

Colección Breviarios

Director Daniel Belinche

1

arte

y libertad

dictaduras, represión y resistencia



Arte y libertad : dictaduras, represión y resistencia / Romina Massari ... [et.al.] ; dirigido por Daniel Belinche ; con prólogo de Daniel Belinche. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2005.

E-Book.

ISBN 978-950-34-1216-9

1. Arte. 2. Dictaduras. 3. América Latina. I. Massari, Romina II. Belinche, Daniel, dir. III. Belinche, Daniel, prolog.

CDD 701

Fecha de catalogación: 14/07/2015

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

**Secretaria de
Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larregle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

SUMARIO

- 9** Prólogo
Daniel Belinche
-
- 11** Los límites de la pintura, el vértigo de la política
Guillermo Augusto Fantoni
-
- 21** Una imagen recurrente. La representación del
Cordobazo en el cine argentino de intervención política
Mariano Mestman- Fernando Martín Peña
-
- 41** Entre la resistencia y el exilio
Diana B. Wechsler
-
- 47** El motor sincrónico. La Carrera de Cine y la acción de la
reapertura. Conversaciones con Carlos Vallina
Romina Massari
-
- 59** Práctica y campo artístico como espacio de libertad.
Indicios para una historia: Buenos Aires 1976-1983
María Teresa Constantin
-
- 66** Bachillerato y Facultad de Bellas Artes. Muertos en el
exilio, asesinados y detenidos - desaparecidos por la
dictadura militar
-
-

Ilustración de tapa: Rocamboles

Diseño y diagramación: Área de
Producción y Diseño de la Facultad de
Bellas Artes - UNLP
D.C.V. Desuk, Ignacio; D.C.V. Di Rago,
Verónica; D.C.V. Morro, Sebastián
Primera edición: septiembre de 2005

Cantidad de ejemplares: 500

La *Colección Breviarios* es propiedad de la Facultad
de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La
Plata
Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina
publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISBN: en trámite
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

A las madres, las abuelas, los hijos, los familiares y al resto de los organismos a quienes les debemos la vida.

Este primer número de la Colección *Breviarios* al que denominamos *Arte y Libertad* da inicio a la publicación de una serie de libros temáticos cuyo objetivo es favorecer el análisis del arte en relación con otras esferas de la cultura y la política.

Su título expresa la necesidad de recuperar el concepto de libertad que el neoliberalismo instaló como una categoría circunscripta al plano individual, escindiéndola en el discurso de las condiciones históricas que derivaron en el terrorismo de Estado.

Arte y libertad. La libertad como experiencia social e histórica supone la formación de individuos con sentido crítico, capaces de comprender el mundo y sus cambios que al mismo tiempo formen parte de un entramado colectivo. La práctica de la libertad requiere entonces de herramientas que excedan los conocimientos específicos de cada disciplina.

En este contexto la crisis política, económica y jurídica del modelo neoliberal se expresa en el ámbito universitario en la discusión de la Ley de Educación Superior que no puede agotarse en la sustitución de un cuerpo de normas por otro. Aquello que urge debatir es la universidad en su conjunto en el marco de las nuevas instancias de protagonismo y avance social, fenómeno que abarca a varios países del continente.

Por otro lado, el arte. Término que en sus sucesivas mutaciones metaforizó la imagen de Dios, la razón moderna, el ideal de belleza, la subjetividad extrema y que aún hoy se debate en la confrontación de dos modelos. Uno sostiene que el valor del arte consiste en su capacidad de huida que legitima así ese quiebre entre el mundo y el artista -un sujeto especial, diferente y recluso en su interioridad. El otro concibe al arte como un lugar de encuentro entre la razón, la cultura y esa misma subjetividad intrínsecamente atada a las condiciones sociales que le dan entidad.

No se pretende aquí rendir un homenaje a los desaparecidos -ni apropiarse de sus luchas- sino rescatar algunas de las preguntas que aquella generación pudo formular. En todo caso, hay actores sociales que portan esa representatividad macerada en procesos de extraordinaria riqueza. Sin embargo, es válido el intento de resignificar la relación entre el modo de intervención directa que se dieron las dictaduras en la represión de los compañeros más comprometidos con la elaboración de un modelo político cultural alternativo y las implicancias institucionales, teóricas y académicas que acompañaron su aniquilamiento.

Este libro no se ciñe a la historia de una institución en particular, pero el caso de nuestra Unidad Académica vale como ejemplo. En el año '73, docentes y estudiantes discutían la configuración de perfiles profesionales superadores de los heredados de la tradición universalista de las Bellas Artes. A pesar de las limitaciones y los desacuerdos, alumbró un plan de estudios atento al mundo contemporáneo, a Latinoamérica, a la integración de campos disciplinares que contempló ya en la formación de grado la necesidad de que los estudiantes advirtieran que los mecanismos del mercado condicionaban cada vez con más contundencia la integridad ética de quienes elegían al arte y al diseño como profesión. Tal vez la reconstrucción simbólica más clara de ese proyecto se sintetizó en su nombre: Facultad de Artes y Medios

Audiovisuales. En los años iniciales de la formación el plan se integraba en un área básica que desgranaba luego hacia cada orientación.

La respuesta fue feroz. La dictadura militar, además de secuestrar 60 compañeros, cerrar carreras -entre ellas cine, fotografía, pintura mural, canto, guitarra y piano-; eliminar los concursos docentes; prohibir los centros de estudiantes y sus elecciones y arancelar el ingreso volvió a instalar una idea del arte elitista ligada a la belleza, igualmente impoluta y atemporal. Todavía hoy esta institución centenaria lleva el título de Facultad de Bellas Artes.

Algunos de los axiomas que sustentaba el Estado represivo 30 años más tarde siguen en pie, camuflados en un cientificismo pretendidamente neutro y desideologizado. En el seno de sectores progresistas persisten el temor al acceso masivo de los alumnos, los enfoques instrumentales que entienden el arte como una técnica y soslayan su íntima relación con el lenguaje. Imaginan que el ámbito de pertenencia del arte es el de los museos y los actos protocolares negándole entidad como un área específica del conocimiento; subestiman las manifestaciones populares o las restringen a un análisis parcial de la cultura indígena y dejan afuera las producciones urbanas.

La capacidad de dar respuesta a estos interrogantes, la audacia para avanzar en la formulación de proyectos integradores en condiciones de instalar el arte y sus centros educativos en un país socialmente más justo dependen en gran medida de la lectura y la interpretación política de ese pasado y de la recuperación de la integridad propia de los militantes que quedaron en el camino. Cuando fue imposible llevar adelante prácticas políticas explícitas en los peores años de la represión, existieron innumerables prácticas culturales de resistencia. Por ese mismo motivo, la construcción y transferencia de conocimiento son actos esencialmente políticos.

Recuerdo a Irma Zucchi. Era una mujer de una belleza extraña alejada del ideal de las Bellas Artes. Tengo presente cómo acompañaba sus palabras moviendo las manos como en un abrazo. Era una académica rigurosa que no renegaba de su pensamiento político. Fue directora del Bachillerato, luego escenario cruel de la Noche de los lápices. Era profesora de historia. Y una artista. Cuando la mataron le cortaron las manos.

Pero esas sucesivas *mutilaciones* no triunfaron. Estos son días de inquietudes semejantes: repensar la profesión, favorecer la producción de sentido, dirimir en las aulas las tensiones entre lo popular y lo académico, lo regional y lo universal, el pasado y la contemporaneidad. Por eso en la Facultad se acaba de crear el Departamento de estudios histórico-sociales, se convocó a concursos docentes, se abrió el debate para modificar las currículas. Por eso imaginamos esta serie de publicaciones. Sin pretensión fundacional. Con la mirada enriquecida de los compañeros que advirtieron que el arte emerge, entre otras variables, de la práctica política que llevan adelante aquellos que consiguen interpretar su tiempo.

A quienes colaboran en este primer número, nuestro agradecimiento.

Daniel Belinche

Licenciado en Música. Docente e investigador.
Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Los límites de la pintura, el vértigo de la política*

*Este escrito fue incluido en Carnevale, Graciela; Fantoni, Guillermo y Longoni, Ana, catálogo exposición *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999.

Guillermo Augusto Fantoni

Historiador del Arte. Miembro del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Tiene a su cargo la cátedra de Arte Argentino en la Facultad de Humanidades y Artes de dicha Universidad y dirige el Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano en la misma casa de estudios.

Como otros artistas de su generación, Eduardo Favario se formó en un espacio modernizante, el taller del pintor Juan Grela. Hizo el tránsito casi obligado para un artista en los primeros '60 por las variantes del informalismo y del expresionismo abstracto. Posteriormente, indagó las posibilidades del arte de los objetos, del accionismo y de los ambientes hasta desembocar en las primeras formas de lo que luego se conoció como arte conceptual. Al final del recorrido, también como otros compañeros de grupo, combinó la desmaterialización de la experiencia artística con tomas de posición éticas y políticas cada vez más radicales cuya condensación máxima fue *Tucumán Arde*: la muestra denuncia presentada inicialmente en Rosario y poco después en Buenos Aires, en noviembre de 1968.

Los extremos compromisos políticos asumidos durante ese último tramo, su abandono del campo del arte a partir de 1969 y su prematura muerte en 1975, en el fragor de la beligerante vida política de los primeros '70, convirtieron a Favario en uno de los casos más excepcionales en la historia de nuestras vanguardias. Sin embargo, su pasaje hacia la política y el agonismo implícito en esa decisión no es el único hecho capaz de abonar esa excepcionalidad. Las dimensiones de su obra plástica, las rupturas inscriptas en una fuerte coherencia estética y su precocidad en el logro de una imagen propia y única hacen de él un prototipo del moderno intenso. El artista que hacía del activismo típicamente vanguardista una cualidad constante en su vida y en su obra. El que forzaba los límites de las formas y de las técnicas estéticas sumergiéndose una y otra vez en el torbellino de la experimentación hasta llegar a traspasar las fronteras del propio arte: de la superficie pictórica como registro de gestos a los objetos como fascinante inmersión en el mundo real, de las austeras geometrías minimalistas a los espacios vacíos como soportes de ideas inquietantes, de la acción estética radical desplegada como intervención política al vértigo de la militancia que conduciría a un futuro revolucionario.¹

Sucesivamente, en el marco de su formación individual y luego como integrante del grupo de vanguardia, el artista desplegó sus estrategias. Primero, la búsqueda de un rigor formal sutilmente unido a preocupaciones éticas y sociales. Después, la práctica del experimentalismo enlazado a un sentido crítico. En el último tramo, la tensa relación entre prácticas artísticas y políticas finalmente definida a favor de estas últimas. Itinerario que aún desde el presente conserva un carácter inquietante y poderosamente suscitador.

I.

Tempranamente, Favario descubrió en el paisaje una fuente de estímulos

estéticos cuyo resultado fue la progresiva autonomía de los medios formales. La paulatina reducción de los referentes reales a favor del grafismo, el estallido de las formas y la plasmación de grandes planos predominantemente negros lo condujeron a una versión expresionista del paisaje. Versión cuyas estribaciones más tardías resultan difíciles de diferenciar de una composición abstracta basada exclusivamente en el juego de líneas, texturas y colores.

Estos modos de ver y representar desplegados en los primeros '60 se enriquecieron a partir de una decisiva experiencia europea iniciada a mediados de 1964. Esta le permitió contactarse directamente con las obras de las Escuelas del Pacífico y Nueva York, del influyente grupo Cobra y de los nuevos pintores de Escuela de París. Gestuales europeos como Soulages y Hartung o accionistas norteamericanos como Franz Kline entre otros, tamizados siempre por un espíritu crítico y reflexivo, potenciaron extensas series de dibujos realizados en pasteles y carbones.

En marzo de 1965, al regresar de ese viaje, Favario apuntó en sus papeles de trabajo su intención de centrarse en la "abstracción" y la "búsqueda de una expresión pura". El texto, que brevemente se refiere a sus preferencias por la "mancha", la "forma abierta", "la composición en base a diagonales y la introducción de las rectas", ilumina tanto la producción de óleos y esmaltes hasta comienzos de 1966, como las series de dibujos realizados antes y después del viaje. Series en las que el uso austero y refinado de los materiales y los elementos plásticos prefigura el vocabulario de formas y el cromatismo deliberadamente restringido de sus pinturas. La direccionalidad del trazo y la estructuración de planos, la tensión entre geometría y gesto, el juego de texturas y grafismos que encontramos en *Tumulto y fuga de amarillos* de 1965 o en *La muerte del ciclista* de 1966. Fundamentalmente, lo que Favario definió como el "gran juego de espacios y de la pantalla"² que atraviesa buena parte de su obra hasta su adhesión al *minimal art* en 1967.

Después del estallido informalista las preocupaciones de Favario se desplazaron hacia el espacio y los objetos reales, como lo muestran *Situación I* y *Situación II* a comienzos de 1966. Diedros salpicados con esmalte en los que genera ambigüedades espaciales y juegos de planos similares a los de cuadros como *Resistencia ante lo determinado* pintado poco tiempo antes. Formadas por grandes superficies capaces de sumergir a los espectadores en una suerte de ambiente, estas obras pueden leerse, aun en su trasgresión, como una afirmación de la pintura. Como objetos imbuidos de una atmósfera pictórica que al expandirse, paradójicamente llevan implícitas las posibilidades de su disolución en el espacio.

Efectivamente, su próximo paso, las acumulaciones de objetos banales como sillas, cajones o figuras escultóricas de alambre muestran un radical quiebre con la

Vanguardia hasta la cobertura de todo el proceso por parte de la prensa. La exposición, desplegada en las sedes sindicales de la CGT de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires, culminaba un circuito contransformacional que tendía a develar los efectos de la política gubernamental en esa lejana provincia. El montaje de fotografías y de textos, de imágenes en movimiento y mensajes sonoros, sumado a las actividades que precedieron la muestra y la participación de artistas y público durante los días sucesivos a su inauguración en Rosario, convirtieron a *Tucumán Arde* en un activo laboratorio en el que convergieron espectacularmente, aunque de un modo efímero y contradictorio, las vanguardias estéticas y políticas.

II.

Desde sus primeras manifestaciones, el movimiento de Rosario intentó recuperar el impulso subversivo de la vanguardia histórica: la búsqueda mediante sus acciones y sus obras de un *shock* capaz de cambiar las percepciones habituales para transformar la vida cotidiana. Sus invenciones, irritativas para las instituciones artísticas se plantearon como radicalmente críticas frente a la consolidación de tradiciones sobre las que pesaba el peligro del conformismo.⁵ La academización y banalización de las versiones locales de lo moderno fueron denunciadas tempranamente en de dos escritos golpeantes. Primero, el suelto “A propósito de la cultura mermelada” en cuya acción de lanzamiento Favario realizó los gestos iniciales. Después, el manifiesto “De cómo se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto” profundizando aun más el clima de confrontación y la tajante divisoria estética sobre la que después se asentó la politización.

El carácter juvenilista y antiinstitucional del movimiento, lejos de toda gravedad, aparecían como respuestas a un marco ciertamente monolítico, cuyas escasas fisuras como el Salón Gemul o la presentación de la colección de Isidoro Slullitel, fueron aprovechados para dar estado público a los resultados de un proceso de experimentación acelerado y audaz. Por el contrario, en Buenos Aires, donde los grupos rosarinos fueron recibidos desde 1966 como parte de una vanguardia simultánea, la situación era radicalmente diferente. Las nuevas modalidades estéticas sintonizadas primero con la sensibilidad *pop* y la simpatía por la cultura de masas y, poco después, el experimentalismo desmaterializante que pivotaba sobre los medios de masas y las tecnologías comunicacionales fueron promovidos y contenidos por una extensa red de instituciones modernizadoras cuyo epicentro se situaba en los centros de arte del Instituto Di Tella.

Poco después del golpe de estado de 1966, con su intervención a la universidad y sus continuas restricciones a las libertades, el meridiano de las vanguardias,

pintura y se presentan como una forma de intervención en la realidad, en la vía de los nuevos realistas franceses como Arman o Daniel Spoerri. Como lo manifestaron Favario y sus compañeros en un texto redactado en julio de ese año, “eliminada la virtualidad”, el peso de la producción recaería sobre “la singularidad de la idea generadora”, “la posibilidad de profundización en la realidad” y en la “conmoción” que la obra pudiese producir en el espectador.³ La extrema literalidad de estos objetos, ensamblados y escasamente manipulados, en los que podemos percibir una temprana tensión entre concepto y materialidad, prefigura su pasaje a las estructuras primarias de 1967. En esa nueva instancia, sus cubos rotados y apoyados sobre los vértices y su prisma que proyecta una sombra sobre piso y pared resultan formalmente simples y austeros. Sin embargo, su extrema neutralidad y despojamiento aparece compensada en los primeros por el hedonismo cromático y en el segundo, por la complejidad de su planteo que recuerda los juegos espaciales de las pinturas y los diedros.

Así, en los límites de la visualidad y en las fronteras del conceptualismo, Favario se aventura, a fines de ese año, por las experiencias antiformalistas. La presentación de un billete para que el espectador, en complicidad con el artista, construya imaginariamente la obra en función de ese valor y, apenas después, el despliegue literal de un paquete de diarios abarcando las paredes y el piso de la sala resultan provocadores y desconcertantes. Para expresarlo en los términos de los propios artistas, se trataba de una “experiencia inédita” capaz de trastocar “las perspectivas normales con las que el hombre se relaciona con su realidad”.⁴

A comienzos de 1968, *Luz amarilla*, la perturbadora modificación de un ambiente vacío apelando solamente a una lámpara de sodio y al sonido enervante de una senoide, produce una nueva torsión en la obra. Durante ese año la atención parece concentrarse en los comportamientos y las acciones, y la gravitación de la idea se desarrollará paralelamente a la revalorización del proceso constitutivo de la obra o al generado a partir de su puesta. La experiencia realizada en el Ciclo de Arte Experimental de Rosario confirma claramente esa nueva orientación. Al clausurar la sala de exposiciones, Favario convierte a los espectadores en protagonistas activos de un recorrido, tensionando nuevamente las relaciones entre arte y vida y preparando las inmediatas identificaciones con la política.

Poco después, la estética del proceso, las artes de acción y el conceptualismo político se amalgamaron en una nueva síntesis: la experiencia colectiva e interdisciplinaria *Tucumán Arde*. Espacialmente no localizada y temporalmente discontinua, la obra se condensaba en una muestra denuncia en la que cobraban sentido acciones y mensajes aparentemente dispersos: desde los relevamientos de campo, las campañas de incógnito y la publicidad como Primera Bienal de Arte de

pitó su clausura poco después de la inauguración en Buenos Aires, puso en foco las potencialidades subversivas de ciertas formas de arte concebidas no sólo como acción política sino desplegadas en un espacio que excedía el asignado al arte. Pero también, dramáticamente, la vulnerabilidad del arte y del artista en esos nuevos espacios, donde se suponía que podía forjarse un nuevo tipo de sociedad. Tras la incertidumbre generada por la clausura, la esperanza utópica de una sociedad transformada por la revolución canalizó buena parte de las energías creadoras hacia las formas de la política. Se inició así un largo paréntesis de la actividad en el campo del arte que en el caso de Favario se cerró con su propia muerte.

Nota

Eduardo Favario nació en Rosario en 1939. En 1959 ingresó al taller de Juan Grela G. donde estudió dibujo, pintura y grabado hasta 1965. Durante esos años participó de exposiciones colectivas y salones donde mostró sus recurrentes y originales aproximaciones al paisaje. Su intensa relación con la naturaleza y la consigna greliana de que las transformaciones en la obra debían producirse desde el interior del artista devinieron en una peculiar forma de abstracción lírica que se fue tornando cada vez más gestual y geometrizable.

Patrocinado por el gobierno francés viajó a París en julio de 1964 y permaneció en Europa recorriendo diversos países, estudiando las obras de museos y galerías y tomando notas en forma de un detallado diario de viaje hasta marzo de 1965. Por entonces, se afianzó su relación de trabajo en el taller de la calle Bonpland con Aldo Bortolotti, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi con quienes constituyó uno de los grupos fundadores de lo que luego se conoció en Buenos Aires como el Grupo de Rosario: un nutrido conjunto de creadores experimentales que entre fines de 1965 y fines de 1968 produjeron numerosas manifestaciones públicas. En este lapso Favario participó activamente en el lanzamiento de manifiestos y en acciones grupales, en la organización de un ciclo de muestras experimentales y en la realización de obras colectivas.

Fue uno de los participantes del Homenaje al Viet Nam y de los happenings politizados de la Bial Paralela de Córdoba, donde se manifestaron unas de las primeras identificaciones grupales con la política sobre el trasfondo del reciente golpe de estado del General Onganía. Y fue quien destapó un frasco de dulce y arrojó la tapa en medio de una solemne conferencia provocando el pequeño happening para lanzar el suelto "A propósito de la cultura mermelada". También, uno de los participantes de las acciones que, en el Museo Nacional de Buenos Aires, cuestionaron los actos de censura con motivo del Premio Georges Braque 1968 y que terminaron con varios de los artistas detenidos. Sin embargo, estos pocos datos no autorizan para considerar a

y en general de una importante franja de intelectuales críticos, se fue desplazando hacia la política y la búsqueda de lo nuevo se articuló con un fundamento histórico social. Paralelamente a las transgresiones estéticas, se fue insinuando en los artistas de Rosario una temprana tensión hacia la política, y paralelamente una complicidad con sectores decisivos de la vanguardia porteña, que coincidieron ese mismo año en las adhesiones al Homenaje al Viet-Nam realizado en Buenos Aires y en la participación en los happenings politizados de la Bienal Paralela de Córdoba.⁵

En el último tramo de la década y acompañando el proceso de radicalización política promovido por los acontecimientos nacionales e internacionales, se fue produciendo una pérdida de sentido de la producción en el campo del arte, generada en la dinámica típicamente neovanguardista del espacio artístico porteño y su trama de relaciones institucionales.⁷ La estetización de los gestos más politizados, la neutralización y domesticación de las vanguardias por parte del circuito institucional modernizante son indicadores de los desafíos que tuvo que sortear el arte crítico y comprometido. Sin embargo, cuando las obras se cargaron de contenidos políticos y los episodios de 1968 lo demuestran –retiros de obras en el Premio Ver y Estimar, clausura de las Experiencias del Di Tella, censura en el Premio Braque– el arte pudo sortear, por lo menos parcialmente, la encrucijada neovanguardista. Es evidente que por su forma y contenido muchas obras rebasaban no sólo las expectativas ideológicas, sino también las concepciones estéticas de los mediadores más audaces, y desde ya la permisividad de las autoridades del campo cultural y de un régimen político que percibía “a la vanguardia como enemiga”.⁸

Los condicionamientos para participar del Premio Braque suscitaban en la vanguardia de Rosario el manifiesto “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, renunciando a participar del mismo y expresando un rechazo generalizado hacia todas las instancias institucionales. Esto incluía también renunciar al auspicio que el Instituto Di Tella había brindado al Ciclo de Arte Experimental desarrollado desde mayo en esta ciudad. La misma, se efectivizó bajo la forma de un explosivo manifiesto recitado en el asalto a una conferencia dictada por Romero Brest en Amigos del Arte. Obra desarrollada pocos días antes de participar con los artistas porteños en el collage de acciones simultáneas, desatadas en la inauguración del Braque, en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde Favario fue detenido junto a otros creadores.

La crisis de la relación pacífica entre las vanguardias y las instituciones promovió la salida hacia el espacio de las organizaciones sindicales y políticas más combativas y la realización de *Tucumán Arde*. Proyecto que redobló los esfuerzos de artistas e intelectuales críticos, cuyas nuevas responsabilidades comprometían seriamente su estabilidad en el mundo del arte y la cultura. La amenaza, que preci-

de Arte Reina Sofía de Madrid, en 2000, y Utopías invertidas, en el Museo de Bellas Artes de Houston, en 2004. ■

¹ Las intensidades y transgresiones propias del itinerario estético y personal de Favario podrían pensarse en relación a dos de los rasgos enunciados por Renato Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964: el “activismo” del primer momento perceptible en la vertiginosa dinámica creadora que le lleva hasta los límites, y finalmente el “agonismo” que le impone un sacrificio extremo similar al de las vanguardias de la guerra: poner en riesgo su propia vida sobre el supuesto de que después otros podrían detenerse y construir.

² Favario, Eduardo, “Temario para charla en el taller de Grela después del viaje a Europa”, Rosario, ¡marzo/abril! de 1965, en *Diarios*, sin paginar.

³ “Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi”, Rosario, julio de 1966, texto mecanografiado inédito incluido en el apéndice documental de Fantoni, Guillermo A., *Arte, vanguardia y política. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, pp. 85-88.

⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁵ Al avalar las producciones de objetos de sus discípulos, Juan Grela percibió la emergencia de un movimiento capaz de promover una renovación estética similar a la que había realizado en los años ‘50 el “Grupo Litoral”, y de un modo típicamente modernista alentó la rebelión generacional como respuesta a la osificación de las tradiciones: “deberá operarse una evolución respecto de la idea que nosotros, los mayores, logramos con una pintura litoraleña, que fue nuestra imagen y tuvo vigencia en su momento pero que no puede ni debe eternizarse, debido al sentido de constante renovación que constituye el elemento característico de la obra de arte. Esto mismo puede referirse a aquellos jóvenes en los cuales el clima de sus obras tenga similitud con aquel que logramos nosotros, haciéndoles ver que deben revisar su labor, para penetrar en el mundo de la plástica actual, como corresponde a toda gente nueva.

Creemos que deben renovarse las ideas en nuestro medio, y por eso apoyamos todas las búsquedas de los jóvenes, aunque lleguen a audacias extremas, ésta puede ser una manera de conseguir el equilibrio de su propia libertad, para el logro de una expresión más actual. Si los jóvenes quieren desarrollar su propia personalidad, deben entender que el camino es tener una actitud espiritual, plástica y polémica bien definida frente a sus maestros, con un diálogo abierto a todos los vientos, oponiéndose a ellos dignamente y con responsabilidad como generación nueva.”, en catálogo exposición *Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi (objetos), Dante Grela (música)*, Galería Carrillo, Rosario, del 1 de septiembre al 12 de octubre, 1966.

⁶ Fantoni, Guillermo A., “Tensiones hacia la política: del Homenaje al Viet-Nam a la Anti bienal”, en *SiSi*, Rosario, año 2, n^o 2, Verano, 1990.

⁷ Expresan esta situación los testimonios de Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa registrados en 1987/88 y reunidos en Fantoni, Guillermo A., *Tres visiones sobre el arte crítico de los años ‘60*, Rosario, Escuela Editora/UNR, 1994.

⁸ Sobre los desplazamientos ideológicos de las vanguardias y las percepciones del régimen véase Sarlo, Beatriz, en King, John, *El Di Tella y el Desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 306.

Favario solamente como un provocador. Sencillamente, era tan audaz y transgresor como otros artistas e intelectuales en una escena artística sumamente vívida y vibrante, donde las expectativas se canalizaban a través del radicalismo más extremo.

La idea típicamente moderna y revolucionaria de que era necesaria la autotransformación y la transformación de los otros, Favario la puso en práctica con su propia obra y con su propia vida. Primero, con la vertiginosa sucesión de estilos que van de la pintura gestual a los sobrios volúmenes minimalistas pasando por la exhibición de objetos cubiertos de pintura blanca. Luego, con el conceptualismo y el accionismo que se manifestaban en obras de señalamiento de situaciones de la vida cotidiana como el recorrido urbano a que eran forzados los espectadores después de la clausura simulacral de la sala en su obra del Ciclo de Arte Experimental. Finalmente, con la participación en *Tucumán Arde*, la obra que tensionó al extremo las relaciones entre estética y política. A partir de este momento, comprobados dramáticamente los límites del arte como variable del cambio social y la vulnerabilidad del artista ante las duras condiciones de la realidad de fines de los '60, intentó esa transformación mediante una salida extrema: el abandono del campo del arte deslizándose hacia el vértigo de la política. En 1969, Favario se incorporó al Partido Revolucionario de los Trabajadores y más adelante, militó en el Ejército Revolucionario del Pueblo hasta su muerte, en 1975, cuando fuerzas de seguridad interceptaron una práctica de tiro en la zona rural de Clarke, en la provincia de Santa Fe.

Algunas de sus producciones se exhibieron en 1966/68: arte de vanguardia en Rosario organizada por Artistas Plásticos Asociados en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", en 1984, y su itinerario estético se mostró en todas sus variantes en la voluminosa retrospectiva realizada por el Parque de España, en 1999. Más recientemente, su obra conceptual y actividades estético-políticas fueron incluidas en exposiciones dedicadas a las vanguardias latinoamericanas como Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968, realizada en el Museo Nacional Centro

Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política*

* Este artículo fue originalmente publicado en la Revista *Film-Historia* (on line),
Barcelona, Vol. XII, núm.3, 2002.

Mariano Mestman

Docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Coautor del libro Del Di Tella a Tucumán Arde y autor de diversos artículos sobre cine, artes plásticas, historia cultural y política argentina de los años '60.

Fernando Martín Peña

Coleccionista, docente e investigador. Egresado del Instituto Nacional de Cinematografía, donde se especializó en Investigación y Crítica. Dirigió la revista Film y publicó numerosos artículos y libros sobre cine, entre ellos los dedicados a los cineastas políticos Raymundo Gleyzer (en coautoría) y Jorge Cedrón.

Este artículo se propone el análisis de la representación del levantamiento popular de fines de mayo de 1969, conocido como Cordobazo, en el cine argentino de intervención política¹ entre 1969 y 1976 (incluyendo algunos films posteriores).

En el apartado I se introduce brevemente a la historia del surgimiento de este cine en la Argentina hasta la irrupción de los sucesos de Córdoba. En los apartados II, III, IV y V se analizan diversos films que incluyeron imágenes o referencias significativas de los hechos, desde los realizados inmediatamente después de ocurridos, hasta otros durante el exilio de algunos cineastas. En VI se avanza en algunas consideraciones finales a partir de ciertos ejes destacados en la discusión general sobre los hechos y el período, comparando el sentido que asume la aparición de las imágenes del Cordobazo en las películas en relación con la orientación de los grupos y el momento atravesado por el cine militante.

I.

Puede considerarse que el cine de intervención política nace en Argentina con *La hora de los homos* (Solanas y Getino, 1968). Aunque podrían reconocerse antecedentes de un cine de temática social y política con objetivos extradiegéticos, el film del naciente Grupo Cine Liberación irrumpe con la intención de articularse a una práctica militante a partir de la constitución de un circuito de exhibición paralelo, oposicional. Su estreno internacional se produce en la politizada *Mostra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro* (Italia) de junio de 1968. A partir de su aparición, *La hora...* se proyecta en diversos festivales, muestras, reseñas, cineclubs, cinematecas, así como circuitos alternativos del post '68 en el mundo; y comienza una actividad de exhibición clandestina en la Argentina, vinculada a sectores de la denominada «izquierda nacional», la "nueva izquierda" y combativos del peronismo, en particular al espacio creado en torno a la CGT de los Argentinos.² De este modo, cuando los sucesos del Cordobazo, el cine de intervención política argentino llevaba un año de existencia.

Aunque las condiciones de emergencia de este cine en la Argentina (en sus diversas tendencias) podrían remontarse al proceso general internacional de radicalización política de la década (Revolución Cubana de 1959, guerra de Argelia, guerra de Vietnam, etc.) y, en algunos grupos, al fenómeno conocido como «Resistencia peronista» en el país, dos eventos ocurridos en la segunda mitad de la década pueden considerarse clave: por un lado, el golpe militar de 1966 que inaugura la denominada «Revolución Argentina»; por otro, el Cordobazo, que significa el inicio del fin de dicho régimen.

A diferencia de pronunciamientos militares anteriores, el golpe del general Juan Carlos Onganía, con su proyecto de concentración económica y de poder político a 10 años, unificó en un lugar de oposición a una variedad amplia de sectores políticos, sindicales, culturales. De algún modo, esta situación general y la consolidación del «bloqueo tradicionalista»³, que venía de algunos años antes, abrió el camino para que algunos núcleos culturales que hasta allí desarrollaban su actividad en un espacio alternativo se precipitasen a un lugar de oposición al régimen, así como para que otros emergentes en esa coyuntura directamente se ubicasen en este lugar. Pero fue el Cordobazo, en su dimensión material y simbólica, el hecho que mayor influencia tuvo en esos años en la generalización de las prácticas culturales militantes.

En este sentido, al igual que lo ocurrido en torno a las movilizaciones del '68 internacional (Mayo francés, '68 mexicano, etc.), también el Cordobazo ocupó un lugar destacado en el naciente cine de intervención política argentino. Por un lado, porque en ese mismo año se hicieron dos películas que tomaron como objeto específico o motivación para su realización los sucesos de Córdoba (y otros «análogos» de esa misma coyuntura, como el «Rosariozo»): *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* del grupo Realizadores de Mayo. Por otro, porque la mayoría de las películas militantes argentinas realizadas en los años sucesivos incorporaron imágenes de este suceso. Aunque éstas variaron de película en película, hay una secuencia emblemática recurrente: la que muestra a los manifestantes arrojando piedras a la policía montada que se frena en su avance, da media vuelta y se retira a todo galope. Se trata de un fragmento (cuya composición no es exactamente igual en todas las películas) que busca simbolizar el sentido principal atribuido al suceso desde el cine militante; esto es, el avance de las fuerzas populares frente al régimen, atravesado por un registro épico en la mayoría de los casos.

II.

De las dos películas específicas sobre el Cordobazo, por el momento sólo podemos analizar una, *Ya es tiempo de violencia*, de Enrique Juárez.⁴ Se trata de un típico documental expositivo en el que una voz en *off*, de carácter omnisciente, que interpela desde el comienzo al espectador,⁵ desarrolla la exposición de una argumentación sobre el mundo histórico.⁶ El Cordobazo ocupa un lugar principal en la película. Luego de una primera parte en la que se caracteriza la situación del país y la región y se sostiene la decisión de decir «basta ya», «poner fin a esta guerra silenciosa» y encarar la «guerra revolucionaria» aparece la imagen del Secretario de Gobierno, Dr. Mario Díaz Colodrero, que recién llegado de Córdoba es entrevistado por un periodista y se refiere a los sucesos de dicha ciudad.

Luego se introducen las imágenes del levantamiento popular, manteniendo por unos minutos en la banda sonora las declaraciones del funcionario. En este primer momento, las imágenes de policías y militares en la ciudad (la represión) pero fundamentalmente las de los trabajadores en las calles, las barricadas, el incendio de locales y automóviles, etc., funcionan como contrapunto de dichas declaraciones que se refieren a la pronta normalización de la situación y el carácter subversivo, ajeno al comportamiento nacional, de la protesta. Allí se introduce nuevamente la voz en *off* (sobre las imágenes del funcionario entrevistado por el periodista y luego las de los sucesos de Córdoba) para cuestionar la falsedad de la información proporcionada por el sistema, una información «que el pueblo no cree» y de la que hasta algunas veces «se burla». ⁷ Esta primera utilización de las imágenes del Cordobazo (con el contrapunto entre banda sonora y banda de imagen) remite a una de las características distintivas del cine militante, su dimensión contrainformacional.

El film continúa con secuencias del levantamiento popular en la banda de imagen y el desarrollo de la argumentación como dominante textual: se caracteriza la protesta, los protagonistas, las acciones, la represión y su sentido histórico. De pronto, sobre el mismo tipo de imágenes, se introduce el testimonio de un protagonista del levantamiento popular. El registro de la voz en *off* se modifica. Ya no se trata de la retórica de argumentación del comentarista, sino del testimonio de un «compañero» en un lenguaje más coloquial y que tutea a su supuesto interlocutor.

Este protagonista comienza reconstruyendo brevemente la historia de los últimos 15 años del país (desde 1954-55), para llegar al 29 de mayo y su experiencia personal (y colectiva) en dicha jornada; un relato que pasa por las tres secuencias temporales «clásicas»: la salida de las columnas de los lugares de trabajo a la mañana; el asesinato al mediodía de Máximo Mena, la generalización del enfrentamiento y la superación de las fuerzas del orden; la irrupción del ejército y la aparición de los francotiradores. ⁸

Al finalizar el testimonio, reaparece en la banda de sonido el comentario que, sobre música de fondo, generaliza la experiencia. En esta parte se interrumpen por un momento las imágenes del Cordobazo y se introducen otras de los días posteriores: de las calles del centro de la ciudad con gente depositando flores en los lugares donde cayeron otros, de la policía fuertemente armada y con perros. Pero inmediatamente reaparecen las secuencias de la protesta que ilustran el discurso que ahora se centra en el análisis del sentido de los hechos y sus consecuencias.

La segunda mitad del film se organiza en torno a los hechos inmediatamente posteriores (en los que se discrimina entre el sindicalismo burocrático y el combativo y se muestran las protestas frente al arribo de Rockefeller a la Argentina) y fragmentos

sobre instrumentos o sectores constitutivos del poder: la publicidad, la Iglesia, las Fuerzas Armadas. Finalmente, la voz en *off* lee una carta de Agustín Tosco del 12 de junio desde la cárcel de Santa Rosa. Con la última parte de la carta reaparecen las secuencias del Cordobazo, para finalizar con una imagen congelada de un hombre arrojando una piedra con una humareda de fondo.

Ahora bien, más allá de momentos específicos en los que las imágenes del Cordobazo funcionan como contrapunto del discurso oficial (como vimos más arriba), su función en general es ilustrar el discurso argumentativo del comentarista o del protagonista sin una relación estricta entre éste y las imágenes expuestas en cada momento. ¿Pero cuál es la caracterización y el sentido de los hechos construido por el film?

En el comienzo, ante las acusaciones oficiales de responder a «intereses foráneos», la voz *over* se refiere a una «reacción espontánea del pueblo cordobés». Este carácter «espontáneo» se refuerza en la reconstrucción de los hechos por parte del protagonista. Tras recordar brevemente su experiencia previa, comienza el relato del día 29: aunque al principio remite a una salida organizada de las fábricas («de todos lados, todos juntos»), no hay más referencia a un plan u organización común e incluso, tras el ingreso de las tropas del ejército, la experiencia del protagonista, que busca un arma en su casa y se convierte en francotirador, surge de una decisión individual y casi “natural”. Sin embargo, es interesante observar cómo, aunque no se habla de acciones organizadas o planificadas, se insiste en que los objetivos elegidos por los ocupantes⁹, revelarían su «madurez política».

El sujeto protagonista de los hechos es el «pueblo» o más específicamente «la masa obrero-estudiantil que ocupó durante varias horas la ciudad» (Hacia el final, se amplía a sacerdotes terciaristas y sectores populares también). Al referirse a la represión de la policía, el ejército y los tribunales especiales se ejemplifica con la condena a 8 años y 3 meses de prisión de Agustín Tosco, que aparece como el referente principal (único dirigente nombrado), y su lugar se refuerza al finalizar con la lectura de una carta enviada por él desde la cárcel.

Pero aunque en ese sujeto «popular», «obrero-estudiantil», no hay distinciones partidarias o de sectores sindicales, la identidad del obrero protagonista, desde la que se reconstruyen los hechos, es bastante precisa. Al reconstruir en su testimonio los 15 años previos, relata que vivió en Buenos Aires hasta dos años antes, padeció como el pueblo las proscripciones y la anulación de las elecciones del '62 cuando votó a Framini, y que «todas las mejoras que teníamos durante la época de Perón las veníamos perdiendo de a poco».¹⁰ Luego nos enteramos (indirectamente) que es un obrero mecánico, del SMATA.¹¹

Respecto del sentido atribuido al Cordobazo, hay una referencia explícita a su lugar como punto de inflexión. En la primera parte, la voz en *off* señalaba que la ocupación de la ciudad «más que un símbolo, es un anticipo de lo que va a suceder».12 Y más adelante: «Es así que lo que se inició como uno de tantos otros enfrentamientos entre obreros o estudiantes con la policía de los que el país tiene en los últimos tiempos tantos ejemplos, se transformó en un alzamiento colectivo no sólo contra Onganía y su gobierno sino contra el propio sistema político y social imperante en nuestro país. Y concluyó con una verdadera rebelión popular que originó la primera batalla victoriosa del pueblo contra el gobierno. Que haya quedado demostrado lo que las masas populares pueden hacer y conseguir a través de la lucha violenta es más importante que las consecuencias que se generaron en el seno del gobierno: caída del gabinete, cambio de gobernadores, etc.».

Este es el primer film del cine militante en que aparecen las imágenes del retroceso de la policía montada frente a las piedras de los manifestantes. Aunque, como señalamos, en general a lo largo de la película no hay una correspondencia precisa entre las imágenes documentales y la tesis desarrollada desde la voz en *off*; el sentido de esa secuencia emblemática es anclado por el testimonio del protagonista. Tras relatar el avance por la ciudad de los manifestantes («los pasamos por encima varias veces hasta que llegamos a la plaza y nos estaban esperando») y el asesinato de Máximo Mena, sostiene en el mismo momento en que se introduce esa secuencia: «Pasarón los minutos y comenzamos a ser nosotros los dominadores de la situación. Hasta teníamos tiempo de hacer barricadas (...)».

III.

Con el inicio de la década del '70 el cine militante argentino fue consolidando su actividad. Por un lado, el Grupo Cine Liberación (GCL) logró constituir a partir de 1970 varias unidades móviles de exhibición (o grupos adheridos) en ciudades importantes del país. Y desde la izquierda marxista, la figura de Raymundo Gleyzer emerge en lo referido al cine militante con *México, la revolución congelada* (1970) y desarrolla -junto a otros cineastas- una tarea orgánica para el PRT-ERP, el registro fílmico de dos comunicados de esta organización.

Por otro lado, cineastas o grupos vinculados a GCL con su propia orientación político cinematográfica encaran nuevos films de intervención política. Algunos incorporan referencias al Cordobazo: *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (del Grupo Cine Liberación, 1971-72), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (de Gerardo Vallejo, también fundador de GCL, 1971) y *Operación Masacre* (de Jorge Cedrón, 1972). Por la orientación de estos tres films, en todos los

casos el Cordobazo se incorpora (con sus imágenes o en una referencia de la banda de sonido) como un hecho más de las luchas populares argentinas, cuyo principal protagonista es «el pueblo peronista».

En *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* –uno de los dos largometrajes documentales basados en entrevistas con Juan Domingo Perón registradas en su residencia de Puerta de Hierro en Madrid en 1971 por el GCL– hay un breve prólogo que incluye algunas imágenes del Cordobazo luego de otras manifestaciones populares de signo claramente peronista. Formalmente, las imágenes acompañan más o menos literalmente el texto leído en *off* por Solanas y Getino. Cuando el texto señala las antinomias «Pueblo y antipueblo, Patria y antipatria», el montaje contrapone imágenes de manifestantes y represores avanzando en direcciones opuestas, dirigidos hacia un choque inevitable. Los realizadores sintetizan allí las distintas etapas de una «guerra de liberación nacional» cuyo principal protagonista ha sido el pueblo. Este, por su parte, reconoce un único líder: Juan Domingo Perón. El Cordobazo, que no es mencionado por su nombre, es entonces un hecho más; su cita en imágenes implica su tácita incorporación como parte de la historia de una tradición resistente desarrollada desde 1955 que recibirá su «actualización política y doctrinaria» a partir del largo testimonio de Perón.

En *Operación Masacre*, el Cordobazo se incorpora hacia el final en imágenes documentales que se integran en una suerte de «anexo» posterior a la reconstrucción de la historia de los fusilamientos de 1956 desde la ficción narrativa. La pregunta que recorre todo ese fragmento final es explicitada por Julio Troxler (sobreviviente de la masacre, y actor y relator de los hechos en el film): «¿Qué significaba ser peronista?» La respuesta (ilustrada con imágenes de movilizaciones populares que por momentos se intercalan con imágenes de la reconstrucción ficcional de los fusilamientos, recortes de periódicos, fotos-fijas, etc.) ubica desde la voz de Troxler al peronismo como sinónimo de la clase obrera, expresión de la resistencia de los oprimidos, los explotados, eje del movimiento de liberación nacional, motor de la revolución: «La única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores».

Inmediatamente a continuación de estas definiciones, Cedrón introduce diversas secuencias del Cordobazo, con sonido ambiente sincronizado. En particular las de los manifestantes apedreando a la policía montada ilustran la caracterización del sentido histórico del hecho desde la voz en *off* de Troxler: «Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles (introduce foto de Lanusse) entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta».

De este modo, el Cordobazo se ubica como un hecho más protagonizado

por la clase trabajadora (= peronismo), pero significa históricamente un punto de inflexión. De allí en adelante, diversas acciones sindicales, populares y guerrilleras (a las que se remite desde la banda de imagen) dan cuenta de la nueva dirección de la «marea». Aunque en general no se explicita una subordinación política precisa, el sujeto parece seguir siendo el pueblo peronista y dos pintadas introducidas en ese montaje rápido de fotos-fijas parecen indicar que la protesta se orienta a la vuelta de Perón: «Por la justicia social/por la liberación/Perón al poder», y «Sólo el pueblo salvará al pueblo».

En *El camino hacia la muerte del viejo Reales* no aparecen imágenes del mayo cordobés. La única referencia que encontramos es indirecta y extraña, por cómo se inserta y su sentido en el film. En su intento de introducir, junto a la reconstrucción de la vida de la familia Reales, la situación social y política que en ese momento atravesaba Tucumán, Vallejo incorporó dos «anexos» documentales; uno, tras los primeros minutos y el otro, poco antes del final. En el primer caso se trata de un fragmento sobre la situación de la provincia, su historia y la política oficial de Onganía con el cierre de los ingenios azucareros. El segundo fragmento se inserta en medio de la reconstrucción de la vida del personaje del «Pibe». En la construcción de este personaje, Vallejo sintetizó elementos testimoniales de la vida de este hijo del viejo Reales y otros que representan la experiencia de lucha de los activistas sindicales tucumanos. En este sentido, es en esta parte del film donde se expresa la opción de enfrentamiento al régimen militar, integrada a un accionar colectivo. El segundo fragmento documental se refiere, entonces, a la historia de las luchas obreras en la provincia (con especial énfasis en la FOTIA y el peronismo).

Al finalizar esta parte, el film continúa con el personaje del «Pibe», que comentando (como recordando) sus diálogos con Ramón, un compañero de trabajo y de lucha, introduce una referencia a «los compañeros de Córdoba». Pero ya no en la línea de epicidad con que se introduce en otros films (un lugar que en éste ocupan las imágenes de las luchas tucumanas), sino en relación con las limitaciones y dificultades de las protestas regionales:

“Yo sé que los peronistas en estos años tuvimos muchos errores, pero también hicimos lo que nadie fue capaz de hacer. La gente ahora se dejaba estar no porque no tuviese fuerzas sino porque se sentía sola. Cuando nosotros peleábamos todos los días, parecía que en el resto del país no pasaba nada. Si no me equivoco nadie hizo ni un paro de un minuto por nosotros. Y es un poco lo que pasa ahora con los compañeros de Córdoba. Esto lo entendía bien Ramón. Por eso él se quedó y por eso

yo me había ido (...)”.¹³

Se trata, como se ve, de una referencia al pasar, pero significativa en cuanto expresión de las luchas populares desde el interior. La realidad tucumana, eje del film de Vallejo, y el riesgo de aislamiento de la lucha de su pueblo se asimilaría así –en esta mirada– al límite que podría llegar a encontrar en esa misma coyuntura (de realización, 1969) la experiencia cordobesa.

IV.

En 1973 el cine de intervención política argentino ha incorporado a sus filas una cantidad importante de técnicos y realizadores (también núcleos de exhibición) y reconoce dos grupos principales: el consolidado Cine Liberación (con una amplia influencia en otros cineastas políticos pero que había sufrido algún desgajamiento) y el emergente Cine de la Base. Entre ese año de apertura democrática y primavera camporista y el comienzo de la represión más abierta que derivará en la muerte, desaparición y exilio (externo e interno) de cineastas, encontramos también varias películas que incorporan los sucesos del mayo cordobés.

En el caso de GCL, los mismos aparecen, de modo diverso, en la versión para la exhibición comercial de *La hora de los hombres* y en la película *Los hijos de Fierro* (de Solanas).¹⁴ En 1973, varios films del cine militante de la etapa anterior llegaron a ser proyectados en las salas comerciales. En el caso de *La hora de los hombres* se exhibió sólo la primera parte, por considerarse la más apropiada para ese circuito. Uno de los hechos más discutidos de este estreno comercial en la Argentina fue la modificación del final de esa primera parte: los últimos cuatro minutos que en la versión original de 1968 estaban ocupados por la imagen fija del rostro del Che Guevara (la del Che muerto, el Che-Cristo), en la versión del '73 eran reemplazados por imágenes documentales de sucesos significativos, movilizaciones y personajes protagonistas de la política argentina y latinoamericana en los años que separan ambas versiones. En la última, la imagen del Che se mantenía, aunque ya no oficiaba a modo de opción final, ocupaba mucho menos tiempo y de algún modo aparecía diluida entre otras: imágenes de discursos de Juan Domingo Perón y Evita, o la fotografía de Perón con su segunda mujer María Estela Martínez, la masacre de Trelew, la movilización popular cuando la asunción de Héctor J. Cámpora, líderes regionales como Castro, Torres, Allende y Torrijos, movilizaciones en América Latina y el Tercer Mundo, y también imágenes del Cordobazo.

Manteniendo el ritmo musical de la banda sonora que acompaña todo el nuevo fragmento, encontramos 15 segundos de un montaje de esas imágenes recurrentes del Cordobazo que muestran a la policía montada retrocediendo ante

los manifestantes que avanzan tirando sus piedras. En el marco señalado, con estas imágenes se incorpora el levantamiento popular cordobés a las diversas manifestaciones de la continuación de la «vieja guerra por la definitiva independencia» (texto del cartel que cierra este fragmento). Es decir, se trata de un hecho más de dicha gesta.

Por su parte, la presencia del Cordobazo en *Los hijos de Fierro* resulta original respecto de otros films, ya que se introducen imágenes documentales en medio de la reconstrucción ficcional del hecho, intercalándolas en una solución de continuidad que no permite precisar dónde comienzan unas o terminan las otras. El capítulo IX del film, denominado «La vuelta» («que viene con la revuelta y el fin de la dictadura»), está dedicado al levantamiento popular cordobés que se introduce a propósito del regreso del personaje Cirilo de Buenos Aires a Córdoba para seguir allí su vida y militancia política peronista.

El capítulo se divide en una primera parte en que Cirilo junto a su hijo participan de las manifestaciones en los barrios de la ciudad; y una segunda, en la que con los refuerzos militares cambia la correlación de fuerzas para culminar con el asesinato del joven (el hijo) por las fuerzas de represión. Esto da cuenta, de algún modo, de la ubicación de dos momentos principales: control popular; recuperación del control por los militares. Si el primero, como vimos, en otros films solía representarse mediante las imágenes documentales «recurrentes» (manifestantes *vs.* policía montada), aquí Solanas recurre a la ficcionalización: Cirilo y un grupo de manifestantes corren perseguidos por dos policías y en una esquina se dan vuelta de golpe y los atacan, desarmándolos y desnudándolos (y finalmente dejándolos ir). Nótese la analogía con la secuencia documental recurrente en los otros films.¹⁵

En el caso de la izquierda marxista, la incorporación y tratamiento del Cordobazo se presenta de modo distinto. Para Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián, ambos militantes del PRT y principales responsables del film *Los traidores*, el punto de vista de este film respecto de la situación de Córdoba estuvo claro desde la escritura del guión: «Estábamos contando toda esta historia desde un eje, que era la construcción de la burocracia sindical, y también desde la aparición de esta zona de conciencia dentro del movimiento obrero, que era el clasismo. En ese momento, el clasismo estaba representado básicamente por la experiencia cordobesa, sobre todo a partir de SITRAC-SITRAM y del Viborazo. Pero no tenía presencia en Buenos Aires: aquí las fábricas grandes en esos años eran del peronismo de base -en el mejor de los casos- y si no, estaban en manos de la burocracia».¹⁶

Por todo esto no resulta sorprendente que *Los traidores* proporcione un tratamiento privilegiado a los acontecimientos de Córdoba. Primero hay una secuencia de dos minutos compaginada con imágenes documentales del Cordobazo, que ilustra

«La marcha de la bronca» por Pedro y Pablo. El montaje destaca la escena de las pedradas de los manifestantes y el retroceso policial, y por momentos sigue el ritmo del tema musical al modo de un videoclip contemporáneo. El «Un, dos, tres» de la canción, por ejemplo, se corresponde con tres tomas distintas de disparos policiales. La secuencia resulta así la más extensa y notable de un total de tres secuencias relacionadas con momentos históricos determinados que se ilustran con material de archivo. Es, además, la única que se integra en *tiempo presente* a la línea dramática del film y que recibe un tratamiento formal que le proporciona autonomía estética.

Inmediatamente después hay una escena que transcurre en la sede sindical de Roberto Barrera. Su ex compañero Peralta, ahora militante de la CGT de los Argentinos, lo va a ver «*como viejos peronistas que somos*», en relación con los hechos de Córdoba. Para Peralta se trata de «*no dejar sola a Córdoba, de hacer el Argentinoazo. El pueblo está que revienta y va a salir a la calle de todos modos: con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes*». Para Barrera, en cambio, el Cordobazo representa inquietud y nuevas medidas de su seguridad personal: «*No fueron obreros los francotiradores de Córdoba, como tampoco son obreros los comunistas que están detrás de la CGT de los Argentinos*». Ante semejantes caracterizaciones, Peralta se retira sabiendo que su ruptura con Barrera es definitiva.

La situación en Córdoba justifica luego otras dos escenas del film. En la primera, que transcurre en la Embajada de los Estados Unidos, el Embajador muestra inquietud ante la posibilidad de que «*the incidents in Cordoba might come across to Buenos Aires*».¹⁷ Uno de sus hombres se muestra escéptico pero el Embajador insiste, con palabras similares a las de Peralta: «*You didn't believe in the Cordobazo, you didn't anticipate the Viborazo... Can't you see that the workers are going over their leaders' heads? This is a situation that cannot continue. If the government cannot guarantee the stability that we require for our investments, we have to take action. This has always been our policy*».¹⁸ Inmediatamente después asistimos a una charla entre el Presidente de la Nación y tres burócratas sindicales peronistas, donde se les anuncia el inminente llamado a elecciones. También se le recuerda a Barrera que acaba de perder las elecciones en la seccional Córdoba.

Por último, hay una escena documental filmada en Córdoba durante una asamblea del SMATA. El orador, aunque nunca es mostrado, es René Salamanca y el objeto de la parte elegida de su discurso es indicar “cuáles son los enemigos que tienen los trabajadores. (...) Los sindicatos participacionistas y traidores. No me refiero a los compañeros de las fábricas. Me refiero a la conducción, totalmente entregada. (...) Porque no quieren que se expresen, porque no quieren la democracia sindical”.

Al final, tras el asesinato de Barrera y durante la lectura del comunicado

dejado por el comando que acaba de matarlo, vuelven a verse imágenes del Cordobazo entre otras tomas de movilización popular. Este es el único momento del film en que los hechos de Córdoba reciben un tratamiento similar al de la mayoría de los films del período. Pero incluso aquí se subraya la noción de punto de partida, el primer momento de intervención exitosa del clasismo y, por lo tanto, de una alternativa a las estructuras sindicales peronistas tradicionales. De hecho, el final del film –el asesinato de Barrera– debía funcionar como disparador de un debate posterior sobre el tema que, debidamente orientado, concluía en la inutilidad de esa práctica: un burócrata es suplantado por otro igual. Lo deseable era reemplazar las estructuras corrompidas por otras formas más puras de organización sindical, es decir, el clasismo.¹⁹

En otros dos films de Gleyzer-Melián aparecen imágenes del Cordobazo con fines menos complejos que en *Los traidores*. En el final de *Comunicado Nº 5 y 7 del ERP* (1972), tras la crónica del secuestro y rescate de Stanley Sylvester, cónsul honorario británico y jerarca del frigorífico Swift en Rosario, se utilizan algunas de las imágenes más violentas del Cordobazo para acompañar el llamado a la movilización: “A luchar o morir por la Argentina”. Dos años más tarde, en el cortometraje *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), imágenes de Córdoba –entre otras– vuelven a utilizarse con un propósito similar, acompañando una canción que llama a la lucha popular: “*Preparen los fusiles / y la lucha sindical, / y hagamos todos juntos / la revolución social*”. En ambos films la apelación al Cordobazo, aunque mucho más abstracta que en *Los traidores*, implica el comienzo concreto de una lucha dirigida hacia “*la liberación nacional y el socialismo*”. Pero en el caso de *Me matan...* esa noción cobra un nuevo sentido, puesto que Perón ya había vuelto, había gobernado y había muerto, y la liberación nacional difundida desde el film de Cine Liberación, *Perón: actualización...* no había llegado a producirse.

En otro film militante vinculado al PRT, el largometraje colectivo *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina, 1966-1972*, la cita del Cordobazo es todavía más abstracta y estilizada, aunque de idéntico signo. El film es uno de los menos vistos y más interesantes del período, en particular por su empleo preciso del plano secuencia y por una estructura modular que alterna datos y testimonios documentales con rigurosas reconstrucciones de escenas de represión y con algunos momentos de corte experimental. En uno de los primeros segmentos, algunas fotos fijas de los acontecimientos de Córdoba integran un muestrario de “violencia política”, compaginado al ritmo de tambores y en contrapunto con la famosa escena de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Al final de la película, de manera aun más interesante, varias imágenes del Cordobazo –que incluyen el retroceso de la policía montada ante los manifestantes– representan el

momento clave de la lucha contra la dictadura y son puestas en relación con otras formas de insurgencia de la historia reciente, desde Vietnam hasta el Chile de Allende. En una de las pocas y más decididas apropiaciones que hizo el cine militante de los símbolos patrios, hegemonizados por la dictadura, el film utiliza el Himno Nacional como fondo musical de esas imágenes y termina con los puños cerrados en alto. En el primer segmento, la inmovilidad de las fotos-fijas contrastaba con el avance avasallante de la columna de soldados zaristas del clásico de Eisenstein. En cambio, en el segundo segmento, la capacidad de acción quedaba sintetizada por el pueblo resistente de Córdoba. Una vez más, aunque el film termina, la lucha continúa y –a partir del Cordobazo– adquiere una nueva dimensión.

Para cerrar con las películas previas al golpe militar, podemos incluir *El nuevo tango* (Santiago Álvarez, 1974). Aunque la película fue armada en el ICAIC en La Habana y su realizador es cubano, todo el material fue registrado en la Argentina, y parte del mismo fue filmado o facilitado (los noticieros de años previos) por grupos del cine político local.

Santiago Álvarez, el padre de la escuela documental cubana, acompañó con su equipo el viaje del presidente cubano Dorticós a la asunción de Héctor J. Cámpora en mayo de 1973. Producto de ese viaje realizó este documental que da cuenta de dicha visita. Luego del desarrollo de los sucesos de asunción que incluyen la firma del acuerdo de reinicio de las relaciones diplomáticas entre Argentina y Cuba, la última parte del documental se refiere a la visita de Dorticós a Córdoba y su participación en un acto conmemorativo del IV aniversario del Cordobazo. Allí se percibe un clima festivo y emotivo en el acto. Parece (re)construirse una suerte de *diálogo* entre el presidente cubano, desde el palco, y los asistentes. El evento se estructura en base a un montaje de imágenes del escenario colmado, planos generales del público, tomas de carteles y de los principales dirigentes, imágenes de archivo del Cordobazo. La banda sonora incluye al locutor oficial y a un locutor radial, así como los discursos y los cánticos de la gente. Las secuencias del Cordobazo se incluyen en el momento en que el presidente cubano (y los asistentes) se refieren al mismo.²⁰

Las imágenes que acompañan este *diálogo* son inicialmente las de la multitud en el acto frente al palco; e inmediatamente las del levantamiento popular del '69: primero de locales y coches incendiados, gente corriendo y fuerzas de seguridad; y luego la secuencia emblemática constituida por una toma casi de frente de los manifestantes tirando piedras con un desplazamiento de la cámara hacia la derecha para enfocar a la policía montada que frena su avance y retrocede a todo galope.²¹

V.

Entre la producción realizada en el exilio por cineastas argentinos, algunos films se destinaron a la denuncia de la represión de la última dictadura o en general a la revisión de la historia política argentina. En particular dos películas incorporaron imágenes del Cordobazo: *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977) y *Resistir* (Julián Calinki, alias de Jorge Cedrón, 1978).

En *Resistir* Cedrón puede permitirse conciliar las dos miradas sobre el Cordobazo desde el peronismo. La película se basa en una larga entrevista a Mario Firmenich, quien narra la historia del peronismo y, dentro de ella, la de la organización Montoneros. Ese testimonio está complementado por otro, escrito por Juan Gelman y dicho por el propio Cedrón, que redondea los conceptos de Firmenich, los complejiza y ocasionalmente les aporta una dimensión poética. Ambos testimonios están abundantemente ilustrados por imágenes de archivo.

Tras desarrollar su versión de los orígenes del peronismo y narrar sucintamente las manifestaciones resistentes posteriores a 1955, el testimonio de Firmenich alcanza el punto de llegada acompañado por imágenes del Cordobazo: "(...) Finalmente se producen las movilizaciones insurreccionales que superan a la burocracia sindical peronista, en 1969, y de ellas entonces se va perfilando con mayor claridad este salto revolucionario del peronismo por vía de la generación de las vanguardias político-militares peronistas urbanas".

Pero enseguida, mientras se ven una vez más las imágenes de la policía retrocediendo ante las pedradas, la voz de Cedrón y el texto de Gelman complementan a Firmenich señalando el mismo momento histórico como punto de partida: "Retrocedieron los verdugos, los enemigos temblaron. Por primera vez en cuarenta años las balas empezaron a alcanzar a los torturadores del pueblo, a los jefes de la represión".

Es interesante observar la similitud de este planteo con el de *Las vacas sagradas* –realizado por Giannoni en su exilio en Cuba con guión de Alvaro Melián. El Cordobazo se incorpora aquí en una extensa parte dedicada a la historia de las luchas obreras y populares en Argentina, cuyo desarrollo es cronológico. Luego de referencias a la acción del Che Guevara en Bolivia y al foco guerrillero de Taco Ralo en Tucumán (ilustradas con fotos), se introducen las imágenes de los manifestantes que hacen retroceder a la policía montada (y también otras), como expresión de los enfrentamientos urbanos que se expanden en ese momento.

La voz en *off* que expone la argumentación, al relatar cronológicamente esta historia establece el sentido de los hechos de Córdoba. Aquí también se trata de un punto de llegada en las luchas populares²², y al mismo tiempo de un punto de partida (de una inflexión en dichas luchas): "La llama de la guerra popular como

estrategia para la toma del poder se enciende en este período dando origen por primera vez en Argentina a grupos político-militares que actúan en forma ininterrumpida. Esto dio nuevo entusiasmo y confianza a las masas que imprimieron nuevo vigor a la lucha hacia la revolución nacional y social”. Claro que a diferencia de la perspectiva de *Resistir*, en *Las vacas sagradas* al hacer referencia a las organizaciones armadas que protagonizarían la nueva etapa se incluye a las de la izquierda peronista, pero también al PRT-ERP.

VI.

Como pudo observarse, en el cine militante argentino el Cordobazo es interpretado casi siempre como un punto de inflexión en la historia de las luchas populares; a partir de allí se generaliza la protesta, las clases populares retoman la iniciativa o se produce un salto cualitativo: desde la referencia, apenas producidos los hechos, en *Ya es tiempo de violencia* a “la primera batalla victoriosa del pueblo contra el gobierno” y “anticipo de lo que va a suceder”; pasando por la consideración de que a partir de allí “la historia se acelera” (*Los hijos de Fierro*), “la marea empezaba a darse vuelta” (*Operación Masacre*), o su lugar destacado como momento clave en las diversas escenas señaladas en *Los traidores* (y otros films de Gleyzer-Melián) o en *La tortura política en Argentina, 1966-1972*; hasta las reconstrucciones posteriores al golpe militar de 1976 que ubican allí el origen de “un nuevo entusiasmo y confianza (de) las masas”, en *Las vacas sagradas*, o un “salto revolucionario” (del peronismo), en *Resistir*. Sin embargo, aunque se percibe entonces como inflexión y punto de partida de una nueva etapa, la interpretación más precisa de la misma y su orientación depende en cada film de la perspectiva político-ideológica del cineasta o grupo realizador, así como de la coyuntura particular atravesada.

En general podría identificarse, por un lado, una tendencia en los grupos de orientación peronista (sea los más vinculados a su ala izquierda o los más alineados con la política del propio Perón) a ubicar el Cordobazo como un momento más (aun cuando destacado) de las luchas de la Resistencia posteriores a 1955, e incluso en algún caso como punto de llegada más alto y que abriría esa nueva etapa (con la caída del régimen militar de Onganía) en la que Perón (y/o el peronismo) ocuparía un lugar protagónico. Por otro lado, una tendencia en los grupos de la izquierda marxista a ubicar el Cordobazo como punto de inflexión en el sentido de la aparición de una alternativa revolucionaria independiente de viejos liderazgos políticos o sindicales.

La primera perspectiva la encontramos principalmente en *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, *Operación Masacre*, *Los hijos de Fierro*, y –aunque en un sentido un tanto diverso en su organización dentro del film– la

versión de *La hora de los homos* estrenada a fines de 1973.

La segunda perspectiva está en *Los traidores* (y con una explicitación menor en los otros films referidos de Gleyzer-Melián, y en *Informes y testimonios...*). El elemento distintivo, en este punto, de *Los traidores* respecto del resto de los films es que el Cordobazo es también un punto de inflexión en otro sentido: coincide con el surgimiento o alcance de visibilidad general del clasismo sindical. Este parece ser el film en que más nítidamente aparece el Cordobazo como “un punto de inflexión, a partir del cual el movimiento obrero y otros sectores populares retomaron la iniciativa política, acorralando al gobierno y a las fuerzas armadas, gestándose al interior de la clase obrera un movimiento de base fuertemente anticapitalista, el clasismo, estrechamente vinculado a las distintas vertientes de la izquierda revolucionaria”, como escribe Juan Hernández (*Op.cit.*).²³

Esto último nos remite a otro eje importante desde el cual mirar la apropiación del Cordobazo por el cine militante de esos años: el sujeto (colectivo) protagonista de los hechos que se postula.²⁴ En relación con las dos perspectivas señaladas más arriba, en los films que incluyen al Cordobazo como un momento más (aun cuando destacado) en las luchas del pueblo argentino desde 1955, el sujeto protagonista no se distingue del de luchas anteriores, es básicamente ese “pueblo” peronista. A veces esto se sobreentiende y otras se hace más explícito, como en la igualación entre “pueblo”, “clase trabajadora” y “peronismo” de *Operación Masacre*. En los casos en que se incluyen, junto a los trabajadores, otros actores significativos (en particular los estudiantes), se destaca el carácter novedoso de esta incorporación a esa lucha resistente fundamentalmente obrera y peronista; como en *Los hijos de Fierro*²⁵ y –ya no respecto del Cordobazo sino de las luchas tucumanas– en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*.²⁶

En *Los traidores* ya señalamos el lugar adjudicado al clasismo. Pero un aspecto singular a observar, apreciado en la recepción del film y relacionado con este tema, es que –en el marco de la confrontación con la burocracia sindical– se reconoce la posibilidad de un origen peronista para los militantes clasistas: “Somos peronistas al pedo si hacemos como ellos”, dice un militante. “Somos peronistas”, responde otro, “pero no como ellos. Si fuera como ellos el peronismo puede irse a la puta que lo parió”. Para Gleyzer y Melián había sido importante constatar que las agrupaciones clasistas no estaban compuestas sólo por militantes originados en la izquierda tradicional o la nueva izquierda marxista, sino también, de modo decisivo, por estos “peronistas conversos” –caracterización difusa pero tal vez acertada, incluso en su confusión– de los sectores de la izquierda peronista que adhirieron al clasismo.

En *Ya es tiempo de violencia*, la identidad de obrero peronista del trabajador

que aporta su testimonio de los hechos desde la voz en *off* (y aunque la primera persona del plural parezca remitir en muchos momentos a su colectivo: trabajadores del SMATA, gremio dirigido por el peronista Elpidio Torres) no se generaliza al conjunto de manifestantes. De hecho, se trata de un colectivo más difuso, el pueblo, que incluye en lugar destacado (reiterado) a la “masa obrero-estudiantil”. Esto se enmarca en la convivencia en el film de elementos que podrían reconocerse como distantes en las interpretaciones del Cordobazo, como la identidad peronista (de la Resistencia pero que incluye en un lugar destacado a Perón) y la identificación con Tosco junto a otras referencias como las citadas unidad obrero-estudiantil y el particularismo del sindicalismo cordobés. Sin embargo, esta convivencia no debería resultar extraña teniendo en cuenta el momento de realización del film. Es decir, se trata en todos los casos de elementos (unidad obrero-estudiantil, Perón, Tosco, Resistencia peronista) que coexisten sin mayor conflicto aparente en la experiencia que desde un año antes venía desarrollando la CGT de los Argentinos.

Otro aspecto interesante de observar es la tematización en varias de las películas del carácter nacional del conflicto. En *Ya es tiempo de violencia*, donde la argumentación es cedida en un extenso fragmento al testimonio de un protagonista de los hechos, hay una referencia explícita a que se trata de una protesta contra la política del régimen militar pero también contra el propio sistema político y social, así como a que el levantamiento tuvo lugar en diversas ciudades y provincias.²⁷ Esa generalización la encontramos implícita en los films que sin referencias precisas incluyen las imágenes del Cordobazo en medio de las de otras movilizaciones populares nacionales (*Operación Masacre* y *Los hijos de Fierro*) o latinoamericanas / tercermundistas (*La hora de los hornos*, 1973).

Asimismo, en el marco de los proyectos de liberación nacional presentes en todos los films, puede destacarse la singular referencia al riesgo de aislamiento de las luchas que tienen expresión regional, como cuando Peralta sostiene frente a Barrera en *Los traidores* que es necesario no dejar sola a Córdoba o como cuando “el Pibe” en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* se pregunta sobre la situación tucumana, habiéndola asimilado a la de la provincia mediterránea.²⁸

Finalmente, lo que resulta común a todo el cine militante argentino del período respecto del Cordobazo es la definición de un sentido épico en tanto gesta popular, expresión destacada de la lucha de calles. De este modo, no es casual que en muchas de las películas se seleccione –entre todo el material documental disponible– ese fragmento emblemático que, más allá de diversas composiciones, siempre presenta la secuencia de los manifestantes apedreando a la policía montada que frena su avance, da media vuelta y retrocede.²⁹ Así, estas imágenes vinieron a constituirse

en el símbolo cinematográfico del avance popular. ■

¹ A los efectos de este trabajo se utilizan indistintamente las nociones de «cine de intervención política» y «cine militante».

² Al igual que otros núcleos de intelectuales o productores culturales, entre fines de 1968 y comienzos de 1969, Cine Liberación estrechará su relación con esta central obrera opositora con la realización del *Cineinforme de la CGTA* núm.1, un noticiero cinematográfico (el único que llegó a hacerse) en cuya elaboración participaron Octavio Getino, Nemesio Juárez y Gerardo Vallejo.

³ Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Bs.As., Puntosur, 1991.

⁴ La otra, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, se cuenta por ahora (setiembre 2001) entre los materiales perdidos o dispersos producto de la última dictadura militar. Su importancia en este contexto, sin embargo, es insoslayable y nos encontramos realizando un trabajo de reconstrucción, a partir de testimonios y documentos.

⁵ «Usted vive en una sociedad (...) Ud. forma parte de este país latinoamericano (...) Ud. ve (...)».

⁶ Véase la clasificación de modalidades documentales por Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Paidós, 1997, p. 68.

⁷ «Es falso que lo ocurrido en Córdoba el 29 y 30 de mayo haya sido dirigido por manos extranjeras o grupos que responden a intereses foráneos. Por el contrario (...)».

⁸ Véase, Juan Hernández, «El Cordobazo y sus interpretaciones», en *El Rodaballo*, núm. 10, 2000. Además de la bibliografía sobre el Cordobazo, este texto en particular nos sirvió de orientación para pensar algunas de las ideas desarrolladas en las Consideraciones finales.

⁹ «Casino de suboficiales del ejército y aeronáutica, bancos privados de capitales hechos en base a la usura, organismos oficiales y oficinas del Estado, lugares de diversión nocturna como boite y whiskerías, destacamentos oficiales».

¹⁰ Asimismo, la caracterización general previa realizada desde la argumentación de la voz en *off* se cerraba con una frase de Perón: «(...) Para esto sirve la frase del general Perón: con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes».

¹¹ «A mi derecha, a unos 30 metros, lo vi caer a Máximo Mena. Era un dirigente del gremio (...)».

¹² Es decir, el pueblo «tiene ahora fe en su fuerza y confianza en sí mismo, adquirió conciencia cabal de su poderío y de las posibilidades que alberga potencialmente su fuerza organizada. Seguirá, sin duda, y no lo detendrán».

¹³ Y finaliza presentando las diversas alternativas de lucha (sindical, armada), para sostener que hay que ir viendo cuál funciona sin optar por una sola.

¹⁴ Aunque esta última fue terminada en 1976 y exhibida en el exterior posteriormente, la incluimos en este período previo al exilio porque fue iniciada en 1972 como parte del proyecto de films (incluido *El familiar*, de Getino) para un circuito público de salas encarado por Cine Liberación.

¹⁵ Los sucesos de Córdoba aparecen también aquí como un punto de inflexión, en tanto representan el comienzo del fin de la dictadura. A partir de allí se narra su caída. El capítulo siguiente se inicia con esta referencia de la voz en *off*: «Y la historia se acelera con hechos de tal tamaño, y tantos, que no se extrañe si alguno llegue a faltar. Ni se los puede sumar, fueron miles en 3 años (...) El enemigo se siente vencido y comienza a retirarse».

¹⁶ Testimonio de Álvaro Melián a los autores, febrero de 2001.

¹⁷ En inglés en el film: «Los incidentes de Córdoba pueden trasladarse a Buenos Aires».

¹⁸ En inglés en el film: “Usted no creyó en el Cordobazo, ni anticipó el Viborazo. ¿No ve que los trabajadores están pasando por sobre las cabezas de sus dirigentes? Esta es una situación que no puede continuar. Si el Gobierno no puede garantizar la estabilidad que necesitan nuestras inversiones, debemos tomar medidas. Esta ha sido siempre nuestra política”.

¹⁹ Gleyzer siguió de cerca el proceso cordobés a través de una extensión local de su Grupo Cine de la Base, que no sólo proyectaba *Los traidores* en esa provincia sino que también filmó otros sucesos que se consideraron pertinentes. En el epistolario conservado de Raymundo Gleyzer hay dos cartas escritas por Pierre Auguste, profesor de la Carrera de Cine de la Universidad de Córdoba, que acompañaron material filmado en 1971: “Planos diversos de policías que controlan esquinas con equipo de combate. La policía apostada (...) a media cuadra de la CGT (rgnal. Córdoba). Otros policías patrullan por las veredas con ametralladoras”. Como la mayor parte del material filmado por Cine de la Base que no llegó a compaginarse en un film concreto, hoy estas tomas están depositadas en archivos de Cuba e Italia, o bien se han perdido.

²⁰ Dorticós: “Rendir aquí, compañeros, nuestro homenaje cálido a aquel gesto que fue el Cordobazo que todos sentimos en nuestros corazones cuando tuvimos la información de su ocurrencia”. Asistentes: “Cuba, del brazo, de nuestro Cordobazo” (Repite). Dorticós: “Sí compañeros, Cuba del brazo de nuestro Cordobazo”. Asistentes: aplausos y gritos.

²¹ En la medida en que se incluyen específicamente en el acto por el cuarto aniversario del hecho, estas imágenes funcionan en primer lugar ilustrando el discurso conmemorativo. El sentido del Cordobazo, representado en las imágenes seleccionadas, parece reactualizarse en las imágenes del acto ancladas por la voz en off de un locutor radial, del locutor oficial del acto, de los asistentes y oradores. Si la presencia de Obregón Cano y Atilio López (Gobernador y Vice) destacada por el locutor radial representa a los sectores combativos del peronismo, la de Tosco (también destacada) reactualiza el lugar del levantamiento popular. En la perspectiva de Álvarez, la nueva etapa (*El nuevo tango*) que se abre en Argentina con la asunción de Cámpora implica un avance hacia la liberación nacional (y en esta línea es solidario con el sentido del Cordobazo).

Por otra parte, una secuencia análoga (respecto del sentido principal) a la emblemática del Cordobazo puede encontrarse en la primera parte del documental. Una toma (desde arriba) de la Plaza de Mayo muestra el avance por una calle lateral de una columna de manifestantes hacia la Casa Rosada, frente a los infantes de marina que empujando sus bayonetas, retroceden.

²² “Abrumado por la opresión militar y la explotación, el pueblo fue acumulando energías que estallaron a lo ancho y a lo largo del país durante el mes de mayo de 1969. Su culminación se conocerá como el Cordobazo”.

²³ Es notable que en los otros films del período 1969-1976 no hubiese referencias explícitas al clasismo, salvo una indirecta que encontramos en *Ya es tiempo de violencia*. Además del lugar destacado ocupado por Tosco (“su valentía”, “su honestidad”, ya señalado), aparece una referencia (en relación con la experiencia personal del protagonista) al carácter particular del sindicalismo cordobés: “En Córdoba entendí lo que en Buenos Aires me costaba mucho: el sindicato sos vos, soy yo (...) En Córdoba ves todos los días a los dirigentes, a los delegados. En otros lados no es así”.

²⁴ En la medida en que en la mayoría de los films comentados la incorporación de las imágenes del (o referencias al) Cordobazo ocupan un espacio reducido (aunque no menor en su significación) en relación con el conjunto de las luchas de resistencia reconstruidas o citadas en el film, en muchos casos no hay una referencia explícita o simplemente se habla del “pueblo”. Sin embargo, en otros se explicita ese protagonista o se deriva implícitamente del lugar en que se ubica el Mayo cordobés en el conjunto del film.

²⁵ “Y esta vez no fueron sólo obreros los que lucharon. Por fin al fin se sumaron empleados y

Entre la resistencia y el exilio

Alonso y Gorriarena:
dos experiencias vitales, dos
proyectos estéticos durante la
última dictadura militar

Diana B. Wechsler

Investigadora del CONICET. Profesora de la UBA e IDAES-UNSAM. Curadora independiente. Ha publicado en libros y revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Entre sus últimos trabajos: Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, 2004; Gorriarena, la pintura un espacio vital, en colaboración con M. T. Constantin, 2005.

La pintura, cuestionada por su raíz burguesa, su restringido alcance social, por sus relaciones con el pasado y por ocupar el centro de un mercado que fue a la vez responsable del proceso de autonomización artística y cómplice del de mercantilización de la obra, sigue sosteniéndose entre las manifestaciones del arte contemporáneo como un *bajo continuo*. Más allá de los cuestionamientos vanguardistas no dejó de ser una de las alternativas desde donde seguir dando pelea y continuó siendo una opción válida dentro del repertorio material de las artes plásticas. Carlos Gorriarena y Carlos Alonso, dos artistas de la misma generación –en quienes se centrará este ensayo–, operan desde la pintura y desarrollan a partir de ella dos proyectos creadores con identidad propia, tratando de responder, uno y otro, a la compleja coyuntura nacional que signó el curso de los conflictivos años ´70 y comienzo de los ´80.

I.

En el curso de los años ´60, Gorriarena afirmó su identidad plástica con obras de fuerte tono polémico, en especial frente al *onganiato*, mediante un lenguaje que se debatía entre la abstracción y la figuración. La serie de trabajos realizados a partir de 1965 está gobernada por la violencia del gesto con que imponía la materia que dio como resultado una imagen compleja, igualmente violenta que conmueve la percepción del espectador ante estas imágenes fragmentadas, atravesadas por capas de chorreaduras que dejan entrever algunas formas. Esta tensión entre figuración y abstracción comenzó a ceder terreno ante la necesidad de una representación de más clara identificación. Ya en 1975, Gorriarena –en franco proceso de afirmación de una figuración intensa y expresiva, que había comenzado unos años antes cuando decidió abandonar aquellos rasgos que lo ligaban con el informalismo y el expresionismo abstracto– pintó *El infortunio*¹. Una obra que exhibe sin evasivas aspectos de una realidad que cada día se hacía más violenta. De un plano oscuro emergen dos perfiles severos. Ambos flanquean y controlan al personaje central de un rostro inflamado con los ojos vendados y silenciosa expresión. De él se distinguen además las manos: un amasijo de carne y sogas. Por detrás de los tres personajes se recorta el perímetro de un parabrisas que deja entrever un camino cercado por la vegetación. Se trata claramente de un prisionero que –dentro de la parte trasera de un auto– *vive su infortunio*. Una acción sostenida lo lleva a redoblar su apuesta. Sigue pintando. *Violencia* (1977), otra obra de esta serie de imágenes para la resistencia, sintetiza –con el rigor de la proximidad del punto de vista elegido, centrado en un fragmento de vereda surcado por un sendero de sangre que deriva de un cuerpo que formalmente no está dentro de la pintura– otros aspectos de esta violencia que se entronizó como

práctica sistemática desde el Estado a partir de 1976. Estas y otras obras –entre las que aparecen *La sombra de los días* (1977), *Centímetro lineal* (1978), *Arrasados* (I, II, IV, 1979), *Fusilado* (1979), *Una antigua historia* (1980)² – que se inscriben en la misma serie fueron exhibidas con insistencia durante los años de la dictadura militar por Carlos Gorriarena, alumbrado por la convicción de que *hay cosas que se pueden decir pintando que no se pueden decir de otro modo*. Gorriarena asumía así el desafío de militar desde la pintura reconociendo en ella una serie de capacidades expresivas únicas e insustituibles que le permitían, inclusive, ejercer estas acciones de resistencia ante el poder.

En esta línea de pensamiento, Gorriarena articula su trabajo con la realidad diciendo: *el pintor trabaja desde el centro mismo de los acontecimientos personales y circundantes. Lo que hago puede tener un carácter social, sin embargo creo que la pintura no incide en las situaciones de tipo social o político. Si el pintor tiene necesidad de tener un objeto político, lo puede hacer, pero con la plena conciencia de que su obra no modifica nada*. Sin embargo, y a pesar de esta convicción, su mirada perseverante asumió el riesgo y se exhibió una y otra vez buscando crear un espacio de reflexión crítica en un tiempo en el que la censura quiso permear todos los terrenos y colonizar todas las cabezas. Bajo el proceso, como suele decir Gorriarena, eligió pintar y exhibir imágenes del recientemente derrocado peronismo. También durante aquellos tiempos, sus trabajos fueron construyendo una iconografía de los poderosos junto a una iconografía de la violencia, esa misma violencia que se ejercía en los cuerpos, en las calles, en las fábricas, en las escuelas, en las universidades, en las conciencias.

II.

No creo que el arte pueda resolver ninguno de los problemas del mundo, afirma por su parte Carlos Alonso³ en una posición próxima a la de Gorriarena. Como él opta una y otra vez por la pintura obteniendo diferentes respuestas. En 1969 había tenido que descolgar su versión de *La lección de anatomía* en donde el lugar del cadáver aparece ocupado por la imagen del Che Guevara muerto. A este le siguieron otros hechos, como la amenaza de bomba recibida en Art Gallery ante la exposición de *El ganado y lo perdido* (1976), sumado a la prohibición de exponer su instalación *Mamos Anónimas* (1976) prevista para comienzos de ese mismo año. Estos incidentes empujaron a Alonso a elegir el exilio. Vivió fuera de la Argentina durante los primeros cinco años del terrorismo de Estado. En Italia, un tiempo y en España, luego. Durante este período, en julio de 1977 secuestraron a su hija Paloma, militante de la Jotape, quien se convirtió en uno de los 30.000 desaparecidos.

Las obras censuradas ofrecían agudas observaciones sobre el poder político

y económico de nuestro país. Sus miradas crudas tanto sobre la historia cercana como sobre el presente, hicieron de Alonso un personaje conflictivo. A pesar de estos hechos, logró mantener de algún modo su presencia en el país con muestras en Buenos Aires como *El mundo de Kafka* (1978), obras de la serie *El viejo pintor y La mesa de Courbet en la Galería Palatina* (1979) y en el interior del país, en Bahía Blanca y Córdoba (ambas en 1980) y en Mar del Plata, Rosario y Córdoba, a partir de 1981 cuando regresó del exilio. Estas obras mantuvieron la imagen de Alonso entre el público, pero escamotearon su perspectiva crítica sobre la realidad contemporánea.

El cambio que produce la pérdida de las raíces y el exilio es grande –recuerda Alonso– porque cuando uno está trabajando con una materia que es la realidad, al perder el contacto (...) se produce (...) una falta de referencia. Lo que me quedaba a mí era la pintura pura, conservar esa temperatura del trabajo a toda costa, pero también eso se cuestiona. Dejar ciertas temáticas es parte de la derrota, de la constatación de la fragilidad y la pérdida de vigencia de ciertas ideas.

En una entrevista del año 2000, Alonso evaluaba el exilio como derrota, como pérdida de referencias, como una fractura en la propia historia. También, por supuesto, como un quiebre dentro de su proyecto creador. No abandonó la pintura, pero son otras preocupaciones las que ocupan sus obras, más ligadas a la interioridad del artista, al paso del tiempo, al oficio.

A su regreso a la Argentina, en 1981, la conflictividad interna continúa. El quiebre con la propia historia lo llevó a abandonar la representación de la figura humana; fue entonces cuando se entronizó el paisaje en su pintura⁴. Años más tarde, la presentación de la serie *Manos Anónimas*, un conjunto de obras realizado en su mayor parte entre el '84 y el '86 que está dedicado a fijar imágenes para una memoria de la represión, representa la reentrada del Alonso militante y con este gesto marca su intervención en la discusión, desde la imagen plástica, de los hechos ocurridos durante la dictadura.

III.

La dictadura no dejaba alternativas para la disidencia. Ante ella los diferentes actores sociales fueron ensayando las respuestas que encontraron posibles. Entre todas, las de Gorriarena y Alonso son la muestra de dos de las posiciones que asumieron numerosos artistas e intelectuales durante el período: mientras el primero decidió permanecer en la Argentina para llevar a cabo una acción de resistencia desde su trabajo tratando de abrir con él una fisura en el silencio monolítico que buscó imponer la dictadura, el segundo se vio obligado a exiliarse por lo que recuperará el hilo con la propia historia en los años de la vuelta de la democracia.

Sin embargo, en uno y otro pintor, se presenta la misma disyuntiva acerca de cómo convivir con el desarrollo de una labor como la del artista con la certeza de que las obras, en definitiva, no modifican nada, no tienen incidencia en la vida de la sociedad de la que saca sus materiales y a la que pretendería idealmente conmovir o al menos tener como destinataria.

Pinto porque lo necesito, repite Gorriarena en cada entrevista, pero el escepticismo no lo abandona. Emerge sin embargo de esta tensión entre praxis artística y praxis política una resolución simbólica fundada en la convicción de que a pesar de todo, y para decirlo ahora con palabras de Alonso, *el arte fija las heridas de la realidad*. El arte aparece entonces en el derrotero de estos artistas como un material capaz de construir o contribuir en la construcción de una memoria. Se ha señalado que las producciones estéticas son capaces de desplegar un tipo singular de energía, la *energía social* –en términos de Stephen Greenblatt⁵– capaz de producir y organizar las experiencias colectivas, tanto emocionales como intelectuales. En este sentido, las artes visuales son espacios privilegiados en donde observar las diferentes formas de producción de memoria, y los dos autores elegidos para contrastar en este breve ensayo proveen –como se vio– dos alternativas diferentes ante una misma coyuntura: la resistencia y el exilio. A partir de estas dos situaciones es posible observar la impronta de esos años de la dictadura militar: por las presencias, en las obras de Gorriarena; por los silencios, en las de Alonso.

Justamente, no se trata aquí de – como ha dicho Andreas Huyssens⁶– “memorializar” el pasado a partir de estos objetos y en ese proceso cristalizarlo, sino de identificar las formas que asumieron y señalar cómo su exhibición y análisis representa hoy algún tipo de reparación histórica, partiendo de la idea de que su recuperación contribuye a trazar los hilos de una memoria de la represión. En este sentido, creo que los dos proyectos estéticos elegidos permiten recuperar diferentes dimensiones de las experiencias vividas en aquellos años, tanto desde la perspectiva de estos actores sociales singulares que son los artistas –en este caso Gorriarena y Alonso–, como en términos de lo que significó la traumática experiencia colectiva de la dictadura militar. ■

¹ Sobre éste y otros temas relativos a este artista ver: Diana B. Wechsler y María Teresa Constantin, *Gorriarena, La pintura un espacio vital*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

² Estas y otras obras de la serie fueron analizadas por María Teresa Constantin en *Gorriarena... op. cit.*

³ Sobre Alonso ver: AAVV, *Carlos Alonso. Autobiografía en imágenes*, Buenos Aires, RO, 2003.

⁴ Sobre este aspecto particular ver el texto de Roxana Olivieri en *Carlos Alonso... op. cit.*

⁵ Stephen Greenblatt, “O novo historicismo: resonancias e encantamento” en *Estudios históricos*,

El motor sincrónico. La Carrera de Cine y la acción de la reapertura

Conversaciones con Carlos Vallina

Romina Massari

Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual y Profesora en Comunicación Audiovisual. Realizadora audiovisual. Docente e investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Obtuvo la beca de Iniciación a la Investigación Científica y Tecnológica (1999-2001), la beca de Perfeccionamiento (2001-2003) y la beca de Formación Superior (2003-2005) de la UNLP.

Carlos Alberto Vallina

Licenciado en Cinematografía. Docente e investigador en la Facultad de Bellas Artes y en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Realizó cortometrajes y medietrajes. Docente de varias universidades y escuelas de cine en la Argentina y el Uruguay. En 1974 fue alejado de su cargo universitario, al que regresó por concurso en 1985. Responsable de la reapertura de la Carrera de Comunicación Audiovisual de la UNLP en 1993.

El supuesto final

Adentrarse en la problemática que supone la *re-apertura* de la Carrera de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata implica analizar los últimos años de actividad institucional, social y artística, el período que recorre los años 1973-1976, momentos previos a la dictadura cívico militar que azotó a nuestro país. Estas acciones marcaron lo que sería tiempo después una lucha política, cultural y comunicacional llevada a cabo por docentes, alumnos y representantes culturales y sociales de la ciudad de La Plata y de la Nación.

La muerte del Presidente Juan Domingo Perón, en julio de 1974, sumó incertidumbre política y miedo social por la actividad de grupos armados. Asume el poder su mujer, por entonces Estela Martínez de Perón. La Presidenta orientó su gestión de gobierno con el fin de terminar con la ideología de izquierda y con las propias divisiones en el interior del movimiento peronista; la Universidad fue el blanco preferido. Se desplazó al Ministro de Educación Jorge Taiana y se nombró en agosto de 1974 a Oscar Ivanissevich, quien designó en el Rectorado de la Universidad de La Plata al Dr. Francisco Camperchioli Masciotra como Rector Normalizador. Pertenecientes a la derecha peronista, ultra nacionalistas y fascistas persiguieron, amenazaron y asesinaron a trabajadores universitarios (docentes, alumnos, no docentes), militantes democráticos y populares. Todas las universidades nacionales permanecieron cerradas hasta terminar con la operación “limpieza”. Epoca sangrienta y dura que tuvo en la Universidad de La Plata una de sus manifestaciones más enconadas.

En 1974 se decreta la “intervención” del Departamento de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se producía el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializa en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de la ciudad de La Plata como el “Partenón” (un pequeño edificio con características similares al templo griego), detrás del Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata, lugar donde hoy funciona un Departamento de Educación Física. El traslado fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos fílmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y bibliografía específica. A partir de allí se producen cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones.

En 1976 la carrera se declara en “extinción” y regresa a la dependencia de la Facultad de Bellas Artes. A partir de 1977 ya no se aceptan nuevas inscripciones de alumnos a primer año. Los fundamentos oficiales de la decisión fueron: carencia de estructura académica y administrativa adecuada; no contar con recursos para tener los medios indispensables; el alto costo que significaba mantener la carrera y que el mismo “no se halla compensado con la ubicación de los egresados en actividades que

en estos momentos son de carácter prioritario para el país y que requieren para su pleno desarrollo el aporte tecnológico en función de las posibilidades que lo asisten en la explotación de sus riquezas naturales”.¹ Todo un plan cultural de la época militar; arte, creatividad, es decir libertad, sin prioridad, es más, estaban prohibidos.

El Departamento de Cinematografía pasó a depender del Departamento de Diseño de la Facultad de Bellas Artes. En agosto de 1976 se aprueba un nuevo plan de estudios y régimen de equivalencias para dicha carrera en extinción. Esta se redujo a tres semestres. Se fijó el 31 de julio de 1978 como fecha de cesación de la actividad académica. Los últimos años, plenos de compromiso político e ideológico, fueron vividos entre permanentes saqueos y desapariciones; durante la dictadura cívico militar comenzada en marzo del '76, participantes del Departamento de Cine fueron perseguidos y desaparecidos. “La carrera fue cerrada definitivamente por la dictadura, el definitivamente entre comillas de toda dictadura”.²

El inicio del después. La convocatoria

El clima cultural que se vivía al cierre de la carrera impregna la transición democrática y su lucha por la reapertura. Si bien son años de silencio y de ausencia de participación en el extinguido Departamento de Cinematografía, se producen hechos que parecen aislados desde una mirada contemporánea pero que representan el camino de construcción *del después*. Con el relato de uno de sus motivadores fundamentales, el Licenciado en Cinematografía Carlos Alberto Vallina egresado de la Escuela de Cine de La Plata, es posible recorrer este proceso complejo y multifacético. Docente cesanteado y perseguido, realiza durante los años dictatoriales -según sus propias palabras- un exilio interior, esto es, desvincularse evidentemente de la acción política y pública.

— “(...) desde mi perspectiva, el primer momento en que yo siento que hay una tarea democrática a realizar en el exilio interior en nuestra ciudad, en el marco de nuestra Universidad, fue la reapertura de la carrera. Yo sólo tenía alguna incipiente relación con jóvenes de otras acciones sociales o disciplinas culturales que se vinculaban a través de un pequeño negocio que yo tenía que se llamaba Casablanca, primero fue kiosquito, librería y centro de irradiación cultural, hicimos una revista que se llamaba Talita (...)”.

En ese período hubo un primer momento que Carlos Vallina señala de reivindicación de la reapertura de la carrera a partir de la convocatoria de un grupo de estudiantes avanzados de Arquitectura que se acercaron con el objetivo de efec-

tuar un ciclo de cine para recaudar fondos a los fines de asistir a un Congreso de Arquitectura en el exterior.

— *“Fue la cobertura legal de esto, no me lo comentaron a mí, ni yo tampoco lo pregunté, había códigos, digamos de respeto, pero en realidad era gente del peronismo de base de Arquitectura que lo que quería hacer era alguna reunión democrática cultural en el medio de la nada. Y yo acepté hacer este ciclo en el cine Opera, en el teatro Opera de la ciudad de La Plata”.*

Por entonces, la situación dictatorial no permitía ningún evento cultural de carácter público y mucho menos, masivo. La primera proyección sorprendió a los organizadores por la respuesta obtenida.

— *“Se puso un micrófono, yo abrí el ciclo y lo primero que dije fue: ‘yo vengo a reivindicar la reapertura de la Carrera de Cine’. Eso fue en el año 1978, más o menos”.*

Se produce así la primera manifestación pública en pos de la reapertura de la carrera de cine. Reclamo público por el cual Vallina recibe intimidaciones en su propio domicilio.

— *“Cuando yo sentí que había dicho que la reapertura de la carrera era justa, que la carrera era una historia, que la carrera merecía ser considerada en su reapertura y esto fue lo que sucedió en las funciones siguientes: cada vez que se abría la función había aplausos de la gente. Puede parecer menor hoy, pero entonces era de una importancia tremenda (...) yo lo percibí en ese momento y me propuse esa tarea porque no tenía otra, es decir, otra tarea cultural, importante, colectiva; no tenía ningún tipo de inserción; no podía ir a la Universidad; no podíamos hacer cine; no podíamos hacer más que eso y no era poca cosa”.*

El reclamo por la carrera se empalmó con la lucha por los derechos humanos. Se hicieron actos y manifestaciones con las Madres de Plaza de Mayo en distintos ámbitos de la ciudad de La Plata. La proclama se refería a la carrera como una desaparecida más y el objetivo que se declaraba era el de recuperarla y encontrarla.

En este marco se van juntando las voluntades hasta que empieza, y este es un dato muy significativo del período que va desde 1978 a 1983, a reconstruirse la trama de los centros de estudiantes en los lugares de formación universitaria.

— *“(...) y el primer estudiante de Bellas Artes que viene a acercarse, con mucha amabilidad, con mucho tino, cautela, a*

preguntarme sobre este asunto de la carrera de cine, fue Carlos Coppia, que después fue uno de los reconstructores del Centro de Estudiantes, hoy egresado y profesor de Plástica. Él tenía la intención de armar el Centro de Estudiantes (...) y creían que una de las banderas que veían y sentían, una bandera de acción concreta, cultural, artística y específicamente gremial del centro de estudiantes, era la reapertura de la carrera”.

Se fundó, entonces, con los estudiantes en los años finales de la dictadura, lo que se llamó la coordinadora por la reapertura o pro reapertura de la Carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes.

La instancia institucional

En 1983 llega al poder Raúl R. Alfonsín. La vuelta a la democracia mediante elecciones representativas supone una reorganización de las instituciones sociales, entre ellas las de formación académica. La política educacional alcanzó su primera etapa en el año 1983, momento en el cual se intervienen todas las universidades nacionales para “normalizarlas”, debiendo cumplirse el cometido en el plazo de un año.

En la Universidad de La Plata la tarea normalizadora estuvo a cargo del Ingeniero Raúl A. Pessacq, designado Rector Normalizador. Un hombre de características positivistas por su formación académica y científica, que asumió su labor con una mirada más pos dictatorial que democrática, que desarrolló su gestión bajo conceptos autoritarios ante la ausencia de un co-gobierno.

Los jóvenes interesados en la reapertura de la Carrera de Cinematografía derivaron parte de sus reclamos al Rectorado de la Universidad. Los llamaban “los martes en el Rectorado”: se concentraban en la puerta del edificio, a cierta hora determinada y esperaban la entrada del Rector Normalizador donde le manifestaban y pedían por la reapertura de la carrera; se logró así una primera reunión.

— *“En esta reunión bastante masiva, con unos 30 compañeros, estaba Pupa Saenz³ y un conjunto de compañeros de diversos lugares, algunos egresados del último período de la carrera; Abelardo Martínez u otros que habían estudiado unos años y que habían dejado pero permanecían interesados y otros que directamente nunca habían tenido un contacto pero estaban preocupados por la cuestión y querían participar; además, militantes políticos y militantes culturales. La respuesta de Pessacq es dura, es cerrada ...”.*

El Rector Normalizador justificó: *primero la caja PAN⁴ y después estas cues-*

ciones que son costosas. Pessacq designa como Decano de la Facultad de Bellas Artes al profesor Roberto O. Rollié y como Vicedecana, a la profesora Silvia Malbrán, quienes después fueron ratificados en elecciones.

Se juntan la acción de los estudiantes nucleados en los centros y la voluntad de la sociedad que se manifestaba apoyando la reapertura, sólo restaba convencer al poder de la Universidad. Se utilizaba como consigna una declaración de las juventudes peronistas de ese período que decía: “a lo que la dictadura no dio o cerró debe dar respuesta la transición democrática de modo inmediato”, acercada en una reunión de la coordinadora por Ricardo Moretti.⁵

— *“En ese momento entonces se inició lo que vimos como una resistencia de la autoridad a la instalación inmediata de la reapertura, (...) Rollié nos propone la posibilidad de reinstalar la carrera bajo las nuevas condiciones históricas que la democracia en sí misma imponía, imponía en el mejor sentido, a la situación actual que era la aparición en el horizonte de la década del '80, en el mundo y en particular en América Latina, de las denominadas carreras de Comunicación Social”.*

Si bien los integrantes de la coordinadora por la reapertura acordaban que Arte y Comunicación era una denominación justa, mucho más moderna y científicamente más válida; y que, además, este aspecto de la comunicación es inherente a todo proceso artístico-expresivo; entendían que la Universidad de La Plata ya presentaba en su oferta académica la disciplina concerniente a la comunicación social, que estaba definida por la Escuela de Periodismo existente.

— *“Nosotros en principio nos reunimos en este debate. Yo particularmente no era invitado a la Escuela de Periodismo, pero recuerdo haber tenido reuniones preparatorias para cuando fueran compañeros a debatir. Tenían la preocupación del sectarismo, de no invitarme porque estaba liderando este proceso, y lo que sí estaba planteando era el lugar natural, la casa-madre, era lo que había sido la Escuela de Bellas Artes, luego Facultad de Bellas Artes, pero que no íbamos a reabrir la discusión sobre el tema de la comunicación, del Arte y la Comunicación”.*

“(...) es decir, yo recuerdo que en la Facultad de Bellas Artes se decía, por ejemplo: 'bueno, haber si abrimos esta carrera y nos encontramos con que quieren ser Fellinis. Entonces nosotros respondíamos que un Fellini⁶ no se hacía en una escuela, que Fellini era la expresión de una historia, de una cultura. Pero

que si Fellini hubiera estudiado en Cinecittà⁷ no estaría nada mal, como tantos maestros del cine; que el neorrealismo italiano había sido una escuela en sí misma y que, además, nosotros no podíamos fabricar Fellinis como la Facultad de Humanidades no podía fabricar un Cortázar o García Márquez o Roberto Arlt; eso es un proceso social y cultural, lo que sí puede fabricar es gente que sepa qué es la literatura o qué es el cine”.

“Estos prejuicios sobre conceptos eje eran rémoras en algún sentido de la discusión de la década del ’70, básicamente sobre la esencia y función del cine: si tenía que ser un compromiso social, o una experimentación artística o una mirada abierta a las nuevas realidades comunicacionales y los nuevos medios, a las nuevas tecnologías. Debate que hoy sigue abierto, presente en cada intento de reflexionar y modificar el plan de estudios, y que continúa pendiente incluso con una solución epistemológica más seria y comprometida”.

Taller Experimental

A partir de los años 1983-1984 surge la necesidad de sistematizar las acciones llevadas a cabo por la coordinadora por la reapertura en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes. Con el fin de afincarse en el lugar de origen de la antigua Carrera de Cinematografía se abre el Taller Experimental Audiovisual de la Universidad de La Plata. En poco tiempo se integró a la Facultad de Bellas Artes como una parte activa dentro del claustro académico teniendo voto en asambleas estudiantiles y docentes. Participaban del Taller aspirantes a cursar la carrera, ex docentes, ex alumnos y egresados. El Taller constituyó el paso previo a la reapertura.

Elaboración del Plan de Estudios

La coordinadora gesta la idea de un plan de estudios para presentar a las autoridades de la UNLP

— “Se trabaja sobre varios ejes: por un lado, la especificidad cinematográfica que aleja el debate sobre la comunicación social, sumado a las revoluciones tecnológicas del sistema videográfico -y pronto, el digital-, a la crisis productiva de una industria cinematográfica nacional sumamente virtual desde lo económico-financiero hasta lo narratológico formal y a los

nuevos escenarios mediáticos que se trazan explícitamente con el poder político, económico, nacional e internacional. Por otro lado, se actúa sobre la idea que exponían los representantes de la Universidad: la iniciativa se aprobaría si se plantea en términos contemporáneos y no solamente si se busca una Escuela de Cine que fabrique artistas. Para ellos el reclamo se parecía más a un capricho elitista que a una demanda justa de la cultura y del conocimiento”.

“Getino se incorpora a una comisión con algunos otros compañeros como Rosa Teichmann.⁸ Los de la coordinadora por la reapertura, más Getino, comparábamos proyectos y planes de estudios de distintas universidades latinoamericanas y dimos como resultado este contexto tanto político comunicacional como estético. Teníamos previsiones, prejuicios sobre la carrera, era estetizante, pero también buscábamos en cierta medida utilidad social, pragmática, es decir que sirva para algo. Nosotros coincidíamos en muchos aspectos, en cuestiones tales como pensar el nuevo mundo audiovisual; el espacio audiovisual, tenía que dar lugar a la formación de gente que se dedicara no solamente al cine, en el sentido del largometraje de ficción, sino que se dedicara también al mundo audiovisual de la televisión, de servicios audiovisuales sociales, educativos y culturales”.

“Esto trata de reflejarse en un programa, (...) para lo académico que se suponía iba a reinvertir en espacios, tecnologías, en docentes, en cargos, en una enorme cantidad de costos que implicaba la reapertura de esta carrera, para hacer sentir que tenía una utilidad que iba más allá de la búsqueda de expresiones artísticas.”

Conformado el Plan de Estudios, Simón Feldman le presentó el proyecto a Manuel Antín,⁹ por entonces Director del INCA, designado por el gobierno de Alfonsín. Antín apoyó públicamente la lucha por la reapertura de la Carrera de Cine de La Plata, pero su gestión no impulsó ninguna ayuda particular en pos de la recuperación.

La aprobación

— “Uno iba al Consejo Superior a discutir algunas cosas para que nos fueran apoyando en la previsión del armado

del Plan de Estudios, por ejemplo, para su potencial aprobación, cosa que ocurrió en el '90, después de la fracasada asonada de Seimeldin, el 4 de diciembre se aprobó el Plan de Estudios. Yo recuerdo eso porque el 3 de diciembre, el día de la asonada, nos avisaron que había entrado en el Consejo Superior en tratamiento el Plan de Estudios, que se aprobó al día siguiente, el 4 de diciembre. Era tal el ánimo moral y político que recuerdo el discurso del Ingeniero Luis Lima que era Consejero Superior de Ingeniería: 'frente a tamaña barbarie cómo vamos a impedir que se dé respuesta positiva a esta expectativa de lucha de años', es decir que en algún lugar nos vino bien este golpe carapintada porque habilitó la idea de que aún estaba pendiente una reivindicación democrática".

La instancia superior, o sea el reconocimiento de la Universidad de La Plata y la voluntad política de la reapertura, se concretó en 1993. Alcanzada a partir de la permanencia en la lucha de los integrantes, la cual implicaba reclamos y protestas formales como también marchas y manifestaciones en la vía pública, generalmente frente al Rectorado, se cristalizó en la puesta en marcha del hasta entonces *proyecto* de Plan de Estudios generado a instancias del Taller.

La reapertura

— *"Yo creo que la Universidad sigue teniendo una deuda poderosa para con una carrera que fue diezmada, destrozada, perseguida, y a la que nunca se le dio un resarcimiento de tipo económico. A lo sumo fue una resolución académica y nada más; después, arrégdense con lo que tienen y con lo que puedan. La Facultad de Bellas Artes hizo un gran esfuerzo por adquirir, mantener y desarrollar, poner en movimiento esta carrera. Yo calculo que van a pasar unos años todavía para dar frutos más maduros de recomposición".*

Luego de la batalla por la reapertura de la Carrera de Cine de La Plata se empezó a considerar, a nivel nacional, que la formación académica superior en las áreas audiovisual y comunicacional es sumamente valiosa y prestigiosa; beneficio que se produjo en paralelo con la revaloración de las carreras de periodismo.

— *"En el ámbito de la educación y también en el cinematográfico existía un prejuicio sobre la posibilidad de enseñar y aprender el arte cinematográfico. Los trabajadores de la*

industria cinematográfica argentina que eran egresados de la antigua carrera ocultaban su origen de formación, porque en el ámbito laboral reinaba la idea del pragmatismo. Entonces, poseer un título de Licenciado en Cinematografía era un exotismo y para algunos, algo vergonzante. La situación se ha modificado radicalmente, al tiempo que en la actualidad los jóvenes vinculados con la comunicación audiovisual provienen de distintas escuelas de cine de todo el país”.

“Hoy se puede decir que uno es graduado en carreras audiovisuales, o artísticas o cinematográficas y no solamente está bien visto, sino que es considerado como divisa necesaria. Esto fue un vuelco y me parece que ese vuelco fue un triunfo histórico de las nuevas generaciones y de aquellas que estuvieron dispuestas a pensar que había que reivindicar la condición universitaria de esos procesos de conocimiento”.

La situación actual se manifiesta muy alejada de la desestimación arbitraria de los procesos estéticos, en especial los audiovisuales. Aunque la Universidad de La Plata sigue siendo de raíz positivista comienza a reconocer, incluso hasta en sus formulaciones reglamentarias, el desarrollo tecnológico y la creación artística. Un paso fundamental es identificar la idea de la producción artística y de la investigación como elementos que convergen y que brindan determinados frutos: o la expresión pura, o el conocimiento como producción o la extensión formativa o divulgadora y, eventualmente, la exploración experimental.

— “Cuando se abrió la Carrera se produjo un triunfo cultural y político muy importante para todo un conjunto de gente que superaba el círculo de docentes, alumnos, centro de estudiantes y del taller experimental. Era una sociedad entera que necesitaba la reivindicación de sus lugares simbólicos de construcción de identidad cultural, política y social. Y esto se manifiesta en un clima pedagógico y cultural muy interesante que se afirma en los primeros años de desarrollo de la nueva Carrera”.■

¹ *Centenario de la UNLP*. Editorial UNLP. Biblioteca Pública Dardo Rocha de la UNLP.

² Carlos Alberto Vallina: transcripción textual de distintas entrevistas realizadas por la Lic. Romina Massari, en el marco de la investigación PROCESOS COMUNICACIONALES AUDIOVISUALES EN EL ÁMBITO ACADÉMICO DE LA UNLP: desde el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes (1956-1976) hasta la re-apertura de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes (1993-1998), 2002-2003.

³ Pupa Saenz: Ángela María Nigri. Graduada en la Carrera de Cine de la UNLP. Se desempeñó en la misma como docente hasta 1974. Formó parte de la coordinadora por la reapertura siendo uno de los pilares fundamentales de todo el proceso de apertura. Actualmente es docente de la cátedra Seminario de Video Comunitario en la Carrera de Comunicación Audiovisual de la UNLP.

⁴ PAN: Plan Alimentario Nacional. Consistía en un plan de asistencia social de beneficio alimentario para las familias pobres que en la Argentina se sumaban día a día. Este consistía en una caja que contaba con unos pocos alimentos no perecederos que se entregaba mensualmente.

⁵ Ricardo Moretti: Licenciado en Cinematografía, graduado en la Escuela Superior de Bellas Artes -UNLP- donde ejerció como docente hasta 1974. Participó de la coordinadora por la reapertura de la Carrera. Se desempeñó como docente Titular de las cátedras de Análisis y Crítica I y II, Adjunto en Realización de Cine y TV III y en las cátedras Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica de la Carrera de Comunicación Audiovisual. Fue Docente-investigador de la UNLP hasta su fallecimiento en 2004.

⁶ Federico Fellini: cineasta italiano, desarrolló un estilo muy particular diferenciándose de sus contemporáneos, gestando un cine de autor. Entre sus obras más destacadas: *Los inútiles*, 1953; *La dolce vita*, 1959; *Otto e mezzo (Ocho y medio)*, 1963.

⁷ Cinecittà: prestigiosa escuela de cine italiana donde se formalizó un gran estudio cinematográfico siguiendo la estructura de la industria hollywoodense.

⁸ Rosa Teichmann: asiste al Taller Experimental Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes donde se suma a la lucha por la reapertura de la carrera. Su formación en el área de Letras la incentiva a perfeccionarse en el estudio del guión audiovisual. Ejerció como docente de las cátedras Estructura del Relato Audiovisual II y III en la Carrera de Comunicación Audiovisual.

⁹ Manuel Antín: la historia del cine argentino lo sitúa dentro del movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino que se manifiesta en la década del '60 con films como *La cifra impar* (1961); *Circe* (1963); *Intimidad de los parques* (1964), todas adaptaciones de Julio Cortázar; *Los venerables todos* (1962), jamás distribuida en Argentina; *Don Segundo Sombra* (1969); *Juan Manuel de Rosas* (1971); *Allá lejos y hace tiempo* (1977). Durante el gobierno de Alfonsín fue Director del Instituto Nacional de Cinematografía Argentina (INCA), su gestión debió restablecer una industria pobre económicamente y narrativamente relacionada con la dictadura. Fuera de la gestión pública crea la Fundación Universidad del Cine, escuela de cine privada radicada en la ciudad de Buenos Aires, la que dirige hasta estos días.

Práctica y campo artístico como espacio de libertad. Indicios para una historia: Buenos Aires 1976-1983

María Teresa Constantin

Crítica e Historiadora de Arte. Egresada de la Escuela del Museo del Louvre, París, Francia. Investigadora independiente, ha trabajado en museos de Francia, España y Argentina. Miembro de la Comisión Directiva del CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Tiene publicados diversos artículos y ensayos, entre los más recientes, Manos en la masa. La pintura como resistencia (2003) y Colección Elia- Robirosa. Una Colección, un país (2004). Acaba de publicar Gorriarena. La pintura un espacio vital (Fundación Mundo Nuevo Buenos Aires, 2005) y Los Surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América (Longseller, Buenos Aires, 2005), ambos en colaboración con D. B. Wechsler.

A modo de introducción: cuando la historia reclama ser revisada

En octubre de 2003 y en junio de 2004 la realización de dos exposiciones puso en *estado público* lo que hasta ese momento, y por el modo en que la historia del arte había sido construida, se podía entender como un *asunto privado*.

Nos referimos a las exposiciones *Manos en la masa*, en el Centro Cultural Recoleta, y a la muestra de la *Colección Alberto Elía-Mario Robirosa*, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La primera, organizada por el artista Duilio Pierri, aparece como un acto de afirmación y está sosteniendo la necesidad de *mostrar*, un fenómeno de cuya existencia el campo artístico no había dado cuenta. La segunda, la exhibición de una colección privada, ofrecía al público un conjunto de obras agrupadas bajo un hilo conductor que las unía en una marcada identidad. Ambas muestras coincidían en muchos de los artistas y ambas referían, en sus aspectos centrales, a un mismo período histórico. Ambas reclamaban la necesidad de revisar la historia del arte del período 1976-1983, es decir entre el Golpe de Estado que instaló la más cruenta dictadura militar que haya soportado el país y la recuperación de la democracia.

Por razones demasiado extensas para ser abordadas en un trabajo de estas características, pero fundamentalmente por la inevitable tensión que produce abordar lo que K. Pomian denomina *Histoire du temps presents*,³ cuando los protagonistas de los acontecimientos están aún vivos y hay brechas insalvables entre los gestos de individuos que son imposibles de ser pasadas por alto, a lo que se asocian cuestiones de la memoria también irresueltas hasta el presente o, como parece evidente, por la necesidad de *olvido* que se produce en el período inmediatamente posterior a la recuperación de la democracia, lo sucedido durante esos años no había sido revisado y muchos aspectos permanecieron, como señaláramos, como *cuestiones privadas*. Estas líneas retoman algunos aspectos que fueron abordados en diferentes trabajos⁴ y se enuncian otros que entendemos avanzan en el sentido de permitir una reflexión histórica sobre aquel período.

1- La pintura, un territorio infranqueable

Las artes visuales de la década de los años '60 y los primeros '70 aparecían, como se ha señalado reiteradamente, signadas por la *muerte de la pintura*. En efecto, tanto los artistas nucleados en torno al Instituto Di Tella como aquellos que, en su intento por conciliar el arte con la acción política, se mantuvieron al margen del emblemático instituto, habían contribuido a la desmaterialización del objeto artístico internándose en la exploración de vías vinculadas al conceptualismo: sostenidos desde

los espacios de consagración y desde los textos críticos, las formas experimentales que abrían los límites tradicionales del arte aparecían como centrales y la pintura se vislumbraba jaqueada desde diferentes ángulos.

A mediados de los años '70 –en torno al golpe de estado que clausuraría la experiencia de carácter revolucionario que se transitara bajo el gobierno de Héctor Cámpora y J. D. Perón– se produce una serie de acontecimientos que se encargan de señalar la presencia vital de la pintura-pintura como uno de los síntomas centrales del período que se acababa de iniciar. Uno de esos primeros indicios lo ofrece un núcleo de artistas que denominaremos “los que regresan a la pintura”, con el cuidado que exige emplear términos como *regreso*,⁵ ese núcleo reúne a Pablo Suárez, Juan Pablo Renzi⁶ y Luis Felipe Noé. En un recorrido muy similar los tres habían abandonado la práctica artística para internarse en un mayor compromiso social o en la interpelación de los límites del arte en situaciones de extrema tensión política. Con la agudización de la situación represiva Noé parte al exilio, Renzi y Suárez permanecen en Argentina, pero los tres regresan, bajo diferentes formas, a la práctica de la pintura. La frase de Renzi que iniciaba este trabajo da cuenta de lo que aparecía como una urgencia casi vital. Cuando el artista retoma la pintura comienza “a hacerlo con pintura acrílica, porque era técnicamente ‘moderna’. Aunque enseguida pasé al óleo, el acrílico conservaba para mí uno de los rasgos fundamentales del fin del modernismo: la fuerte inflexión tecnológica. Por esos años, pensaba que mi pintura tenía que ser distanciada y que no debía registrar el paso de la mano: las huellas de la artesanía debían borrarse”. En él, recuperar el óleo es entonces la artesanía del *mettier*, el gesto del artesano, alejado de lo “tecnológico”, el rastro humano, la mancha que tarda en secar e impone su ritmo. En su caso se trataba de una práctica artística que se ligaba con la vida pero que además la crudeza del período permitía o exigía interrogar desde la materia misma.

Un segundo núcleo de artistas está conformado por aquellos que fueron protagonistas del período democrático. Los cuatro años tuvieron una particular intensidad y mientras que el mundo vivía la clausura de la gloriosa década del '60,⁷ para quienes los transitaron, esos cuatro años abrían por el contrario, desde la vivencia personal, la práctica de un intenso período en el que la vida se puso en juego. Desde nuestra perspectiva, esos años presentan la singularidad de que el protagonismo social se concentra en dos generaciones encabalgadas: aquellos que *hicieron los '60* y llegan con la experiencia política y cultural acumulada en esa década y una multitudinaria generación que emerge, virgen, a la práctica política y al ejercicio reivindicativo ligado masivamente a la juventud peronista y a las organizaciones de la izquierda marxista. Es en ese fervor en el que se produce la formación y cruce del segundo núcleo. Desde

esa perspectiva no es lo mismo la experiencia con la que arribaron al periodo quienes se habían formado y actuado en las décadas anteriores, que la vitalidad desenfundada en la que se formaron y accionaron en la escena pública de esos años.

Entre esos dos núcleos, la figura de Carlos Gorriarena, sin haber abandonado la pintura, aparece como figura de vínculo y transmisión.

De todos aquellos que integran el segundo núcleo⁸ tomamos sólo algunos de los artistas que ponen en evidencia aspectos que refuerzan la vitalidad de la pintura en tanto espacio de elaboración de los acontecimientos externos. El mismo 24 de marzo de 1976, Jorge Pietra inaugura una muestra denominada *Espacio Añico*; en la obra de la muestra, el uso de espacios múltiples presenta un mundo inquietante que parece desarmarse en tortuosas e inquietantes formas. En 1982, el artista pinta *Colonia Nápoles*, una obra en la que una figura se vuelca hacia un gran pozo rojo. El nombre correspondía a un barrio de ciudad de México donde Pietra vivió en uno de sus viajes, pero que en Argentina, el uso del término *colonia* referiría a los nombres de los campos de detención de desaparecidos. De la misma manera, Felipe Pino trabaja en esos años una serie de fragmentos atormentados de los que en el texto del catálogo escrito por Horacio Safons, para una muestra de agosto 1976 en *ArteMúltiple*, se dice: “(...) son interiores. Y no tan plácidos como parecen. Están llenos de objetos que no se ven de historias que no se cuentan”. Pino toma sus motivos de tres lugares: los fondos de remates del Banco Municipal, los depósitos del Teatro Colón o los parques de diversiones. En una de sus obras, de esas fuentes aparentemente anodinas, él recorta la imagen de un corazón lacerado por múltiples flechas y pone en escena un San Sebastián que reitera su martirio. Por su parte, en torno a 1978, en la obra de Fermín Eguía aparecen repetidas selvas cargadas de criaturas que evocan un afuera aterrador: en 1977 el artista declara “Pinto para eludir esta abrumadora desdicha; cierto número de calamidades pueden eludirse así, aunque se conserve la oscura conciencia de que no tienen remedio” y en 1978 vuelve a insistir “(...) en la más estricta soledad se labora sobre la materia inerte con el descabellado propósito de animarla”. Él también, como Renzi, se debate en el campo de la materia: la trama de indicios que los artistas dejan sobre el soporte pugna por armar un recorrido diferente, casi silencioso, sobre la época.

2- Espacios de circulación

Para finales de 1977, el campo artístico intentaba reaccionar también con algunos gestos frente a las nuevas medidas del autoritarismo que asolaba el país. La Galería *Arte Nuevo*,⁹ entre mayo y diciembre de ese año, publica los *Cuadernos de Arte Nuevo*.¹⁰ En el número 3-4 se transcribe para los lectores una carta enviada en el mes

de septiembre de 1977 a Raúl Casal, Secretario de Cultura de la Dictadura. Firmada por un amplio grupo de artistas, críticos y galeristas,¹¹ el objetivo del escrito era apoyar a Daniel Martínez para la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, quien hasta ese momento ocupaba el cargo de Jefe de Servicios Técnicos. Sin tomar en cuenta la demanda, el gobierno militar nombra al Profesor Adolfo Luis Rivera como Director Interventor del MNBA. La carta era un gesto innegable de libertad pero al mismo tiempo permite pensar cuán *neutro* los firmantes suponían al territorio de las artes al punto de creerlo inmune a lo que estaba sufriendo el resto de la sociedad. Entre los firmantes había posiciones ideológicamente irreconciliables, pero que sin embargo parecían borrar las barreras existentes en el territorio para sostener a un demócrata. Actualmente, Castagnino sostiene que la represión no atacó especialmente al campo de las artes plásticas y que “los artistas sufrieron la represión por su compromiso político en lo público, pero no por lo que pudiera aparecer en las obras” para él, “muy poca gente accede a las artes visuales” y desde ese ángulo “no molestan” como para que la dictadura pusiera especial atención en ellas, a diferencia, por ejemplo, de lo que sucedió en otras áreas de la cultura como el teatro o el periodismo. Otro de los espacios que acogen a la pintura durante el gobierno militar es *ArteMúltiple*, fundada por Gabriel Levinas,¹² la idea era trabajar con la edición de múltiples que permitan ampliar el público de arte. El golpe de estado frustra el proyecto original pero le da a las salas una dimensión insospechada: el espacio de la galería se transforma objetivamente en un espacio de resistencia donde, además de las exposiciones, se realizan obras de teatro, se discute política (desde allí se planificó una de las primeras solicitadas en defensa de los derechos humanos) y funciona como un centro donde los intelectuales, desde Martín Crossa a Miguel Briante, sabían que podían encontrar un diálogo con sus pares. Se editaron varios números de una revista y desde la galería se promovió la edición de *Arte Argentino Contemporáneo*,¹³ uno de los pocos libros de arte publicados durante el período. *ArteMúltiple* cierra en enero de 1982 (el último en exponer es Federico Peralta Ramos) cuando Levinas percibe que la situación del país se está modificando y que un “acto artístico” es también intervenir en otros terrenos y decide fundar *El Porteño*: en poco tiempo la revista pasa a ser un catalizador del debate político opositor.¹⁴

A partir de 1980 la Galería de Alberto Elía recibe también la obra de varios de los artistas *pintores*¹⁵ y de artistas francamente confrontados al gobierno como Alberto Heredia y será la base desde dónde se formará la Colección Alberto Elía - Mario Robirosa cuyo núcleo de obras se construye con buena parte de los artistas que han transitado este recorrido.

3- De una generación

En 1980, para una muestra colectiva en la galería *ArteMúltiple* en la que participan, entre otros, Eguía, Roberto Elías, Victor Grippo, Pietra, Pino, Pirozzi y Stupía se edita un desplegable cuya tapa lleva la imagen de un collage con el nombre de los participantes. Son papeles pequeños, irregulares, desgarrados a mano y unidos en una nueva trama. De la misma manera, en el interior aparece otro collage de fotos de los artistas, especialmente sacadas, luego rotas y rearmadas entre sí, en una forma casi orgánica, como una mancha en crecimiento y desplazamiento. El texto señala: "(...) a este grupo, cimentado en el respeto mutuo, profesional y humano, le interesa destacar el 'espíritu gregario' de esta exposición; en un momento donde la tendencia general es la atomización y desunión". Imagen y texto, en la fragilidad de los cortes pegoteados pugnaban, por rearmar un tejido que por fuera del territorio del arte aparecía destruido.

Pierre Nora en *Les Lieux de la Memoire* cierra su enorme trabajo de compilación con un artículo propio, "La generación", haciendo de la noción demográfica un lugar de memoria, uno de esos surcos que definen momentos singulares, cortes profundos con otros ciclos. Si una generación se define por su relación con el poder y por su relación con la expresión hemos presentado, muy someramente, un núcleo de artistas, de producción artística, galerías, publicaciones y aun coleccionistas que se constituyen alrededor de esos dos territorios, en un momento histórico singular, la generación de la que hablaba Marcia Schwartz, un *Lugar de Memoria*.

1 Catálogo *Renzi*, Museo Castagnino, 1984.

2 *La Maga*, 16/11/1994.

3 Pomian, K., *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

4 En particular el ensayo "La pintura como resistencia", en el catálogo *Manos en la Masa*, Recoleta, 2003; "Una colección un país", en el catálogo de la Colección Elia-Robirosa y *Gorriarena. La pintura un espacio vital*, Wechsler, D. y Constantin, M. T.

5 No muy lejanamente se ha estigmatizado de manera apresurada bajo el signo del autoritarismo al conjunto de artistas que recurrieron a figuraciones neoexpresionistas.

6 Figura mítica del arte argentino de los '60, había sido un de los partícipes de *Tucumán Arde*, la experiencia considerada como uno de los intentos más agudos de la concreción del hecho artístico unido a la práctica social.

7 Que Jameson en *Periodizar los '60* fija alrededor de 1972-74.

8 Ver, entre otros, los citados catálogos de 2003 y 2004.

9 En las salas de la galería expusieron, entre otros, Gorriarena, Renzi y Norberto Gómez, Alejandro Puente, Pablo Suarez, Oscar Bony y Messil.

10 Se trata de una publicación semestral de la que fueron editados los números 1 y 2 y el número doble 3-4. El Director era Alvaro Castagnino, Director de la Galería y la Secretaria de Redacción, la profesora Nelli Perazzo. Escribieron allí, entre otros, Basilio Uribe, Horacio Safons, Carlos Espartaco, Hugo Monzón, Jorge Romero Brest, Guillermo Whitelow, Abraham Haber y Fermín Fevre.

11 Son 146 firmas individuales, librerías, el Museo del Grabado y 19 galerías. Entre las firmas individuales aparecen literatos como Olga Orozco, Mujica Lainez y J.L. Borges; artistas consagrados como Blaszkó, Kosice, Iommi, Hlito, Girola, Espinosa, Renzi, Puente, Heras Velasco y Testa y otros más jóvenes como Carletti, Dówek, Bianchedi, J. Alvaro y Kuitca. Otros firmantes fueron Nelly Arrieta de Blaquier, Hugo Monzón, Jorge Feinsilber, Fermín Fevre y Raúl Santana.

12 Fundada en octubre de 1975, en Viamonte 625. En *ArteMúltiple* expusieron, entre otros, Victor Grippo, Felipe Pino, Marcia Schwartz, Juan Carlos Distéfano (junto a Fontana diseña, durante algún tiempo las publicaciones de la galería), Eduardo Stupia, Juan José Cambre, Jorge Pirozzi, Fermín Eguía, Carlos Bissolino. Para Levinas los pilares de la galería fueron Grippo, Pino y Pirozzi.

13 Escribieron en él, entre otros, S. Ambrosini, M. Nanni, C. Espartaco. H. Monzón, R. Bruguetti, O. Svanascini, G. Whitelow, N. Perazzo, R. Santana. J. Glusberg y E. Perez, un amplio espectro de la crítica y la historia del arte de la época. Antonio Berni escribe el texto "Semblanza del arte argentino".

14 En enero de 1983, último año de la dictadura militar, *El Porteño* N° 13 publica las respuestas que varios artistas dieron a un cuestionario elaborado por Gabriel Levinas. Los convocados son Marcia Schwartz, Jorge Pirozzi, Victor Grippo, Roberto Elía, Eduardo Stupia y Felipe Pino. Se tratan diferentes cuestiones como la noción de vanguardia o la función social del arte, pero una pequeña frase pronunciada por Marcia Schwartz provocó un *affaire* propio de la época: la artista se refiere a Fermín Fevre tratándolo de *boludo*, lo que motivó que aquel iniciara una querrela criminal por injurias contra ella y Gabriel Levinas. Finalmente, en el número 17 del mes de mayo, el director de la revista publicó una aclaración bajo el título "El señor Fevre no es un boludo" donde entre otras cosas dice que "entre sus galardones se destaca en su historial el haber sido asesor cultural del Presidente Jorge Rafael Videla (...) entre 1976 y 1978", seguidamente pasa a enunciar algunos de los *hechos* fundamentales en materia cultural de ese período y publica la lista de actores prohibidos en televisión, de directores de cine, de escritores, de cantantes. Luego enumera un largo listado de desaparecidos de la cultura, para concluir "por eso mi retractación, en que el señor Fevre no es precisamente un boludo y que el calificativo que le cabe, por la parte y responsabilidad que le toca como partícipe de la etapa más fascista, genocida y delirante que le tocó (...) vivir a la cultura argentina, es el que el pueblo y la historia quieran darle".

15 Exponen, entre otros, Juan José Cambre, Marcia Schwartz, Felipe Pino, Jorge Horacio Pirozzi, Carlos Gorriarena y Pablo Suárez.

Bachillerato y Facultad de Bellas Artes

Muertos en el exilio, asesinados y detenidos-desaparecidos por la dictadura militar

1. ÁLVAREZ RODERO, María Paula /
Liliana / 5. ARTIGAS
3. BARCIA CORTIZO, Adriana
4. BONETTO, José Roberto
MARTIARENA, Carlos
17. DELL'ORTO LEMME, Enrique / 20. DIEZ DE
Luis / 23. FINOCCHIARO
MONTVEROS, Alejandro
María / 30. GLEYZER
(Puntón) / 33. GONZÁLEZ
MUNTANER, Francisco
MENDOZA CALDERÓN, María
del Valle / 42. ORTEGA
PEÑA CASTRO, Isidoro
Cristina. / 49. QUIROGA
RICETTI, Ariel / 53. SANCHEZ



Cristina Terraghi
Plástica e Idioma
1981 - instalación

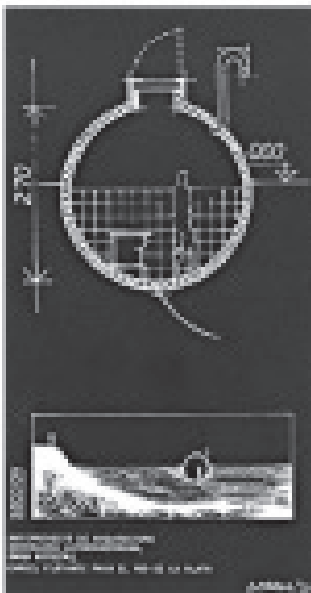
Maria Elina (Néida) /
te / 6. BACCINI, Héctor
/ 9. BERARDI OYARZÁBAL, Diego Fernando
ALDUCIN, Roberto
T POISONEAUX, Roberto
Graciela / 18. DEPINO
/ 21. FALCONE MÉNDEZ, María
24. FLEITA, Juan Carlos
SCHNIR, José Abel /
/ 31. GRADASCHI CAMAÑO, Miguel
atriz Noemí (Bea) /
/ 37. MARTÍN CARRERA
MIRENNA MONOPOLI
IZ ROMANIN DE SATURNI
ISALVE, Gustavo Emir
RAMÍREZ ABELLA DE
RRANO PALLINI, Graciela

1. ÁLVAREZ RODERO, María Paula. Bachillerato. Egresada. 25-06-1977. Vista en BILP.
2. APREDA, María Elina (Néida). Cine. Estudiante.
3. ARRECHE MARINO, Jorge Omar. Bachillerato. 18-12-1975.
4. ARTABE BAJAMÓN, Rita Liliana. Historia del Arte. 07-01-1977.
5. ARTIGAS BARRIENTOS, José Clemente. No Docente (Intendencia). 16/09/1977.
6. BACCINI, Héctor Federico. Música. Graduado. 25-11-1976. Visto en Arana y Comisaría 5ta.
7. BARBERO CATANESI DE DEPINO, Marta María. Bachillerato. 06-12-1977. Fue vista en "El Banco".
8. BARCIA CORTIZO, Adriana Cecilia. Pintura Mural. Estudiante. 01-07-1976.
9. BERARDI OYARZÁBAL DE LOJO, María Teresa. Música (Piano). 29-04-1977. Fue vista en "El Vesubio".
10. BOGLIANO, Jorge Eduardo. Plástica. Marzo de 1977.

11. BONETTO, José Roberto. Plástica (Dibujo). 01-02-1977. Visto en Arana, Comisaría 5ta y Banfield.
12. BOTTO ALDUCIN, Diego Fernando. Plástica (Dibujo). 21-03-1977.
13. CACERES, Domingo Inocencio. Bachillerato. 04-09-1976.
14. CAFFERATA MARTIARENA, Carlos Antonio. Cine. 07-07-1976.
15. CASTAGNET POISONEAUX, Roberto Daniel. Graduado. 29-07-1976.
16. CONDE LAGO DE PEDREIRA, Mabel María. Diseño en Com. Visual. Estudiante. 19-02-1977.
17. DELL'ORTO LEMME DE MARCO, Patricia Graciela. Bachillerato. Profesora de Dibujo. 05-11-1976.
18. DEPINO GEOBATISTA, Mario Alberto. Docente. 06-12-1977. Visto en El Banco 02-1978.
19. DESÍO CENTENO, Alejandro Enrique. Bachillerato. Egresado. 05-09-1976. Visto en La Cacha.
20. DIEZ DE RENTANI, Diana Carmen. Estudiante. 08-03-1977.
21. FALCONE MÉNDEZ, María Claudia.

Bachillerato. Estudiante. 16-09-1976. Vista en Arana y Banfield.
22. FERNÁNDEZ SABBATELLA, Godoberto Luis. Diseño Industrial. 11-01-1977. Visto en la ESMA.
23. FINOCCHIARO, Norma Concepción. Bachillerato.
24. FLEITA, Juan Carlos. Cine.
25. FONSECA CUENCA, Néstor Narciso (Pichila). Cine. Graduado Oct/74. 29-03-1978.
26. FORD MONTVEROS, Alejandro Efraín. Bachillerato. 11-05-1977.
27. FUKS CUSCHNIR, José Abel. Música. 02-09-1976.
28. GERELLI MARAZZATO, Mirta Teresa. Plástica (Pintura) 01-02-1977. Vista en el "Pozo de Quilmes".
29. GIORGAS, Stella Maris. Bachillerato. Egresada. 22-06-1977
30. GLEYZER AJEMBOM, Raymundo. Cine. Estudiante entre 1962 y 1963. 27-05-1976. Visto en El Vesubio.
31. GRADASCHI CAMAÑO, Miguel Angel (Gringo). Estudiante. Diseño en Comunicación Visual. 28-10-1978.

3. ARRECHE MARINO, Inma Omar / 4. ARTABE BAJAMÓN, Rita
 DE DEPINO, Marta María /
 BOGLIANO, Jorge Eduardo
 deñcio / 14. CAFFERATA
 PEDREIRA, Mabel María. /
 DESIO CENTENO, Alejandro
 EZ SABBATELLA, Godoberto
 reiso (Pichila) / 26. FORD
 / 29. GIOURGAS, Stella
 L. LAVIGNE, Enrique Carlos
 is Ignacio / 35. LÓPEZ
 VATORI, Hugo José / 38.
 OYANO GONZÁLEZ, Arnoldo
 Luis Alejandro (Guri) / 45.
 o / 48. PROSPERI, María
 Ernesto (Semilla) / 52.
 JBEY GÓMEZ, Julio Horacio



Horacio Zabala
 Cálculo de la bomba para el Río de la Plata
 1973 - Tinta esquisa, 30 x 15 cm

32. LAVIGNE, Enrique Carlos (Puntún).
 Bachillerato. 26/10/1976.
 33. LONGHI GARCÍA DE RÍOS, Beatriz
 Noemí (Bea). Plástica. 02-11-1977. Vista
 en El Atlético, El Banco.
 34. LÓPEZ COMENDADOR MOLINA,
 Luis Ignacio. Bachillerato. Egresado.
 28-06-1977.
 35. LÓPEZ MUNTANER, Franciso.
 Bachillerato. Estudiante. 16-09-1976.
 Visto en Arana y Banfield.
 36. MARÍN, Juan Carlos. Bachillerato.
 23/08/1976
 37. MARTÍN CARRASCO, Melita Ruth.
 Docente. 13/05/1977.
 38. MEDRANO SALVATORI, Hugo José.
 Estudiante. Diseño Industrial. 24-11-
 1976. Visto en La Cacha del 29/7/78 al
 8/8/78.
 39. MENDOZA CALDERÓN, Jorge (El
 Piura). Cine.
 40. MIRENNA MONOPOLI DE ATTADEMO,
 Elena Susana. Plástica (Pintura). 22-08-1976.
 41. MOYANO GONZÁLEZ, Arnoldo del
 Valle. Cine. 18/08/1977
 42. OROZ, Alfredo Oscar. Cine. Graduado
 Dic/69. Muerto en el exilio.
 43. ORTIZ ROMANIN DE SATUTTO, María
 Cristina. 28-07-1978. Estudiante. Plástica.
 Se presume que estaba embarazada al
 momento de su secuestro.
 44. ORVIETO PISK, Luis Alejandro (Guri).
 Estudiante. Cine. 20/10/1976.
 45. PEÑA CASTRO, Isidoro Oscar.
 Bachillerato. Egresado. 10-07-1978. Visto
 en El Banco, 7/78 al 16/8/78, y El Olimpo
 hasta 12/78.
 46. PEREZ MONSALVE, Gustavo Emir.
 Bachillerato. Egresado. 07/07/77. Visto
 en Arana y Comisaría 5ta.
 47. POLLOLA DOSSENA, José Américo.
 Bachillerato. Egresado - Diseño Industrial
 .25-02-1978. Visto en El Banco.
 48. PROSPERI, María Cristina.
 Bachillerato. Egresada. 30-03-1977.
 49. QUIROGA, Saúl Enrique. Muerto en
 el exilio.
 50. RAMÍREZ ABELLA DE BAIBIENE, Elba
 Leonor. Bachillerato. 26-04-1977. Vista
 en La Cacha.
 51. RAMÍREZ, Ernesto (Semilla). No
 Docente. 01-09-1977. Secretario Gral.
 de ATULP.
 52. RICETTI, Ariel. Bachillerato.
 Egresado. 01-02-1978.
 53. SCALA, Irene Felisa. Estudiante de
 música. 24-11-1976
 54. TORRANO PALLINI, Graciela Beatriz.
 Bachillerato 02-09-1976. Vista en La
 Cacha.
 55. ULLUA, Jorge. Plástica.
 56. URTUBEY GÓMEZ, Julio Horacio.
 Cine. Asesinado 04/04/1975.
 57. VILLARINO, Néldia Ofelia (Nelita).
 Cine. Asesinada 04/04/1975.
 58. VIOLINI GECOU, Liliانا Rita. Diseño
 Industrial. 14-05-1977.
 59. ZUCCHI, Irma Angela. Docente.
 Directora del Bachillerato "Francisco A.
 De Santo" en el período 1975-1976- 17-
 11-1976.
 60. ZUPPA RAPACINI, Néstor Oscar.
 Bachillerato. 24/11/1976.