmitir desde ahí mejor la sensación de lo clandestino, la sensación de que te obliguen a traicionar, la sensación de estar vigilado. Pienso en la película que hizo Bergman sobre el Nazismo *El huevo de la serpiente* en la que no se ve nada del Nazismo,

pero está claro que es algo que te asfixia, que querés respirar y no podés, algo que te vuelve loco.

PS: ¿Ves esta búsqueda en el panorama actual del cine?

PM: Me pasa que muchas veces se habla en el cine principalmente de ‘temas’: el tema de la dictadura, el tema del exilio, el tema del insilio. En ese sentido, el cine se vuelve un cuento ilustrado, de alguna manera injustamente limitado. Yo intento que mis películas retraten atmósferas, sensaciones: el miedo durante el fascismo, el tedio de la pobreza, la pobreza como algo que te aplasta, la idea de que no hay una salida frente a la muerte. Hablando de experiencia viva, yo más que contar historias, quiero transmitir una experiencia, hacer un retrato de una situación: del fascismo, de la miseria. Mi objetivo artístico ha sido siempre no hablar ni escribir desde lo conceptual, sino transmitir las sensaciones que yo misma he experimentado. En *Cuadros en la oscuridad*, mi segunda película, luego de explorar el miedo durante el fascismo en *El Premio*, me propuse trabajar ahora sobre la sensación de la miseria, que es como una especie de fuerza de gravedad amplificada que te aplasta contra el piso.

PS: Antes de irte a México en los ’90, hiciste algunas películas en formato video en Córdoba: *No te vayas* y *El secreto*...

PM: ¡Sí! en esas pelis empecé a desarrollar

algunas obsesiones que estoy retomando ahora, por ejemplo, un viaje en auto por toda Córdoba dando vueltas porque sí. Es muy parecido a Ángeles¹.

No te vayas (1991) se trata de un chico que se roba el auto del padre y sale a andar por la madrugada y se cruza —en realidad, casi la atropella— con una chica que camina por la noche porque escucha voces. Así se conocen. Entonces empiezan a dar vueltas por la ciudad, se divierten, juegan, se mueren de la risa. Los dos tienen 17 años, van de un lugar a otro, hasta que ella le cuenta que es hija de desaparecidos, que a veces siente que la llaman, que tienen que irse a otro lugar. A él se le ocurre enseñarle a manejar. Ella empieza a conducir el auto y por primera vez en toda la película está muy contenta. Mientras conduce para en un semáforo. En ese momento ven a alguien que está cruzando por la calle y ella le dice: pero ese es ¡Luciano Benjamín Menéndez! Ella se queda paralizada, se

queda estacionada en medio de la calle, Menéndez pasa como una sombra.

La tesis es que el duelo no resuelto genera parálisis. Te paraliza.

Otras de las sensaciones que estoy explorando ahora también ya estaban en *El secreto* (1991), ahí guioné la historia de un grupo de amigos que van a pasar unos días al Lago San Roque, en un velero; y que conocen a un joven misterioso llamado Blas que guarda silencio, que tiene un secreto que le pesa. Los fantasmas que viven en el fondo del lago San Roque han regresado y viven en Blas, un chico que nació del deseo de su madre de tenerlo, justo cuando era arrojada desde un avión al lago en el '76. En Córdoba también tuvimos vuelos de la muerte, el lago San Roque está lleno de fantasmas.

Y los fantasmas existen. La gente les tiene miedo, a mí me da más miedo que no haya fantasmas, porque existen para recordarnos que vivieron.

Filmografía Paula Markovitch

- A veces (1990)
- No te vayas (1991)
- El secreto (1991)– Dirigida por Enrique González.
- Perriférico (1999)
- El enfermero (2004)
- Armando y Genoveva (2007)

¹ Markovitch se refiere a una película que escribió y dirigió en 2022 que se encuentra en este momento en posproducción.

- El premio (2011)
- Cuadros en la oscuridad (2017)
- El actor principal (2019)
- Ángeles (2022–en proceso de posproducción)

La pesada carga de la duda. Reseña sobre el cortometraje *Carga animal*. (2023)

Ficha técnica

Género: Drama, Fantástico / Duración: 18' / País: Argentina / Año: 2023 / Una producción de Colectivo Rutemberg y Proyecto Excursus / Elenco: Héctor Bordoni, Francisco Benvenuti, Nadia Lozano, Pedro Alonso, Juan Zorraquín, Matías Méndez / Guión y dirección: Iván Bustinduy / Producción: Sebastián Álvarez, Iván Bustinduy.

Ignacio Dobrée

Universidad Nacional del Comahue

Universidad Nacional de Río Negro

10.14409/culturas.2023.17.e0034

En su libro *Cine contra espectáculo*, Jean-Louis Comolli reconoce el doble movimiento que realiza la máquina cine. En el momento de producción, la cámara opera un registro discontinuo del mundo a un ritmo analítico de 24 fotogramas por segundo o, para el caso del digital, definido por la frecuencia de muestra. Del lado de los espectadores, la continuidad reaparece por medio de la síntesis de movimiento que el dispositivo de recepción conformado por la asociación entre el proyector, el sistema de audio y la pantalla propicia en el acto de percepción. La vida que había sido

fragmentada regresa, dice Comolli, pero como «embuste» (2010:56). El cine, en consecuencia, no puede escapar de su condición artificial y, tampoco, del carácter ilusorio que adopta. En el planteo del autor francófono, el problema surge cuando la ilusión es utilizada para borrar la separación entre las imágenes y el mundo que representan. En este sentido, se acerca a la mentira. Sin embargo, el

Reseña sobre el cortometraje: *Carga animal*
Ignacio Dobrée
Universidad Nacional del Comahue /
Universidad Nacional de Río Negro



juego ilusorio que plantea el cine también puede aventurarse hacia otras direcciones que no necesariamente decantan en el engaño.

En algunas oportunidades, la ilusión se ubica del lado de la imaginación entendida como la apertura a pensar opciones, posibilidades, salidas novedosas. Es, tal vez, el espacio en el que se ubica la buena ficción. En su vínculo con el mundo, la ficción abre el camino hacia nuevas interpretaciones, expande las fronteras de los sentidos que han sido cristalizados a fuerza de repeticiones

para observar aspectos desconocidos de nuestra existencia, forja lazos mediante los cuales los mundos posibles que construye pueden resultar claves de explicación de los mundos pasados, presentes y futuros en los que vivimos.

En su búsqueda de romper con los significados cotidianos, en ciertas ocasiones la ficción se aleja de las certezas, de las remisiones unívocas a habituales campos de sentido. Dicho en otras palabras, despliega para los espectadores un espacio en el que las cosas no siempre son lo que parecen. El cortometraje *Carga animal* (2023) de Iván Bustinduy se inscribe en esta línea al trasladar a los espectadores los estados y sentimientos que experimenta su personaje principal.

Un hombre cuyo nombre desconocemos se reincorpora a su trabajo en una empresa especializada en el transporte de animales. De pocas palabras, parece rondar los cincuenta años. Desde la primera escena se presentan situaciones que contribuyen a la construcción de un clima enrarecido. Ni siquiera el diálogo sobre un partido de fútbol del ascenso en ciernes resulta natural. ¿Qué motivó la salida de ese personaje? ¿De dónde vuelve? ¿Quiénes habilitaron su regreso?

El trabajo que se le encomienda es sencillo: entregar dos perros pequeños al día siguiente y otro más grande en un aeródromo durante esa misma jornada. A los dos primeros los vemos preparados para la travesía, pero al tercero solo lo

adivinamos en la oscuridad interior de su jaula. A partir de ese momento el relato establece un juego constante con el fuera de campo que desmorona las suposiciones iniciales. ¿En qué consiste esa carga? ¿Qué tipo de animal transporta? ¿Es un animal o una persona?

A medida que maneja por un paisaje rural hacia el punto de entrega, el personaje da muestras de sentirse incómodo, perturbado. Los perros pequeños que van en la caja de la camioneta ladran constantemente, algo les molesta también a ellos. Los indicios aumentan, aunque no contribuyan a definir qué hay en el interior de esa jaula más grande.

El chofer se decide a consultar, pero la conversación que mantiene por teléfono con la central de operaciones de la empresa tampoco despeja las dudas. Ni las suyas, ni las de los espectadores. «*Vós despreocupate*», le asegura la voz del otro lado de la línea. A cada paso, todo se vuelve un poco más extraño: la logística de la carga se realiza mediante tabletas con conexión inalámbrica, pero la comunicación con la operadora la realiza a través de un anacrónico teléfono público. ¿Qué mundo es este?

El personaje no solo duda respecto a lo fáctico (¿qué esconde esa oscura jaula? ¿por qué han dicho que es un perro?), sino también da señales de cuestionamientos en

el orden de lo moral (¿qué debería hacer? ¿qué es lo correcto?). Esas preguntas que apenas se descubren en los gestos y movimientos del transportista elaboran de manera paciente una tensión de final incierto.

Filmada en la zona de Chascomús, provincia de Buenos Aires, *Carga animal* es un cortometraje realizado por estudiantes y egresados de diferentes escuelas de cine argentinas como la Universidad Nacional de las Artes (UNA), la Universidad del Cine (FUC), la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde su estreno en la edición 2023 del BAFICI comenzó un extenso recorrido por diferentes festivales nacionales e internacionales, entre los que se incluyen el Palm Springs International Shortfest (en donde obtuvo una mención especial al mejor corto de medianoche), VECINE (Festival de Cine de Villa Crespo), el SEFF (Santiago del Estero Film Festival) y el Festival Internacional de Cine de Almagro (España).

Su director y guionista se formó en la Universidad del Cine, en donde también trabaja como docente. Su cortometraje anterior, *El segundo hombre*, recibió el premio Méliès en el 36° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. A la vez, es coordinador del Colectivo Rutemberg y de la revista Taipei / Crítica de cine.

Reseña del libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. María

Aimaretti, Buenos Aires: 1ra. edición Milena Caserola. 2020. 376 páginas;

ISBN 978-987-8392-55-4

Mariel Balás¹

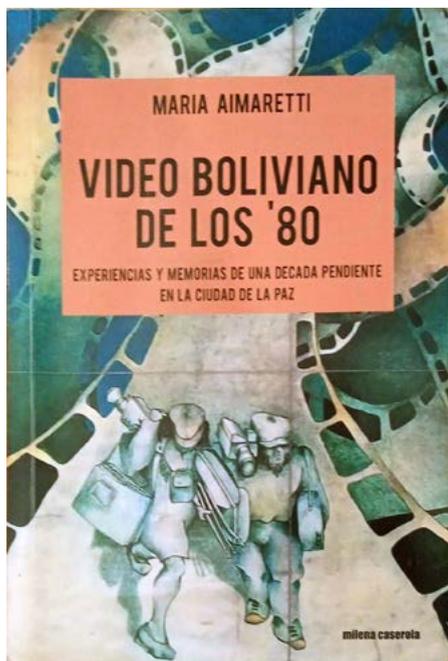
Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General
de la Universidad de la República de Uruguay
Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta)
Universidad de la República

10.14409/culturas.2023.17.e0031

El libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente* de la argentina María Aimaretti es el resultado de un proceso de investigación posdoctoral que tiene su génesis en su tesis de doctorado. De manera detallada, cercana y rigurosa salda una deuda con la historia del audiovisual boliviano al tiempo que repone y genera preguntas de ese contexto periodizado entre finales de 1979 y los primeros años de la década

Reseña: Video boliviano de los '80.
Experiencias y memorias de una
década pendiente en la ciudad de La
Paz. María Aimaretti, Buenos Aires:
1ra. edición Milena Caserola. 2020.
376 páginas; ISBN 978-987-8392-55-4
Mariel Balás
Laboratorio de Preservación
Audiovisual del Archivo General de la
Universidad de la República de Uruguay
/ Grupo de Estudios Audiovisuales -
Universidad de la República

¹ Mariel Balás es docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta-Udelar). Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Co editora junto a Beatriz Tadeo Fuica del libro *Cema, video y restauración democrática* (Montevideo: ICAU-FIC-Udelar, 2016). Correo electrónico: mariel.balas@fic.edu.uy



de 1990, con énfasis local en la ciudad de La Paz, pero que se desborda hacia la realidad regional.

A través de una narración diáfana la autora deja al descubierto la heurística, donde conjuga la historia oral con fuentes hemero y bibliográficas, documentos y visionado de algunos registros recuperados que analiza teórica y estéticamente. A lo largo del texto una cuidada selección de imágenes muestran la diversidad de los materiales consultados, revistas, manifiestos, afiches, fotos de rodaje y eventos, fotogramas de películas, verdaderas huellas materiales que junto a los relatos testimoniales recuperados y analizados por la autora enmarcan y dotan de sentido a esas memorias del pasado (Jelin,

2017:14). Memorias que se reconstruyen desde experiencias que tuvieron lugar en un momento particular de la historia latinoamericana vinculada a la opresión de gobiernos autoritarios, los procesos transicionales y las recuperaciones democráticas con sus luchas y reivindicaciones.

La autora plantea un contexto boliviano marcado por inestables procesos políticos con períodos posdictatoriales cortados por nuevas intervenciones. Situaciones que obligaron al quiebre de iniciativas y a exilios identificando allí distintos niveles de influencia e intercambio, circulaciones intelectuales que tendrán reflejo en la implementación de colectivos audiovisuales con repercusiones en los modos de comprender y concretar los proyectos. Las transiciones y las recuperaciones democráticas dieron espacio para escuchar y mirar la alteridad de las poblaciones indígenas, campesinas y mineras, poblaciones históricamente ignoradas y relegadas. Aimaretti indaga sobre la importancia y la urgencia por comprender la identidad de un país en el que la mayor parte de su población es indígena, cuestionarse sobre el lugar que ocupaban en aquellos ochenta, en donde el video se configuraba como la herramienta comunicacional capaz de generar esos registros. Un periodo en donde el cuestionamiento a los medios hegemónicos estaba presente y atravesaba fronteras, generando debates y necesidades de apropiarse de un modo

de comunicación popular que fortaleciera y diera visibilidad a la(s) identidad(es) de las comunidades originarias históricamente oprimidas y relegadas para posicionarse como alteridad frente a la tendencia de la homogeneización de una cultura occidental imperante. El libro recupera esos impulsos y devela también sus contradicciones.

La autora plantea que los jóvenes videastas paceños se ubicaron con distancia en relación al cine militante de Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y la productora comercial Ukamau, experiencias previas a la dictadura de Hugo Bánzer (1971–1979). De esta manera integra en el relato quiebres y continuidades intergeneracionales para arribar a la conformación en 1984 del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), una iniciativa de esos jóvenes que promovieron un prolífico espacio de intercambio y discusión sobre el quehacer audiovisual de ese momento. Quiénes fueron esos jóvenes, cómo se organizaron, con qué inquietudes y cómo lograron concretar sus proyectos usando la tecnología video, serán asuntos que se irán destejando y combinando a lo largo del libro que en términos formales se estructura en seis capítulos que se organizan de lo local a lo regional.

El primero aborda el concepto de «escena» como una «imagen–hipótesis» que le permitirá a la autora ubicar y relacionar la conformación, el desarrollo y la dispersión de las intensas y conflictivas

experiencias de esos jóvenes paceños que registraron su sociedad. En el relato se recupera a una serie de personas relevantes en la conformación de espacios de intercambio y formación no institucional como tertulias de café y Cine clubes. Da cuenta de los procesos de fundación de la Cinemateca Boliviana en 1976, el surgimiento en 1979 del Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), el origen del MNCVB y creación de la revista *Imagen* que entre 1986 y 1991 funcionó como un medio comunicacional vital para el Movimiento.

El segundo capítulo se detiene en las luchas impulsadas por los sectores populares en un conflictivo contexto de transiciones e inestabilidades políticas a través de cuatro producciones concretadas por la pareja de realizadores Liliana de la Quintana y Alfredo Ovando, ambos integrantes del MNCVB que fundaron la empresa Nicobis. El sacerdote jesuita Luis Espinal adquiere un particular protagonismo en el capítulo por la influencia de su trabajo comprometido y crítico en estos jóvenes. Según la autora el corpus seleccionado integrado por *Lucho: vives en el pueblo* (1983); *Movilización pan y libertad* (1983); *Café con pan* (1986) y *La marcha por la vida* (1986) «...constituyen testimonios reveladores de un presente de dislocación social y son relatos de memoria para el porvenir en torno de actores, organizaciones y prácticas de confrontación, desobediencia y agitación

popular» (62). Son analizados siguiendo el uso de tres figuras propuestas por Gonzalo Aguilar (2015): el rostro, el cuerpo y la coreografía, que permiten un abordaje desde la apropiación particular de la memoria y la historia hasta la organización colectiva de lo corporal y sus orgánicos desplazamientos. La autora analiza estas piezas audiovisuales que integran testimonios, ficcionalización y registros directos para construir relatos donde los «sectores populares bolivianos encarnan acción política y sufrimiento...» (76).

El tercer capítulo explora la mirada de las realizadoras, sus inquietudes y modos de hacer audiovisual, teniendo a otras mujeres como protagonistas. Aimaretti destaca la postura y la obra de Danielle Caillet, Raquel Romero, Liliana De la Quintana, Cecilia Quiroga y otras realizadoras como Beatriz Palacios. A modo de dar cuenta de la «indocilidad» que las directoras adoptaron en sus videos la autora centra su atención en el análisis de tres documentales: *A cada noche sigue un alba* (Cecilia Quiroga, 1986), *Siempre viva* (Liliana de la Quintana, 1988) y *Voces de libertad* (Raquel Romero, 1989), que refieren al universo laboral boliviano protagonizado por mujeres. Se destaca el trabajo conjunto de las realizadoras en la generación de espacios orgánicos desde donde pensar su lugar en la sociedad en general y en particular en el sector audiovisual. Situación que generó iniciativas no solo en su país, sino también en la

región, asuntos que la autora retomará en el último capítulo al referirse a la realidad latinoamericana.

El cuarto capítulo aborda el origen y derrotero de tres colectivos que trabajaron de manera horizontal con las comunidades filmadas. Se trata del CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa) impulsado por Alfonso Gumucio Dagrón, el Taller de Cine Mínero (TCM), iniciativa de origen francés que fue llevada adelante activa y comprometidamente por María Luisa Mercado, Gabriela Ávila e Iván Sanjines y el Centro de Educación Popular QHANA, en particular del área de video que se formó hacia mediados de 1980 y estuvo dirigida por Néstor Agramont y Eduardo López Zavala. Las experiencias son abordadas atendiendo una mirada «micro», vinculada a la «escena boliviana» y otra «macro» relacionada con el Espacio Audiovisual, sistema integrado por el cine, la televisión y el video (Getino, 1990) y cuyos proyectos según la autora conformaron una zona alternativa, en oposición a los medios hegemónicos. Se trata de iniciativas que son consecuencia de un contexto regional y global vinculado a la influencia de las corrientes teóricas en torno al Nuevo Orden Mundial de Información y la Comunicación (NOMIC) y a los contactos con investigadores e intelectuales latinoamericanos. Fueron experiencias que promovieron la educación popular (con influencia de Paulo Freire)

y la organización autogestiva, brindando apoyos a grupos de base en el desarrollo de prácticas alternativas y participativas. Si bien tuvieron diferencias en su financiamiento, en la institucionalidad, en las formas pedagógicas que adoptaron y en los modos de exhibición, se destaca la interrelación de la circulación intelectual y las relaciones políticas regionales que influyeron de manera distinta en los integrantes de cada grupo. Se trata de una recuperación de identidades que forman la mayor parte del crisol societario de Bolivia que implican un relevante aporte al campo cultural del país.

En el quinto capítulo se revela la pre-ocupación de los jóvenes videoastas por registrar «la nación clandestina» boliviana, es decir la comunidad indígena (219). Aimaretti parte de la perspectiva de Elisenda Ardévol (2008) que entiende al cine etnográfico como un campo interdisciplinario en donde se trata la diversidad cultural (234) para luego desarrollar la noción de «audiovisual de mirada etnográfica» con la cual abordará un corpus documental producido por Nicobis y QHANA. En consonancia con el periodo político, una democracia en proceso de recuperación, la autora refiere a modalidades vinculadas al video en donde se establece un proceso conjunto participativo con las comunidades, promoviendo la horizontalidad, pero en donde problematiza el hecho de que se trata de un intercambio con agentes exógenos a las comunidades indígenas

que precisan de mediaciones. Requieren por lo tanto de traducciones y procedimientos que permitan el acercamiento y la comunicación y la aplicación de recursos como dramatizaciones y usos técnicos de gráficos y mapas, entre otros. Tras plantear preguntas vinculadas a cómo esos videos construyeron esa mayoría de alteridad indígena, cómo se abordó la memoria y de qué manera sus palabras e imágenes constituyeron actos políticos, así cómo qué lugar ocupa lo nacional, la autora analiza tres documentales de Nicobis, *La danza de los vencidos* (1982), *El Llamero y la sal* (1985) y *Tiempo de vida y muerte* (1988) y luego las películas *Levantémonos todos* (1987) y *El camino de las almas* (1989) dirigidas por Eduardo López Zavala como integrante de QHANA. Como asuntos reiterados identifica «el trabajo, la cultura, la identidad y el territorio» atravesados por el viaje, ya sea el que involucra el desplazamiento físico, como el imaginario implícito en los rituales en donde la memoria ocupa un lugar central, pero en continuo diálogo con el presente.

El sexto y último capítulo refiere a los hechos más significativos que posibilitaron los Encuentros Latinoamericanos de Video, espacios de intercambio entre quienes estaban interesados en el video como herramienta comunicacional y de producción audiovisual. Relata el proceso desde los antecedentes en el IX Festival de La Habana, e incluso antes, en un Festival en Bahía en setiembre 1987, se detiene

exhaustivamente en los tres Encuentros consecutivos: Santiago de Chile en 1988, Cochabamba en 1989 y Montevideo en 1990, hasta recuperar los conflictos que provocaron que en 1991 no se organizara el cuarto encuentro, que tuvo lugar en Cusco en 1992. Incorpora las voces de varios realizadores del continente con particular protagonismo en dichas instancias y presenta los principales asuntos que generaron la extinción de los Encuentros. Da cuenta también de seminarios y talleres, en los que realizadores, educadores, comunicadores, investigadores discutían, desde la praxis o la teoría, las distintas problemáticas vinculadas a la producción videográfica: financiamiento, existencia de políticas públicas y leyes que protegieran las realizaciones vernáculas, circulación, públicos y mercados, objetivos y modos de producción. Se detiene en la conformación de espacios promovidos por y destinado a mujeres realizadoras, hasta la concreción del primer Festival de Video dirigido por mujeres en 1990 y sus ediciones consecutivas. En el apéndice ofrece información complementaria de instituciones y organizaciones clave para la existencia y organización de estas instancias, como el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) creado en México, el Instituto Para América Latina (IPAL) fundado en Perú y Crocevia, organismo italiano con sede latinoamericana en Costa Rica y la ONG candiense Video Tiers Mond.

Al final se incluyen dos esquemas que sistematizan datos puntuales sobre cronologías, hitos relevantes, organizaciones, obras y realizadores, visibilizando los cruces de vínculos en el tiempo y en el espacio.

Es un libro de lectura imprescindible para conocer la historia de la realización audiovisual boliviana y ponerla en relación con un contexto regional y global en la década de los ochenta del siglo pasado. Página tras página se encuentran hilos imprescindibles para reconstruir un denso tejido, en donde se interceptan un lugar y un tiempo atravesados por cruces de sentido, participando lo sensorial, la mirada y la escucha a través del video, una tecnología que estos jóvenes inquietos usaron para registrar, como dice la autora la *Otredad*. Pero también una tecnología sometida a los recambios de la industria de medios, que en pocos años volvió difícil contar con equipos capaces de reproducir esas opacas cintas magnéticas. La autora expresa la imposibilidad de acceder a muchos de los registros audiovisuales; de todos modos, las interpretaciones y análisis de los visionados que logró hacer, permiten reconstruir la vida de quienes participaron en esas filmaciones de los ochenta. Sus luchas, los reclamos por una vida digna, sus ritos y creencias, sus convicciones. Se trata de registros necesarios para activar la memoria y permitir otras narraciones, que tienen en este libro fuente inspiradora para plantear nuevas preguntas.

En definitiva, el libro permite conocer y reconstruir trayectorias de personas, organizaciones y una sociedad en un tiempo en el que el video fue funcional a las iniciativas, los logros y las fracturas

de una década que está siendo recientemente atendida y problematizada. En ese sentido el aporte de Aimaretti es plenamente generoso por la vasta y ordenada información y las pistas que ofrece para continuar nuevas investigaciones.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ardévol, E. (2008). «Cine etnográfico, relato, discurso y teoría». En Adriana Vila Guevara (coord.). *Documentos CIDOB, Dinámicas interculturales N° 12, El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (pp. 31–50). Barcelona.
- Getino, O. (1990). *Introducción al Espacio Audiovisual Latinoamericano*. Cuaderno sobre cine. Buenos Aires: INCAA y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Noches de rondas. Marginalidad y sexualidades *queer* en el cine argentino contemporáneo. Reseña del libro *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino*. Lucas Martinelli (2022) Buenos Aires: Ciccus.

Eleonora S. García

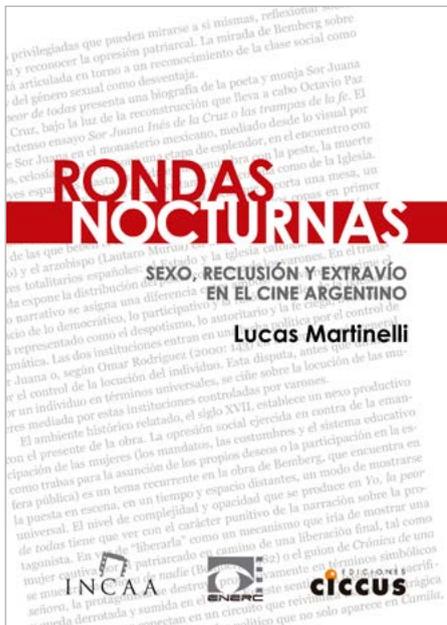
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

10.14409/culturas.2023.17.e0033

Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino es el ensayo ganador del 4to. Concurso nacional y federal de Estudios sobre Cine argentino, impulsado por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) durante el ciclo 2022. Escrito por Lucas Martinelli, artista, investigador y docente, el libro propone un análisis crítico y una reflexión aguda acerca de los vínculos entre las sexualidades *queer*, ligadas a los márgenes sociales y los modos de aparecer de estos cuerpos en el cine argentino contemporáneo. La preocupación de Martinelli por poner luz sobre las posibilidades del cine como dispositivo reconfigurador de lo social, se sostiene sobre la elección de un *corpus* de filmes, que

interrogan de distintos modos, las lógicas de funcionamiento del capitalismo en lo que respecta a la construcción de sujetos y subjetividades. En estos términos, el ensayo recorre imágenes que dialogan con un contexto tanto histórico como estético y permiten al autor presentar la «reclusión» y el «extravío» como las dos principales figuras que permiten el diálogo entre exclusión y sexualidad.

Reseña del libro: Noches de rondas. Marginalidad y sexualidades *queer* en el cine argentino contemporáneo. Lucas Martinelli. Ciccus. Buenos Aires, 2022.
Eleonora S. García
Facultad de Filosofía y Letras -
Universidad de Buenos Aires



La forma del ensayo dispone en este sentido, la distancia necesaria, que le permite al autor, llevar adelante la tarea de observación e interpretación del *corpus* elegido, a la luz de un encuadre epistemológico de suma precisión. No obstante la distancia señalada, resulta indispensable resaltar la asunción de la voz en primera persona que Martinelli hace tanto en la Introducción como en el apartado final de Reflexiones. Esta decisión constituye en sí misma el gesto político que hace visible la posición enunciativa desde la cual llega a la escritura de *Rondas nocturnas*. El gesto autobiográfico y casi confesional de este primer momento de la obra, reúne dos recuerdos puntuales en la experiencia de ir al cine. La compañía de la amistad y el amor impulsan a Martinelli a colocar

sobre *Un año sin amor* (Berneri, 2005) y *Vil romance* (Campusano, 2008), la piedra basal sobre la que construye su propuesta de investigación y análisis. El corrimiento de las representaciones romantizadas del amor homosexual instaladas por el *mainstream* y los modos no espectacularizantes de mostrar el margen social, hacían visible y audible, en esos filmes, la circulación del deseo entre los cuerpos y la invitación a vivir la sexualidad con gozo y sin culpa. La experiencia personal y fílmica vehiculizaba entonces para el autor de este ensayo, el comienzo de la reflexión sobre nuevas formas posibles, emancipadas, de relación y encuentro entre los sujetos.

Rondas Nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino propone ambas figuras como el eje que organiza la lectura crítica respecto de la inscripción de los cuerpos *queer* en un entramado social asociado al margen. Martinelli trabaja, además, las posibles modulaciones que una y otra aceptan, dando lugar a una subdivisión tanto temática como cronológica. De este modo la reclusión, sea en su forma sanitaria o disolutoria, aparece como la figura que, desde los años '60 y hasta los comienzos de los '90, permitió la aparición de las sexualidades *queer* en el cine argentino. Por su parte, el extravío, extendido entre los años '90 y la actualidad, comprende tres modulaciones —lo migratorio, el yire y lo criminal— que, ligando la sexualidad, a la problemática

social del trabajo, la prostitución y el comportamiento delictivo respectivamente. La preocupación respecto de las posibilidades de emancipación, factibles de ser experimentadas por los sujetos de cada uno de los filmes, hace que Lucas Martinelli indague, por un lado, en las relaciones intersubjetivas, sostenidas en un tiempo y un espacio singular y por otro, que atienda en el recorrido analítico, a los elementos formales que dan lugar a un paisaje estético poroso e inestable tal como las sexualidades aludidas.

Antes de iniciar el recorrido por las imágenes, Martinelli acerca al lector/x a la noción de lo *queer*, entendida como el conjunto de identidades sexuales que tensionan en diversos grados, los modelos de vida organizados sobre la heterosexualidad. Si el imperativo hegemónico de los cuerpos heteronormados, hizo de la institución del matrimonio monogámico y la familia, los dos pilares fundamentales de organización y sostén de la nación, no resulta complejo comprender que el tratamiento para con esos cuerpos, dislocados de la norma, fuera reducirlos a espacios de confinamiento o desaparición. El cine, por su parte, explica Martinelli, en su función de dispositivo potente y responsable de la configuración de subjetividades, también reprodujo ese aplastamiento de los cuerpos *queer* sobre el margen social. Sin embargo, y aquí la lucidez del aporte del autor, es a partir de las transformaciones que tuvieron lugar

desde la década del sesenta en adelante en la cinematografía mundial, que resulta posible rastrear zonas lacunares en algunos filmes, en las que, las sexualidades *queer* encontraron espacios de emancipación y desaprisionamiento. A los efectos de dar a ver la politicidad de las imágenes que ponen en acto lo anterior, con detalle preciosista, se detiene en las texturas que aparecen visibles tanto en el tratamiento del espacio como del tiempo en el *corpus* seleccionado.

La primera parte del libro está dedicada a la figura de la reclusión y sus dos modulaciones: la reclusión sanitaria y la reclusión disolutoria. Esta condena a la invisibilidad de los cuerpos encerrados se ancla, en el primer caso, a una actitud correctiva y a un disciplinamiento sanitario de aquellos cuerpos *queer*, ligados además al delito y a otras condiciones de precariedad. En el segundo caso, la eliminación de un conjunto de individuos de la sociedad ha sido el objetivo de desaparición sistemática e institucional orquestado por distintos grupos de poder a lo largo de la historia. Dentro del eje de la reclusión sanitaria, Lucas Martinelli elige poner el foco sobre *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) y *La Raulito* (L. Murúa, 1975). En ambas películas señala la condición de púber de los personajes protagonistas, que han pasado por distintos dispositivos de encierro como el reformatorio, el manicomio y la cárcel. De todos, han podido escapar, liberando

sus cuerpos y dándoles entrada en una errancia que los lleva a espacios abiertos como la calle, el río o el mar. Pero no sólo se ha tratado de huir del espacio de reclusión, sino que también, ha sido posible para ellos, una fuga simbólica. Esta última nos indica Martinelli, es posible en la amistad, relación que se presenta, como el espacio de reconocimiento del sí mismo y de la construcción en libertad de una mínima comunidad de pertenencia. Ambos filmes restituyen a su modo una subjetividad dignificada y algo más fortalecida contra los embates de las distintas manifestaciones de violencia.

En lo que respecta a la reclusión disolutoria, el trabajo aborda otras dos películas: *Habeas corpus* (Jorge O. Acha, 1986) y *Yo, la peor de todas* (María L. Bemberg, 1990). Ambos textos corresponden a los primeros años de postdictadura en la Argentina. Antes de comenzar el estudio de los filmes citados, Lucas Martinelli se detiene en algunos otros títulos que, aunque poco explorados por la crítica, han trabajado desde distintas propuestas estéticas, la figuración de relaciones homoeróticas en medio de ese pasado reciente, tal el caso, por sólo señalar uno, de *Un muro de silencio* (Stantic, 1993). Mientras que *Habeas corpus* pone en escena la tensión erótica entre un guardián y su cautivo en una celda clandestina; *Yo, la peor de todas*, explora de entre las sexualidades *queer*, la identidad bisexual y lesbiana, sobre la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y la

virreina que la visita. La lectura novedosa de Martinelli radica en distinguir en ambos filmes la potencia que anida en los cuerpos recludos, de transmutarse en el sacrificio; es decir, de disolverse en una esfera imaginaria uno y en un camino de autodeterminación divina, el otro, dándose a sí mismos entonces, la emancipación.

La segunda parte de *Rondas nocturnas* toma como punto de partida la renovación estética que atravesaron las prácticas cinematográficas a partir de la década del '90 y la renovada relación que estas establecieron con lo político. La emergencia visible de las sexualidades *queer*, así como el incremento progresivo del empobrecimiento de la sociedad argentina, a consecuencia de las políticas económicas de corte neoliberal, armaron un espesor simbólico que el cine estuvo presto a recoger en imágenes. La exclusión social, en términos tanto sexuales como económicos, requirió de nuevas formas de emancipación, que el cine, en su *métier*, inscribió sobre la superficie de representación de modos más metafóricos. Este cuadro, explica Lucas Martinelli, es el que le permitió armar una red pensamiento organizada sobre cine, viaje y toma de conciencia. A tales efectos, elige la figura del extravío a la que define como: «un corrimiento del cuerpo y la mirada respecto de la razón o lo correcto» (2022:79).

«Lo migratorio» es la primera de las modulaciones de la figura del extravío que Martinelli trabaja sobre *Bolivia* (Adrián

Caetano, 2001) y *La león* (Santiago Otheguy, 2006). En el primer caso liga la opresión social y la necesidad imperiosa de migrar persiguiendo posibilidades laborales, con la pregunta por los modos en el que el cine, por vía de su lenguaje específico, da a ver ese sector social, sin construir una imagen mercantilizada del pueblo pobre. Del segundo, toma como centro de análisis, el vínculo entre homofobia y abuso de poder en el marco de la geografía del Delta del Paraná, colocando el acento en el asesinato del dueño de la lancha La León perpetrado por el colectivo de trabajadores como forma de un acto liberador de la opresión. Destaca para uno y otro caso, la genealogía que Martinelli construye desde el Manifiesto de Ospina y Mayolo (1977) contra la pornomiseria a las representaciones de la violencia contra los trabajadores de la tierra en íconos del cine argentino como son algunos de los textos filmicos de Mario Soffici y Hugo del Carril. Por su parte, la figura de «el yire» constituye la segunda modulación abordada en *Rondas nocturnas*. *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005) y *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001) concentran sobre sí un recorrido urbano en el que el consumo de drogas y cuerpos componen un retrato acabado de las consecuencias de la crisis del 2001 en la Argentina. Sin embargo, subraya Martinelli en su estudio, es justamente ese vagabundeo de las personas que se prostituyen —las derivas urbanas, según

analiza a la luz de los escritos de Néstor Perlongher— las que despuntan el gesto emancipatorio. En la errancia, los cuerpos que intercambian placer por dinero, interrumpen la lógica capitalista bajo la que el cuerpo aparece como mercancía y permanece sujeto a un determinado espacio público según las disposiciones de un marco legal. «El yire» como una forma posible del extravío en la ciudad se sostiene, de este modo, sobre la libertad de los sujetos para poner en acto su deseo; siendo la independencia, el ejercicio opuesto a la huida trabajada en la primera parte del libro. Por último, la figura de «lo criminal» aparece reunida sobre dos producciones de José Celestino Campusano: *Vil romance* (2008) y *Fango* (2012), a partir de las cuales el autor de *Rondas nocturnas* explora el lazo entre sexualidades *queer* y escena criminal. Martinelli ahonda en una multiplicidad de representaciones que desde las líneas tradicionales del cine fueron configurando imágenes negativas de los cuerpos *queer* considerados en sí mismos como delito. Por el contrario, los filmes de Campusano, enclavados además en el territorio del conurbano bonaerense, constituyen dos casos paradigmáticos tanto de quiebre de esas determinaciones identitarias, así como de nuevas reconfiguraciones del orden social a través de la defensa de los débiles por parte de comunidades que permanecen fuera de la ley.

En síntesis, el ensayo de Lucas Martinelli, de extrema riqueza en lo que

concierno a la lectura crítica del *corpus* elegido, coloca en el campo de la teoría del cine, una lupa cuyo aumento, deviene en adelante insoslayable. Sea tanto para abrir visionados revisionistas, como para emprender futuros abordajes sobre películas preocupadas por los vínculos posibles entre sexualidades *queer* y exclusión social, *Rondas nocturnas* se presenta novedoso en sus aportes. Acompañado además de un vastísimo andamiaje teórico con el que Martinelli va hilvanando sus reflexiones, el análisis realizado de los elementos plástico–sonoros que organizan los planos,

nutre las nuevas formas posibles de ver cine. La lectura de estas *Rondas* ilumina así, la imperiosa necesidad de que los textos fílmicos puedan seguir haciendo pregunta a las lógicas de sujeción de los cuerpos en los sistemas políticos y económicos contemporáneos. La fractura de las representaciones estereotipadas de las identidades de clase y de género vendrá de la mano, dice Lucas Martinelli, al invitar mediante este ensayo, a la ronda de su investigación, de aquellos gestos emancipatorios que recuerden, las características performativas e históricas de unas y otras.

¿Cómo habitamos las memorias que nos fueron transmitidas? Reseña del libro *Representaciones sociales/ visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe*, Carolina Bravi

(2022). Santa Fe: Ediciones UNL

Alejandra Cecilia Carril

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

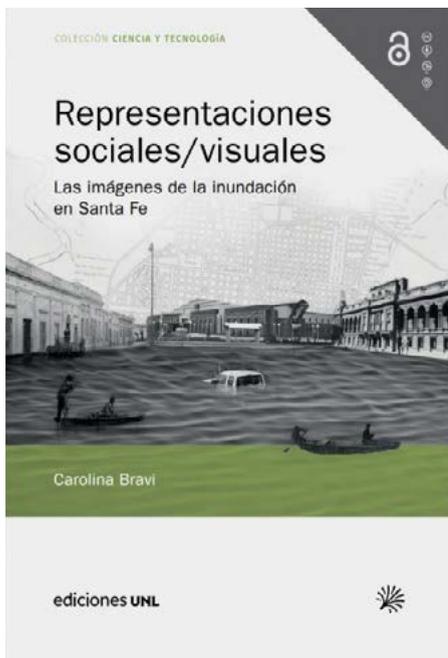
10.14409/culturas.2023.17.e0035

El libro *Representaciones sociales/visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe*¹ es una investigación actual y necesaria, no sólo porque aborda un hecho central en nuestra constitución subjetiva y material como localidad, sino también porque actúa como vector de memoria en tanto permite anclar los recuerdos de un pasado reciente en la historia de Santa Fe. Sobre todo pensando en oportunidades que se fueron construyendo, en oportunidades que fueron disputadas por cantidad de personas que año tras

año desde que aconteció la inundación de 2003 en nuestra ciudad y zonas cercanas pusieron el cuerpo y dedicaron un enorme esfuerzo colectivo para que la memoria de esa catástrofe política se mantenga viva. En esos caminos que se

Reseña del libro: *Representaciones sociales/visuales. Las imágenes de la inundación en Santa Fe*, Carolina Bravi (2022, Ediciones UNL)
Alejandra Cecilia Carril
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral

¹ La publicación forma parte de la colección de Ciencia y Tecnología y está disponible en la Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/6655>



fueron abriendo desde el dolor, desde la pérdida, desde el mismo sentimiento de bronca hacia los responsables políticos y hacia todo un sistema cómplice, no podemos dejar de mencionar —si de representaciones hablamos— lo que se logró en 2021: declarar el 29 de abril como el Día de la Memoria del Pueblo Inundado, como dice Claudia Albornoz (Garganta Poderosa), para que quede clavado en las escuelas como una efeméride oficial. Como todas esas efemérides que se construyen desde abajo, desde los reclamos sociales y que como parte de esta comunidad santafesina tenemos la responsabilidad de instalar.

Esto se logró después de 18 años de lucha sostenida y como todo acto de

conmemoración, puede quedar petrificado o puede activarse todo el tiempo desde el presente, está en nosotros que transitamos espacios políticos, sociales, académicos, educativos. Justamente para encarar ese trabajo, con todas las implicancias éticas y políticas que supone, libros como el de Carolina Bravi resultan necesarios, para ayudarnos a pensar cómo estamos constituidos por esas memorias que nos habitan y cómo nos fueron transmitidas. Esas memorias están hechas de una multiplicidad de representaciones, como capas que a veces incluso se pelean entre sí y disputan sentido. Esas representaciones fueron tomando forma y siguen metamorfoseándose a partir de un amplio abanico de fuentes, como la diversidad de fuentes con las que trabaja Carolina Bravi —desde las artes plásticas, desde el discurso mediático, desde lo fílmico—, pero también desde las expresiones en el espacio público, como las cruces clavadas en la Plaza, como los *graffitis* y como tantas otras intervenciones que podemos ir creando, para que cuando circulamos por la ciudad, el hecho emerja y la memoria aflore, desde las profundidades como un iceberg. Es desde allí que vamos a seguir discutiendo la hegemonía de la tradición escrita y la hegemonía de la Historia Oficial, hasta poder escribirla con minúsculas como una de las versiones de lo que pasó —la de las clases dominantes— pero no la única.

Los contenidos de las representaciones no son neutros, en tanto seres sociales

tomamos decisiones y planificamos nuestra vida, a partir de las imágenes que tenemos de los acontecimientos y hechos del mundo, las representaciones construidas. Esas representaciones son producto de relaciones de poder. Todos los discursos visuales que analiza la autora en este libro son pensados como agentes y constructores de representaciones sociales en tanto dan cuenta, no sólo de la visión de quien los elabora, sino también del conjunto de ideas colectivas presentes en un momento y contexto determinados. Esos discursos visuales son a la vez representaciones en sí mismas, porque las modalidades que utilizan expresan la forma en que los individuos y los grupos sociales construyen y proponen una imagen de sí mismos y de la sociedad en que viven, sujetos a las reglas formalizadas de cada uno de los campos específicos (de las artes plásticas, del cine, de los medios).

Las particularidades de producción de cada uno de estos campos son planteadas de manera muy precisa en cada uno de los capítulos de la obra. El capítulo 1 aborda desde un punto de vista teórico el modo de entender y analizar los procesos simbólicos que median las representaciones sociales y las representaciones visuales, así como el modo de estudiar discursos audiovisuales informativos y de registro documental. Indaga de qué manera estas representaciones audiovisuales vehiculizan representaciones sociales, construyendo un modo de lectura de

las imágenes a partir de un andamiaje conceptual que atraviesa aportes de la Sociología, la Psicología Social y de las Artes Visuales, la Comunicación Visual, la Comunicación Social y los Estudios sobre Cine y Audiovisual. El capítulo 2 se adentra en la historia de las inundaciones de Santa Fe, identificando los espacios y sectores sociales afectados y recuperando las concepciones, las historias, los recuerdos que tenía la sociedad santafesina respecto de su relación con el río y las crecidas constantes de los ríos antes del evento de 2003. Explora la manera en que se construyeron las representaciones visuales de las sucesivas crecientes en la zona —como la serie de obras pictóricas de César López Claro (*Los inundados*, 1998) y el filme *Los inundados* de Fernando Birri (1961)— y traza una aproximación a las representaciones sociales que se han instalado en torno al fenómeno de la inundación.

Los siguientes capítulos trabajan sobre las representaciones sociales y visuales que se producen y circulan en tres etapas: el momento de exposición cuando se estaban produciendo los hechos, el momento de recuperación, cuando se estaban restableciendo las condiciones básicas de vida inmediatamente después de la catástrofe y el momento de reconstrucción, cuando se fueron restableciendo las condiciones económicas y sociales previas a 2003. El capítulo 3 presenta el modo en que se elabora la comprensión

de la inundación desde el discurso que propuso el noticiero *CyD Noticias* los días 28 y 29 de abril de 2003 (Canal Cable y Diario, Santa Fe). Rastrea así de qué manera actúan las representaciones sociales condensadas en experiencias anteriores de crecidas de los ríos circundantes a la ciudad y cómo se produce una redefinición de la situación a partir de ponerse en juego nuevas ideas, imágenes, sensaciones y percepciones. El capítulo 4 se encarga de analizar dos de los documentales que tematizaron la inundación de 2003 en el momento inmediatamente posterior: *Inundaciones* (Santa Fe Documenta, 2003) y *La lección del Salado* (Cable y Diario, 2003). Puntualiza la manera en que cada filme construye su credibilidad y su autoridad textual, identificando las representaciones sociales que estas producciones vehiculizan y dando cuenta del cambio a partir de los hechos de 2003. En el capítulo 5 se abordan las memorias de la inundación a partir del estudio de films realizados en los siguientes años: *Agua de nadie* (Pais y Traffano, 2005) y *Seguir remando* (Langhi, 2009). Indaga en la imagen del inundado que se construye y en las connotaciones políticas que adquiere la catástrofe en el imaginario de la comunidad santafesina.

Este pormenorizado análisis permite a la autora explicar por qué la inundación de Santa Fe en el 2003 constituye un punto de inflexión en el proceso de construcción y reproducción de representaciones

sociales. Son barrios de clase media los que por primera vez se inundan en la historia de la ciudad, no son los barrios que históricamente se inundaron, los de condiciones más vulneradas y los alejados geográficamente del centro de la ciudad. Esto es algo que nos interpela directamente a quienes hemos tenido la posibilidad de transitar espacios de educación y seguimos construyendo ámbitos de formación a nivel público. Si el libro aborda la construcción de representaciones sociales en torno a la inundación de 2003 en esas tres etapas de exposición, recuperación y reconstrucción, luego de leerlo tenemos una certeza: debemos usarlo para participar de un cuarto momento que es la activación de la memoria. Todo el tiempo estamos consumiendo, reproduciendo y produciendo enorme cantidad de imágenes que refuerzan o discuten nuestras representaciones sociales, entonces como habitantes de esta iconósfera es fundamental pensar en los espacios que habitamos y cómo leemos esos discursos visuales, pensar bajo qué lógica y reglas se reproducen.

La cultura visual no se constituye a partir de la sumatoria de imágenes sueltas, sino en tanto discursos sociales. Esto está muy claramente planteado en el análisis que realiza Carolina Bravi a lo largo de su investigación, cómo los discursos construyen posiciones y delimitan espacios donde se libran luchas por la imposición de significados. Esos discursos están

inscriptos en prácticas sociales, vinculados a instituciones, y esas prácticas sociales de carácter simbólico se articulan a partir de un entramado institucional que otorga el derecho de la mirada, es decir, construyen legitimidad en torno a los discursos visuales y operan de tal manera que unos discursos se presentan como más válidos que otros. Todo ese tejido va creando un régimen de visibilidad donde se entablan relaciones entre el ver y la

emoción que me genera esa imagen, entre el ver y el conocimiento que construyo desde ahí, entre el ver y creer en aquello que estoy mirando. Estas relaciones deben ser pensadas en las instituciones públicas como la escuela, sobre todo si contamos hoy en día con esta puerta de entrada que es la conmemoración oficial del 29 de abril, si queremos seguir en este camino que abre el libro y que tiene que ver con educar la mirada.

América Latina y el Caribe en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL: a propósito del 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»

Reseña del libro *Nuestra América en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL. Reflexiones y aperturas en el 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»*. Copes, Ana y Canteros, Guillermo (Directores del Volumen). Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 2022, 319 páginas.

Guillermo A. Canteros

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

10.14409/culturas.2023.17.e0032

Hija dilecta de la Reforma Universitaria de 1918 —movimiento que, cual estela, se expandiera rápidamente a toda América Latina—, la Universidad Nacional del Litoral (UNL) nace bajo la misma égida de conjugar «lo académico» y «lo social» en una indeleble imbricación. Ello explica a lo largo de su más que centenaria historia el ejercicio continuo de mirar hacia el mundo, con especial atención a la región, pero también, hacia adentro de la propia universidad, incorporando a través de diferentes instrumentos la

internacionalización integral de modo tal de cumplir el desafío establecido en el Estatuto de *formar mujeres y hombres libres*

Reseña del libro: *Nuestra América en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL. Reflexiones y aperturas en el 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»*. Copes, Ana y Canteros, Guillermo (Directores del Volumen). Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 2022, 319 páginas.
Guillermo A. Canteros
Facultad de Humanidades y Ciencias -
Universidad Nacional del Litoral

que, respetuosos de los derechos inviolables e inalienables de la persona humana y el desarrollo sustentable así como la defensa de los valores democráticos, trabajen por una Argentina inclusiva, solidaria, con mayor libertad, igualdad, equidad y justicia e integrada a Latinoamérica y al mundo. Remedando la figura del dios Jano, pues, la bifrontalidad atraviesa todas sus políticas institucionales, en especial, por su propia índole, las de internacionalización.

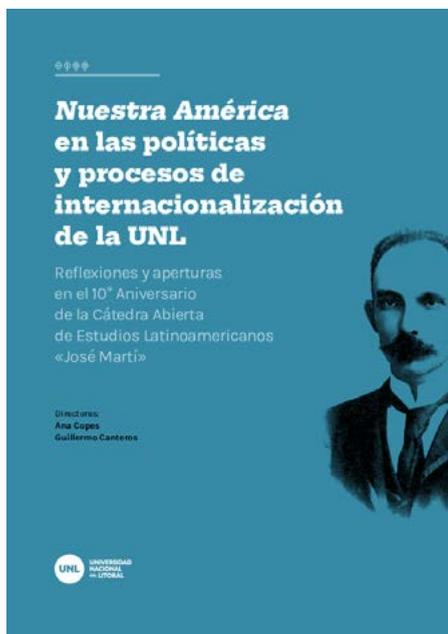
Esta visión de internacionalización de la UNL fue plasmada en el Plan de Desarrollo Institucional 2010–2019 «*Hacia la universidad del centenario*» y profundizada en el Plan Institucional Estratégico (PIE 2020–2029). En este último puede observarse cómo la internacionalización atraviesa los objetivos de cada línea estratégica, ya sea que estas tengan que ver con las actividades sustantivas de enseñanza, investigación y desarrollo o extensión, o las institucionales que hacen a la vida de la universidad ampliando la dimensión internacional de los conceptos tradicionales de cooperación y movilidad.

En tal sentido, la noción de *internacionalización integral* resulta clave para explicar los avances del proceso que la UNL viene desarrollando en el marco de dicho Plan Estratégico. Desde esta perspectiva conceptual, se pretende permear todos sus ámbitos y funciones de una dimensión internacional, tal como tempranamente se indicara en el documento «Una nueva etapa del proceso de interna-

cionalización de la Universidad Nacional del Litoral: *Hacia la internacionalización integral de la institución*» (2016).

La condición de integral no solo plantea como desafío la internacionalización de todos los espacios académicos ya existentes —como se dijera—, sino también la creación de otros, ahora sí concebidos desde un comienzo como internacionales. La Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí» (CAELJM) conforma un claro ejemplo de ello.

El presente volumen (editado de manera digital en 2021 —disponible en https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/6272/UNL_CAELJM.pdf?sequence=2&isAllowed=y— y en soporte papel por Ediciones UNL en 2022) constituye una publicación de corte institucional celebratoria del décimo aniversario de la creación de la CAELJM, en el marco de las políticas de internacionalización de la UNL. El mismo se compone de dos partes: la primera, «Políticas y procesos de internacionalización en la UNL: 10 años de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos *José Martí*», dedicada a dar cuenta del proceso de institucionalización de la misma en el conjunto de las estrategias de la Secretaría de Relaciones Internacionales (hoy de Planeamiento Institucional e Internacionalización); la segunda, «Estudios Latinoamericanos: problemáticas, perspectivas y proyecciones entre lo coyuntural y lo estructural», focalizada en



recuperar voces relevantes en las reflexiones acerca de problemáticas centrales y/o recurrentes en la agenda latinoamericana.

Leídos en su conjunto, los artículos que componen la primera sección dan cuenta del recorrido histórico realizado por la CAELJM desde sus albores, cifrados en el Convenio celebrado entre el Centro de Estudios Martianos (CEM) de La Habana (Cuba) y la Universidad Nacional del Litoral (UNL), hasta el presente en que la CAELJM celebra con esta publicación, una serie de eventos y las más de 100 actividades (entre seminarios, workshops, conferencias, charlas, cursos, ciclos de conferencias, paneles, talleres, presentaciones de libros, jornadas, concursos, etc.), en las que participaron más de 40

Universidades nacionales y más de 50 Universidades extranjeras, americanas y europeas (de Chile, Brasil, Uruguay, Perú, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Cuba, México, Estados Unidos, Canadá, España, Italia, Suiza y Alemania, entre otras) realizadas a lo largo de una década, su sostenibilidad y consolidación en el tiempo. Una vez más, ello prueba que —como afirman en la *Presentación* del volumen, Ana Copes, Guillermo Canteros y Miguel Rodríguez, autores del artículo *América Latina en las políticas de internacionalización de la UNL: genealogía, hitos y proyecciones de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»*— cuando existen políticas institucionales y actores comprometidos con ellas, la red tejida puede responder adecuadamente a nuevos desafíos del contexto. No se trata, pues, simplemente de un recorrido, sino de un verdadero testimonio de la puesta en práctica de la siempre creciente dimensión internacional que atraviesa hoy los estudios universitarios.

En tal sentido, no es una cuestión menor que sea la Dra. Lourdes Ocampo Andina una de las voces que se suma en esta primera parte a la reconstrucción de ese tramado con *José Martí en su época y la nuestra: estudios y perspectivas*; una interesante semblanza de la vida y obra —un clásico, pero muy adecuado sintagma en este caso— de la multifacética figura de José Martí (abogado, periodista, poeta, político, hombre de

armas, que pudo organizar una guerra liberadora, participar en ella como Mayor General y caer como un héroe en el combate de Dos Ríos), cuanto de las múltiples dimensiones que se reúnen en una voluntad común y constituyen un proyecto de vida indisociable del de sociedad, en términos continentales. A ello se agrega un exhaustivo recorrido por la genealogía y labor del Centro de Estudios Martianos (CEM) de La Habana (Cuba) y la Red Internacional de Cátedras Martianas. Y es que, siendo investigadora de dicho Centro, Lourdes Ocampo Andina es destacada especialista en José Martí y ha tenido a su cargo nada menos que la edición crítica de varios de los tomos de las «Obras Completas» del autor; por otra parte, se halla estrechamente vinculada a la CAELJM de la UNL desde sus inicios con el dictado de la conferencia inaugural en junio de 2011.

La segunda sección, en coherencia con el espíritu martiano y, por tanto, con el de la CAELJM, hace gala de su propia trayectoria al convocar a especialistas —muchos de ellos latinoamericanistas— que, desde diversas áreas disciplinares, aportan a la reflexión sobre una serie de cuestiones inscriptas en la dialéctica entre lo estructural y lo coyuntural, entre lo que permanece y lo que emerge, entre las reediciones de las lógicas fundantes y las renovadas promesas de emancipación para América Latina. Se trata de miradas que si bien respetan las líneas investigativas

propias de los autores, agrupadas aquí conforman (desde la literatura, el cine documental y el arte en general a las particularidades de la urbanización de las ciudades latinoamericanas, los derechos de la naturaleza y el «buen vivir» de los pueblos originarios; desde los estudios sociohistóricos, los abordajes de las dictaduras y los procesos de integración democráticos a las cuestiones medioambientales, las innovadoras formas de la economía social y solidaria o la filosofía latinoamericana, entre otros), un frondoso caleidoscopio que en la ínsita tensión en la «larga duración» nunca adelgaza su capacidad interpelante.

Abriendo esta segunda parte, *Modernismo, convivencia, posmodernidad. Del injerto y del mestizaje a la convivenciatransarchipiélica en las Américas* (Traducción de Ana Zelín), es el título del riguroso y erudito ensayo cedido especialmente para esta publicación aniversario por el Dr. Ottmar Ette (Universidad de Potsdam–Berlín, Alemania), autor del consular estudio *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción* (1995), de cita insoslayable toda vez que se piense en la recepción de la obra martiana tanto en Cuba como fuera de la isla. Como bien afirma el autor, José Martí rápidamente se convirtió en un teórico de avanzada respecto de sus contemporáneos; alguien que con lucidez vio tempranamente la necesidad de articular los análisis locales a los nuevos

procesos de aceleración tanto a escala continental como global. A raíz de las metáforas del *injerto* y el *mestizaje* que Martí utiliza para traducir su teoría de la convivencia para *Nuestramérica*, O. Ette realiza un exhaustivo análisis en el que advierte: «No puede ser una casualidad que hayan sido tres pensadores caribeños y cubanos –José Martí, Fernando Ortiz y José Lezama Lima–, quienes, a partir de la experiencia de un paisaje transarchipiélico, construyeron un paisaje de la teoría cada vez más complejo (...)» (84). Más allá de que, en perspectiva, sus proyectos y modelos culturales fueran superados no desde el punto de vista político, sino, sobre todo, de teoría de la cultura, por planteamientos provenientes del espacio geocultural caribeño, es Martí quien inaugura la línea de la tradición del pensamiento de las Antillas, al atribuir una gran importancia cultural, y no solamente geoestratégica, a las «islas dolorosas del mar», tomadas en un sentido universal y no restringidas, por tanto, al archipiélago.

No disociado de la mencionada tradición del pensamiento, traducida hoy en los estudios sobre la región del Caribe, *Espacio acuático, cultura y tradición de las poblaciones afrodescendientes del Pacífico colombiano*, es el título del capítulo correspondiente a Paola Andrea Cano Molina (Pontificia Universidad Javeriana–Cali, Colombia), Doctora en Sociología de la cultura, quien recupera en el mismo parte de su tesis doctoral

«Balsadas y arrullos. Rituales de interacción y energía emocionales en las fiestas patronales de las colonias del Pacífico sur en Cali, Colombia» (Universidad de Alicante, España, 2019). Después de Brasil, la mayor concentración de población negra en Latinoamérica se encuentra localizada en Colombia y, fundamentalmente, en la extensa zona de la selva tropical de la región Pacífica. Este espacio acuático que hoy todavía presenta problemas de acceso, objeto de una marginalidad histórica, ha generado en los afrodescendientes un profundo sentido de pertenencia, un vínculo emocional que los liga con el entorno, en particular, con las diversas cuencas hidrográficas, en tanto que la conexión entre poblados se hace a través de los ríos, verdaderas arterias principales de transporte y comunicación. Ese *sentido de lugar acuático*, entonces, traducido en las prácticas sociales, culturales y económicas, así como en la vida cotidiana, constituye parte de la revisión de los elementos que habilitan una renovada comprensión de la cultura y las tradiciones del pacífico colombiano, objeto del artículo.

«El trabajo en conjunto con los pueblos indígenas de la región y sus comunidades, en todos estos años, nos ha permitido problematizar acerca de cómo se va construyendo el sujeto *indio* en Latinoamérica, superando la invisibilidad y asimilación de siglos anteriores» (125), sostiene María José Bournissent en *La lucha comunitaria por el territorio. Un*

derecho a la identidad de los pueblos indígenas, que continúa la línea de análisis de los procesos de marginalización de los grandes grupos excluidos de la modernidad eurocéntrica. Abogada, coordinadora del Programa de Derechos Humanos de la UNL, directora de la Cátedra de la UNL «Pueblos originarios en diálogo interdisciplinario», de reconocida trayectoria tanto desde su producción teórica como desde su activismo extensionista en las praxis en territorio, junto a las comunidades indígenas, su mirada focaliza los procesos constitucionales del siglo XIX «a la manera europea», pasando por las modificaciones de los '80 en el siglo XX, el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) —auténtica bisagra que impone en la década de los '90 la adecuación de las legislaciones internas de los países miembro con el fin de incorporar los derechos colectivos de los pueblos originarios—, hasta las innovadoras constituciones de Ecuador en el XXI (con el reconocimiento de la naturaleza como sujeto de derecho y los derechos del «buen vivir») y Bolivia (con su declaración de Estado plurinacional). En ese andamiaje, concluye M.J. Bournissent, es central la resignificación desde el paradigma de los derechos colectivos y, especialmente, el derecho a la identidad (ya no en términos de individuo sino de pueblo), el reconocimiento, en consecuencia, al territorio comunitario y el derecho a la libre determinación.

Por su parte, el texto *Sudamérica en sus periferias. Las violencias narradas: desplazamientos, conflictos socioambientales y disputas sobre los modos de contar*, de Alejandro Gasel (Universidad de la Patagonia Austral–Argentina, Universidad de Wuppertal y Humboldt Foundation–Alemania), recupera la profusa reflexión sobre las violencias en América Latina, en la especificidad de hacerlo desde categorías nonortatlánticas. Contrastivamente, dos periferias: una colombiana, la otra, la Patagonia argentina, toman forma en un corpus que vuelve legible en sus materialidades significantes la marginalización no sólo espacial, sino fundamentalmente simbólica, al centrarse en cuerpos tematizados, desplazados, eternamente «extranjeros».

Sabido es que América Latina es una de las regiones del mundo con mayor riqueza en términos de biodiversidad; también posee los más altos niveles de muerte asociadas a la defensa del ambiente. Y es que la presión sobre los territorios para abastecer demandas siempre en aumento no sólo de la región sino de las más diversas latitudes del mundo, colocan frente al abismo a personas cuyas biografías están directamente ligadas a la protección de ecosistemas y formas de vida. En tal sentido, como advierte la experta en Derecho Medioambiental e Investigadora del CONICET, María Valeria Berros, en su interpelante artículo *América Latina: entre el abismo ecológico y la creatividad jurídica*, «El derecho no es ajeno a esa

situación y viene generando nuevas herramientas jurídicas, tanto en el ámbito internacional como en el regional, nacional y subnacional (...) Desde América Latina se está produciendo un proceso importante de creatividad jurídica en materia ambiental, que ha comenzado a inspirar otros espacios regulatorios, incluso a nivel internacional» (155–156). De allí que M.V. Berros reflexione, a partir del acertado título, acerca de las posibilidades de que la trama de la vida en el planeta no termine de romperse, entre el abismo existente y la insoslayable (por esperanzadora) creatividad jurídica.

Así, mientras los artículos de Cano Molina, Bournissent, Gasel y Berros trabajan en el anudamiento entre comunidades marginalizadas y los activismos/activistas ligados a las luchas, estrategias y modos de resistencia que esa segregación impulsa, indisociables desde el plano jurídico de la defensa de los derechos de la naturaleza, el reconocimiento de identidades, territorios y el derecho a la autodeterminación, *Entre el entusiasmo y el desencanto. Apuntes para (re)pensar las revoluciones hispanoamericanas*, escrito por Maximiliano Ferrero, inaugura una perspectiva filosófica y socio–histórica que atraviesa este y los siguientes tres trabajos.

Centrado en la base filosófica de los procesos independentistas y, más aún, en las encontradas interpretaciones por parte de los grupos dominantes, el artículo de Ferrero recorre el aporte de los

pensadores que alimentaran el ideario de las élites criollas, enfrentándolas a una serie de contradicciones en sus paradójales intentos por legitimar sociedades jerárquicas sobre la base de ideologías igualitarias.

El hecho de haber construido «repúblicas teóricas», como sagazmente advirtiera José Martí, explica el abordaje desde la sociología histórica (cuyo representante máximo en Argentina es Waldo Ansaldi, con quienes las autoras del capítulo subsiguiente dialogan y poseen producciones en coautoría), de la compleja relación entre violencia/s y construcción del orden en América Latina, particularmente de los procesos de configuración de los regímenes de dominación oligárquica. De allí que en *Violencias y orden en América Latina. Aproximación sociohistórica en tiempos de dominación oligárquica*, Carina Giletta y Mariana Alberto, reconocidas especialistas en historia latinoamericana, procuren por un lado profundizar en la conceptualización de la violencia política (y su historización), atendiendo a su especificidad en las ex colonias y, por otro, analizar el empleo de la violencia como instrumento de transformación y/o conservación del orden en la coyuntura de afirmación de la dominación burguesa bajo la forma privativa de una modernización conservadora.

A partir de finales de los años treinta, el paisaje cultural de América Latina cuenta con la presencia de los intelectuales del exilio republicano español,

aportando inflexiones relevantes en las estructuras institucionales y las prácticas discursivas de la región. *Érase una vez una crisis: lectura y conciencia de época en el exilio latinoamericano de Francisco Ayala*, de Niklas Schmich (Universidad de Wuppertal–Alemania; Universidad Autónoma de Madrid– España), aboga, durante la estancia en el Cono Sur del polifacético intelectual granadino, por una mirada más abarcativa de su pensamiento que largamente excede la labor de sociólogo y autor de textos literarios. En una dimensión más adecuada, el análisis revela dispositivos teóricos tradicionalmente soslayados en los abordajes de su obra, que cobran alto interés en la visión del «presente del autor» y del nuestro.

En *Consensos y divergencias políticas en torno a la integración. Análisis y reflexiones a 30 años del Tratado de Asunción*, Hugo Ramos, investigador del CONICET y experto en problemáticas contemporáneas de América Latina, reflexiona, a partir del caso del MERCOSUR, acerca del estado de situación de la integración latinoamericana. En efecto, desde una mirada que rescata la dimensión histórica —identificando momentos o etapas definidas por rasgos específicos—, el autor sesudamente analiza desde una sistematización crítica, los consensos y divergencias políticas en torno a la integración, con el objetivo de dar con claves explicativas que contribuyan a comprender más certeramente el momento

actual. La interacción de dos niveles, el doméstico, con énfasis en Argentina, y el regional, atendiendo especialmente a los miembros originarios del MERCOSUR, signan el artículo de H. Ramos, que «cierra» el conjunto de trabajos dedicados a examinar América Latina en perspectiva socio–histórico–filosófica.

Los dos siguientes capítulos se ocupan de la industria cinematográfica desde sistematizaciones para con distintos objetos: el cine en tanto producción específica (documental), en un caso, y su impacto en cuanto tecnología revolucionaria, en el otro. Así, en *Un acercamiento al documental político y social de los últimos setenta años en Argentina: entre el arte y la cultura*, Mariné Nicola apuesta desde una mirada superadora de las disyunciones excluyentes largamente debatidas y zanjadas (cine–arte vs. cine–documento; función estética vs. función testimonial/documental; ficción vs. no ficción, etc.) en el siglo xx, por visitar y colocar en discusión/tensión, diferentes aportes teórico–conceptuales para profundizar el estudio de la producción cinematográfica documental argentina, con la finalidad de analizar y discutir la posibilidad y potencialidad de elaborar una clasificación de las narrativas documentales político–sociales desde la segunda mitad del siglo pasado hasta el presente.

Por su parte, en *El cinematógrafo llega a América Latina. Cine, prensa y literatura en el continente a finales del siglo xix y principios del xx*, título del caleidoscópico,

erudito y, a un tiempo, ameno artículo de Miriam V. Gárate (Universidad de Campinas–Brasil), la autora reconstruye a través de múltiples episodios la temprana introducción del cine en América Latina, su difusión e impacto en la recepción registrable en esos dos termómetros que miden el clima de época, como lo son la prensa y la literatura. Resultado de esta interesante alquimia, se trata de un texto que invita a explorar una otra dimensión de las relaciones letra/pantalla en las décadas iniciales del siglo xx.

El volumen concluye con dos artículos referidos a sendas problemáticas centrales para la agenda latinoamericana actual: la nueva concepción de las ciudades, y la economía social y solidaria, reflexiones inescindibles de las múltiples fragmentaciones y agudización de la exclusión social que acucian a los gobiernos y las sociedades desde finales del siglo xx.

El derecho a la ciudad en América Latina: un concepto polisémico de Fernando Carrión (FLACSO– Ecuador) y Miguel Rodríguez (UNL–Argentina), propone un abordaje holístico e integral, para pensar en un proyecto de ciudad distinto del que, hasta el momento, se ha presentado a través de reivindicaciones fragmentadas (referidas, por ejemplo, al acceso a la vivienda, los servicios, las infraestructuras o al espacio público, entre otros); un proyecto de ciudad totalmente diferente al que se está habitando, al que se ha construido y discutido tradicionalmente, y que ha producido

tanta desigualdad social y urbana. El derecho a la ciudad (base del derecho *de* la ciudad) es un concepto polisémico que los autores abordan para dar cuenta de la idea de la nueva ciudad, concebida para el buen vivir o vivir bien, antes que para generar más riqueza; una nueva ciudad entendida como parte del ecosistema sacionatural, que colectiva y comunitariamente es producida y transformada para resolver la subsistencia de la humanidad, producto de un nuevo pacto social urbano.

Sin dudas, en las últimas décadas, la globalización neoliberal fue puesta en cuestión por múltiples movimientos sociales, que comenzaron a generar desarrollos teóricos y prácticas de alternativas económicas, basadas en la igualdad, la solidaridad y la protección del medio ambiente, incrementándose su intensidad considerablemente. *¿Economía Social y Solidaria o economías alternativas? Interrelaciones, potencialidades y desafíos hacia una nueva direccionalidad de transformación socio-productiva en el contexto latinoamericano* de María Rut Azerrad, María Laura Rabasedas y Germán Rossler, pone en valor los resultados de décadas de trabajo en la problemática. El artículo asume como Economías Alternativas (EA) a la Economía Social y Solidaria (ESys), la Economía Feminista, la Economía Circular y la Economía Ecológica, con enfoques críticos a la economía convencional y con el propósito de generar «otra economía» como estrategia en

construcción. Cabe destacar que el concepto de EA es considerado por los autores desde una mirada de complementariedad a lo existente y no desde un punto de vista excluyente, sin caer pues en la simplicidad de «lo alternativo» como subordinado o peyorativo, sino asumiéndolo como evolutivo y complementario. En suma, lo interesante, interpellante y urgente de estas EA, en contraposición a la lógica capitalista hegemónica, es ubicar a las personas, el planeta y la sostenibilidad de la vida en el centro de todo proceso económico, social y político, cuestión que los autores decididamente remarcan.

A la luz del somero recorrido efectuado por los artículos que integran *Nuestra América en las políticas y procesos de internacionalización de la UNL. Reflexiones y aperturas en el 10º Aniversario de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí»*, tanto las problemáticas a la que los autores de los capítulos «le ponen el cuerpo», cuanto la publicación del volumen en su conjunto, dan cuenta de la clara vocación extensionista que signa desde sus orígenes a la UNL como a su CAELJM, haciendo honor una vez más al lema que las une: «transformar el mundo», en clara sintonía con el legado martiano de unir la letra y la acción.

Justamente en momentos en que se profundizan problemas ya estructurales para América Latina: la creciente pobreza, la distribución desigual de la riqueza, la fragmentación social, el avance de los

autoritarismos de todo cuño ideológico y su pregnancia en el cuerpo social traducida en «odios», la falta de acceso a la salud y la vivienda, el incremento de la concentración del poder en manos del narcotráfico, la corrupción político–empresarial (entre otras), el rol de la universidad pública, su misión y, por tanto, su capacidad de incidencia directa en genuinas políticas para el cambio, se inviste no solo de nuevos sino de extraordinarios desafíos. Si uno de los problemas a principios del siglo xx, cuando la Reforma Universitaria, era el de la explotación, en la contemporaneidad —más grave, acuciante y desolador aun—, lo es el de la exclusión social. Todo ello, en un contexto global que agudiza la situación: ¿cómo construir sociedades más justas cuando el 82 % de la riqueza del planeta se concentra en el 1 % de sus habitantes?, ¿cómo construir sociedades más justas cuando la salud, la nutrición, los recursos naturales y hasta la cultura en general siguen siendo concebidos como mercancía?, ¿cómo hacerlo cuando la fuerza disruptora/destructora/mafiosa del narcotráfico sobre la sociedad civil conlleva no solo el funcionamiento de este dentro de una lógica estrictamente propia del sistema capitalista sino, además, la consagración de sus «valores»?

Ante esta situación demasiado oscura, la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí», a más de 10 años de su creación, en sinergia con las

políticas institucionales de internacionalización integral y, más allá, con el espíritu de la larga tradición de movimientos sociales que han marcado el pulso progresista para el subcontinente (desde el movimiento obrero, estudiantil, campesino a los más actuales: zapatista, indigenistas, feministas, estudiantiles, LGTBIQ ...), recoge el imperativo ético de encarar con responsabilidad los tiempos venideros; de facilitar cursos de acción que permitan intervenir —o al menos participar—

en la formulación de alternativas a «lo instituido»; de fomentar embriones de futuro; de avistar salidas potenciales, en franca coincidencia con los objetivos que le dieran origen. Se trata, en fin, de seguir abonando en el perfeccionamiento de una dinámica que involucra a la universidad toda, como actor principalísimo en la redefinición del intelectual y su impacto en la gestión de lo público; redefinición que nos interpela, sin duda alguna, en la hora actual de *Nuestra América*.

Sobre los autores

Luciano Alonso

Doctor en Humanidades con mención en Historia. Trabaja en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), donde está a cargo de la cátedra de Historia Social y de otras asignaturas de historia y sociología. Participa de equipos del Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (CONICET-UNL). Actualmente dirige allí un proyecto de investigación titulado “Historia del presente. Estudios de casos y problemas teóricos-metodológicos” y se desempeña como Director Académico del Doctorado en Estudios Sociales.

Entre sus libros destacan dos compilaciones con Adriana Falchini: *Memoria e Historia del Pasado Reciente. Problemas didácticos y disciplinares* (2009), y *Los archivos de la memoria. Testimonios, historia y periodismo* (2013); otra con Gabriela Águila: *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur* (2013), y una cuarta con Natalia Vega: *Lugares de lo colectivo en la historia local. Asociaciones, trabajadores y estudiantes en la zona santafesina* (2017).

Sobre la movilización por los derechos humanos ha publicado los libros *Defensa de los derechos humanos y cultura política: entre Argentina y Madrid, 1975-2005* (2010); *Luchas en plazas vacías de sueños. Movimiento*

de derechos humanos, orden local y acción antisistémica en Santa Fe (2011) y *Que digan dónde están. Una historia de los derechos humanos en Argentina* (2022).

Maríel Balás

Docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República de Uruguay; integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta- Udelar). Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Co-editora junto a Beatriz Tadeo Fuica del libro *Cema, video y restauración democrática* (Montevideo: ICAU-FIC-Udelar, 2016).

Paulina Bettendorff

Magister en Análisis del Discurso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Licenciada y Profesora en Letras (FFyL, UBA), Licenciada en Artes Combinadas (FFyL, UBA) y Guionista Cinematográfica por la ENERC (INCAA). Becaria doctoral UBACyT. Se desempeña como docente universitaria (UBA). Forma parte de grupos de investigación UBACyT y del Grupo de Investigación en Archivos de la Represión (GIAR). En 2014 coeditó con Agustina Pérez Rial *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine* (Buenos Aires, Librería), que compila ensayos y entrevistas sobre el cine realizado por mujeres en Argentina. Es coautora con Nicolás Chiavarino de *Discurso y control*

cultural en Argentina. Literatura, teatro, cine (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2021). Ha escrito guiones de cortometrajes y de documentales de creación.

Fabiana Navarta Bianco

Profesora en Historia y tesista de la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Es becaria PROA en el Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH-UNC). Integra los equipos de investigación Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter) nacional, 1960-2010 radicado en CIFYH-UNC e Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020), con lugar de trabajo en la Facultad de Arte y Diseño (UPC), ambos dirigidos por la Dra. Alejandra Soledad González. Además, participa como becaria en el Proyecto de Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC) denominado “Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática”.

Guillermo A. Canteros

Docente-investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Integrante del equipo docente de las Cátedras Literatura Argentina I, Literatura Hispanoamericana I y II y del Seminario “Arte y cultura en América Latina. Tradiciones, rupturas, procesos” de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras, así como del “Seminario de literatura argentina” de la carrera de Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, (correspondiente a UNL Virtual, modalidad a distancia). Coordinador académico y docente de la Asignatura Electiva Estudios Latinoamericanos: Tensiones, Conflictos, Procesos y de la Cátedra Abierta de Estudios

Latinoamericanos “José Martí”, miembro de la Red Internacional de Cátedras Martianas. Integra actualmente el equipo responsable del proyecto de investigación CAI+D 2020 “Narrativas en el conflicto de las culturas: reconfiguración(es) del ‘documentalismo’.” en el cruce entre literatura, etnografía y arte contemporáneo en América Latina” (Dirigido por Ana Copes).

Alejandra Cecilia Carril

Profesora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Diplomada en Ciencias Sociales con especialización en Educación, imágenes y medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Argentina) y Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Se desempeña actualmente como docente universitaria y en institutos de educación superior. Es miembro del Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales de la Facultad de Humanidades y Ciencias- UNL y de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

Ignacio Dobrée

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata. Participó en diferentes programas radiales realizando críticas cinematográficas y atendiendo un videoclub forjó su relación con el cine. Docente, en la actualidad es Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Río Negro y la Universidad Nacional del Comahue en asignaturas vinculadas a la comunicación visual y la semiótica. Investiga sobre las condiciones de producción cinematográfica en la Norpatagonia y avanza lentamente en realización de su tesis para la maestría en Comunicación

Digital Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes. Desde hace casi veinte años forma parte del colectivo organizador del Concurso Nacional de Cine Independiente de Cipolletti. Entre otras, allí realiza tareas de programación y producción artística. Ha programado numerosos ciclos de cortometrajes argentinos y participado como jurado en diferentes festivales. Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

Maximiliano Ekerman

Doctor en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM). Magíster en Historia Contemporánea y Especialista en Filosofía Política por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Además es integrante del Núcleo de Historia Reciente de la EIDAES-UNSAM. Se especializa en historia política y cultural argentina durante la segunda mitad del siglo XX. Sus investigaciones se centran en el análisis de las políticas cinematográficas estatales, su relación con el funcionamiento de la industria cinematográfica argentina y las producciones fílmicas resultantes de dicha relación durante las décadas de 1970 y 1980. También sus trabajos abordan temas vinculados a las potencialidades del cine para la enseñanza de la historia y como fuentes para la investigación en las ciencias sociales.

Eleonora García

Licenciada y Profesora en Artes Combinadas, por la Universidad de Buenos Aires. Dentro del ciclo de Posgrado ha cursado el Programa de Especialización en Prácticas Artísticas y

política en Latinoamérica en la Facultad de Filosofía y Letras. En su acción profesional, desempeña parte de su tarea, como docente de Artes en el nivel medio y dentro del nivel superior, coordina cursos y talleres en el Área de Extensión Cultural de distintas universidades. Como investigadora en formación ha participado del Proyecto PRI: *La mujer nueva. Su origen e impacto en las artes. Buenos Aires, 1920-1970*, con trabajos sobre las poéticas de actuación renovadoras de la escena nacional en los primeros años de ese período: *Camila Quiroga, mujer en acción. Diálogos en escena*. Actualmente integra el equipo de trabajo del Proyecto FILOCYT: *La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino* anclado en el IHHAL, FFyL-UBA.

Mila Kobryn

Licenciada en Periodismo en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, al mismo tiempo es estudiante avanzada en la carrera de Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Forma parte del Programa de Investigación y Extensión “Malvinas y el Atlántico Sur: cinco siglos de historia global. Circuitos comunicacionales, redes imperiales, disputas coloniales y soberanías en pugna» (Resolución 919/2019 C.D.)” y se desempeña como ayudante-alumna en la cátedra de Teoría de la Historia, ambas en la Facultad de Humanidades y Artes – UNR.

Paola Martinez

Profesora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y doctoranda en Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Miembro del Grupo

de Investigación de Estudios de Literatura Argentina (GELA, UNPA) dirigido por la Dra. Marcela Arpes y del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de la UNL. Se desempeña como docente en diferentes niveles del sistema educativo y es parte del Equipo de Educación y Memoria del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe.

Enzo Moreira Facca

Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte-UNCPBA. Actualmente es becario doctoral por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CICPBA) y doctorando en artes por la Facultad de Artes-UNLP. Es integrante del Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte-UNCPBA desde 2018. Su trabajo se centra en el estudio de alegorías y metáforas en el cine moderno argentino (1969-1979), así como de su desarrollo estético e histórico.

Milena Orayen

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Integró como Auxiliar de investigación el Programa de Investigación y Extensión Universitario «Malvinas y Atlántico Sur: cinco siglos de historia global. Circuitos comunicacionales, redes imperiales, disputas coloniales y soberanías en pugna» (Resolución 919/2019 C.D.) y es Auxiliar de 2da concursada en la cátedra Teoría de la Historia, ambos radicados en la misma casa de estudios.

Alejandra Suyai Romano

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires con orientación en Letras Modernas. Desarrolla un trabajo

de adscripción en las cátedras de Literatura Española III y Teoría y Estudios Literarios Feministas de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Actualmente trabaja en una beca doctoral (bajo la dirección de la Dra. Adriana Minardi) especializando su línea de análisis en las representaciones de la maternidad en la literatura argentina y española de posdictadura. Obtuvo una beca de intercambio en la Universidad de Murcia que ayudó a profundizar sus investigaciones y establecer corpus analíticos con una mirada transatlántica.

Agostina Silva Mallea

Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). Especialista en Docencia Universitaria, actualmente se desempeña como becaria doctoral (CONICET) y doctoranda en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Además, es artista visual y profesora interina en el Departamento de Artes Visuales (FFHA-UNSJ). Participa activamente en tres grupos de investigación: “Historia Cultural del pasado reciente en una Córdoba en red (inter)nacional” en el CIFYH-UNC; “Historia de las artes del pasado reciente” en la FAD-UPC, y “Interpretaciones del legado artístico y cultural de la Colección Familia Tornambé a la historia del Arte de San Juan en la primera mitad del siglo XX” en el Tornambé, Centro de Creación y Museo (UNSJ).

Paola Solá

Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora adscripta en el Departamento de Cine y Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y profesora en la Escuela de Comunicación audiovisual La Metro de la ciudad de Córdoba.

Mariano Vaschetto

Profesor y Licenciado en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Está finalizando sus estudios doctorales en Ciencia Política en la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como docente en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, así como también en la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano (UCEL). Ha realizado tareas de investigación y publicado artículos y capítulos de libro referidos fundamentalmente a la historia política reciente de nuestro país y región, con especial énfasis en el estudio de las transformaciones de los actores político-partidarios en las últimas décadas.

Convocatoria de artículos para el N° 18 de la revista

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, es una publicación pluralista orientada a la difusión de la problemática de los Estudios Culturales y de otras perspectivas teóricas de las Ciencias Sociales que abordan el estudio de la Cultura, publicación académica dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Creada como una revista de divulgación en su primera época, transcurrida entre los años 1999 y 2003, abordó las siguientes temáticas: aportes de los Estudios Culturales, cuestiones de género, comunicación, educación, temas históricos como la conquista y la nación. Asimismo se abordaron problemáticas como la identidad, el multiculturalismo el cine y la imagen.

A partir de la publicación del 5 número de la revista centrada en el eje «Cine documental, arte y política», comienza el desarrollo de su segunda época, perfilándose como una revista con carácter académico. Para ello se previó un rediseño, pautando nuevas secciones y destacando su inscripción disciplinaria en el campo de los Estudios Culturales, pero a su vez determinando ejes temáticos para cada número de la publicación y conservando el interés por difundir las producciones culturales santafesinas en todos sus aspectos.

Cada edición de la publicación cuenta también con reseñas relacionadas a libros, films, muestras de fotografía y/ o artes, en esta edición incorporamos una nueva sección de Entrevistas, donde se aceptan entrevistas inéditas

CIECEHC

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral.

a personas idóneas relacionadas a algunas de las aristas contenidas en el eje temático que orienta la convocatoria.

Para la convocatoria en curso de Culturas N°18 se propone como eje temático «**Cultura, Género y espacio público: construcción y negociación de sentidos a través de manifestaciones artístico–culturales**».

La revista está bajo la dirección de la **Mg. Prof. Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral)**.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>

Se sugiere consultar la sección «Información para autores» <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about> y «Envíos» <https://biblioteca.virtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about/submissions>

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones» (en esta página y subsiguientes de este documento) y enviarse a los correos electrónicos de la revista:

marinenicola@yahoo.com.ar;

mnicola@fhuc.unl.edu.ar;

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;

cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Extensión del plazo de recepción de colaboraciones y artículos: **20 de abril de 2024.**

Secciones

I. Artículos: Deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso

«**Cultura, Género y espacio público: construcción y negociación de sentidos a través de manifestaciones artístico-culturales**» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación/ tensión al menos dos de ellos.

Los artículos deben tener una portada con título del trabajo, nombre del/de los autor/es, sus correspondientes datos de filiación académica o institucional, su correo electrónico para contacto y un breve CV narrado (no más de 200 palabras).

Deben contar con resumen en español, palabras clave; título, abstract y keywords en inglés y título, resumo y palabras-chave en portugués.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

La revista *Culturas* no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

2. Reseñas y comentarios: Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

Nota aclaratoria

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a una primera revisión de la Dirección de la revista y del

Consejo de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores Externos considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional del Litoral para editar, reeditar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única condición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:

marinenicola@yahoo.com.ar

mnicola@fhuc.unl.edu.ar

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar

Eje temático: **Las transiciones democráticas, manifestaciones artísticas, cinematográficas, políticas culturales y derechos humanos**

Subjetividades encontradas: autoritarismo y neoliberalismo frente a las memorias de la represión en Argentina. [Luciano Alonso](#)

El Cenotafio a los Caídos en Malvinas en Rosario como espacio de memoria, reflexión e identidad. [Mila Kobryn](#)

El 2 de abril como lugar de memoria y su relación con las políticas de Memoria, Verdad y Justicia: un abordaje de la producción de gestos conmemorativos del diario *La Capital* de Rosario. [Milena Orayen](#)

Entre nación y revolución: la experiencia del nacionalismo marxista del PSIN y el FIP en la ciudad de Santa Fe, Argentina (1962-1983). [Mariano Vaschetto](#)

La(s) transición(es) de la maternidad española (1975-1999). [Alejandra Suyai Romano](#)

Un control cultural transicional. La vigilancia al cine y al teatro por la DIPPBA después de 1983. [Paulina Bettendorff](#)

«La persistencia del pasado». Tensiones y conflictos en torno la eliminación de la censura cinematográfica durante la reconstrucción democrática (1983-1989). [Maximiliano Adrián Ekerman](#)

Democratización cultural en la década del '80: Un acercamiento a la exposición de les plásticxs sanjuanines en la «Semana de San Juan en Córdoba». [Agostina Silva Mallea](#)

Invocaciones cercadas. Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989. [Fabiana Navarta Bianco](#)

Acerca del surgimiento y desarrollo del cine moderno en Argentina. [Enzo Moreira Facca](#)

Volver al futuro, una lectura del film *Regreso a Fortín Olmos* a propósito de la vigilancia conmemorativa del pasado santafesino en tiempos de democracia. [Paola Martínez](#)