

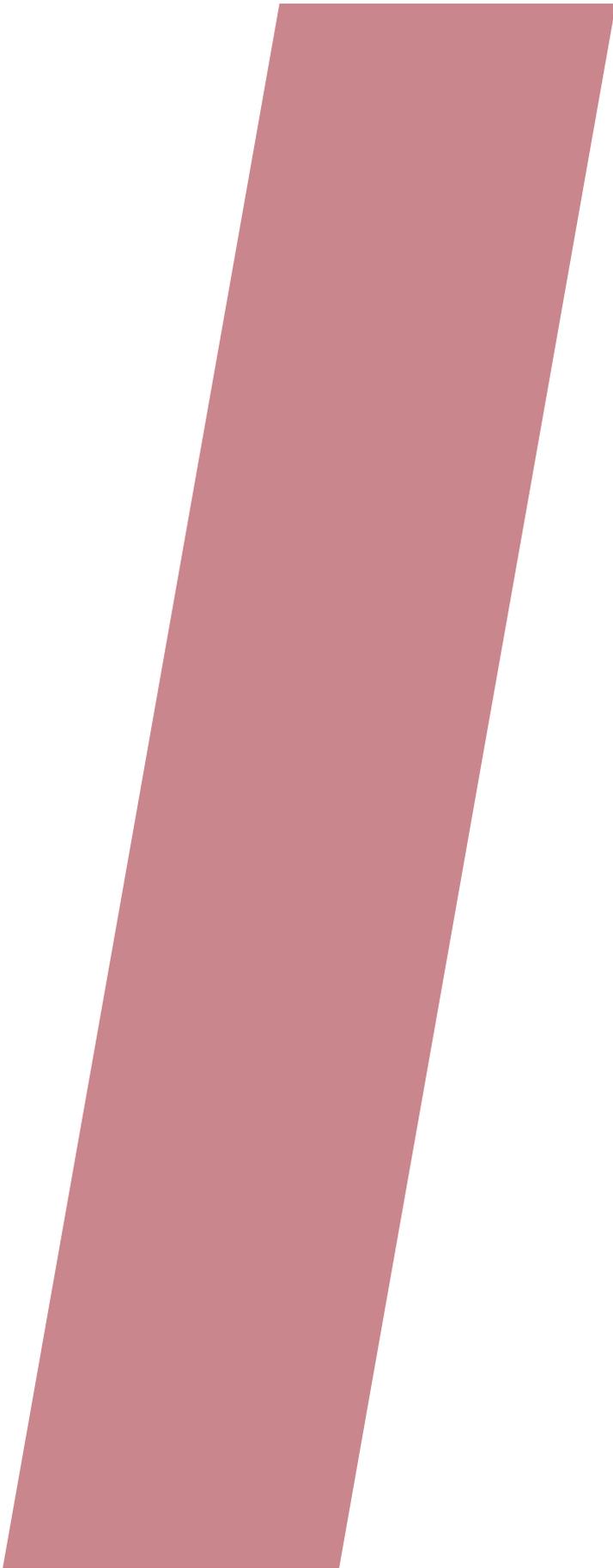


Dossier:  
Resistencias Artísticas en América Latina

Historia y problemas del siglo XX

contemporánea

Año 12, Volumen 15, 2021



Historia y problemas del siglo XX

# contemporánea

Año 12, Volumen 15, 2021

*Contemporánea* (ISSN 1688-9746) es una revista académica de frecuencia anual con artículos en español, inglés y portugués sobre historia y problemas del siglo XX en América Latina.



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

*Contemporánea* se edita en Montevideo  
con apoyo  
de la Facultad de Humanidades y Ciencias  
de la Educación, Universidad de la República.

*Contemporánea*  
ISSN: 1688-9746

Edición al cuidado del equipo  
de la Unidad de Comunicación y Ediciones  
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad de la República.

Dirección provisoria:  
Archivo General de la Universidad de la República  
Rodó 1827  
CP 11200  
Montevideo, URUGUAY  
Teléfonos: (+598) 24009155

Por suscripciones y canjes comunicarse con [revistacontemporanea2010@gmail.com](mailto:revistacontemporanea2010@gmail.com)

## Comité editorial

Jimena Alonso, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Magdalena Broquetas**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Inés Cuadro**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**María Eugenia Jung**, Archivo General de la Universidad de la República  
**Aldo Marchesi**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
**Vania Markarian**, Archivo General de la Universidad de la República  
**Diego Sempol**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
Isabel Wschebor, Archivo General de la Universidad de la República  
**Jaime Yaffé**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República

## Editores de reseñas bibliográficas

Jimena Alonso, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Lucas D'Avenia**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

## Comité asesor

**Gerardo Caetano**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
**Álvaro Rico**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**José Rilla**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República y Universidad Centro Latinoamericana de Economía Humana

## Comité académico

### Uruguay

**Clara Aldrighi**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Alcides Beretta**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Magdalena Bertino**, Facultad de Ciencias Económicas y de Administración de la Universidad de la República  
**Luis Bértola**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República

**María Camou**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
**Carlos Demasi**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República  
**Adolfo Garcé**, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Ciencias Económicas y de Administración de la Universidad de la República  
**Raúl Jacob**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
**María Inés Moraes**, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Ciencias Económicas y de Administración de la Universidad de la República  
**Benjamín Nahum**, Facultad de Ciencias Económicas y de Administración de la Universidad de la República  
**Adela Pellegrino**, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República  
**Rodolfo Porrini**, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

### Exterior

**Carlos Aguirre**, University of Oregon, Estados Unidos  
**Carlos Altamirano**, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina  
**Claudio Barrientos**, Universidad Diego Portales, Chile  
**Isabella Cosse**, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
**Fernando Devoto**, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
**Silvia Dutrenit**, Instituto Mora, México  
**Eduardo Elena**, Miami University, Estados Unidos  
**Carlos Fico**, Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil  
**Paulo Fontes**, Fundación Getulio Vargas, Brasil  
**Marina Franco**, Universidad Nacional San Martín, Argentina  
**Greg Grandin**, New York University, Estados Unidos  
**Elizabeth Jelin**, Instituto de Desarrollo Económico y Social, Argentina  
**Victoria Langland**, University of California, Estados Unidos  
**Gerardo Leibner**, Universidad de Tel Aviv, Israel  
**Pablo Piccato**, Columbia University, Estados Unidos  
**Laura Reali**, Universidad Paris VII, Francia  
**Eduardo Rey Tristán**, Universidad de Santiago de Compostela, España  
**Marcelo Ridenti**, Universidad Estadual de Campinas, Brasil  
**Luis Alberto Romero**, Universidad Nacional San Martín, Argentina  
**Sinclair Thomson**, New York University, Estados Unidos  
**Gonzalo Varela**, Universidad Autónoma Metropolitana, México  
**Verónica Valdivia**, Universidad Diego Portales, Chile  
**Peter Winn**, Tufts University, Estados Unidos  
**Eric Zolov**, Stony Brook University, Estados Unidos

# Contenido

PRESENTACIÓN DE LOS EDITORES	7
DOSSIER: RESISTENCIAS ARTÍSTICAS EN AMÉRICA LATINA	
Presentación: Bettina Girotti y Luciana Scaraffuni	8
O teatro militante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: ditadura, censura e resistência, <i>Michelle Silva</i>	17 17
Cuerpos y representaciones. Prácticas artísticas y estrategias feministas en Uruguay entre los sesenta y ochenta, <i>Elisa Pérez Buchelli</i>	37
¡Viva la Pepa! Desear, crear y resistir a fines de los ochenta, <i>Ariana Mira</i>	54
Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia, <i>Lucía Cañada y Malena La Rocca</i>	81
Poéticas vestimentarias de los 80, <i>Daniela Lucena</i>	108
La noche de las proletarias. Prácticas performáticas, archivos callejeros y sentimientos feministas en la lucha de las obreras de Brukman, <i>Nicolás Cuello</i>	130
<i>Artivismo</i> y resistencia: lo político en una experiencia teatral en la Ciudad de Buenos Aires, <i>Catalina Julia Artesi</i>	148
Narrativas y afectaciones sobre el pasado reciente en la obra de recorrido. <i>Mujeres construyen memoria. Relato situado,</i> <i>Paula Tortosa</i>	168
Exploración artística desde el silencio político. Memorias sobre el pasado reciente desde la mirada de la generación posdictadura, <i>Francesca Cassariago</i>	189
Duelo público a través de la performance en Uruguay. Activismo y artivismo como forma de sensibilización en el presente, <i>Flavia Figari Diab</i>	210
Saberes del cuerpo: Deseo y resistencia en la experiencia del Colectivo Cueca Sola, <i>Lorena Verzero</i>	230
VARIA	
Trabajadores y sindicalismo ante la crisis y reestructuración (Uruguay, 1967-1972). Apuntes a partir del caso ferroviario, <i>Sabrina Álvarez</i>	242

## ENTREVISTA

Peter Winn: «Yo salí del Uruguay con una educación política», *Aldo Marchesi y Vania Markarian* 261

## BIBLIOGRÁFICAS

**Ernesto Bohoslavsky y Andrea Andújar (Eds.).** *Todos estos años de gente: historia social, protesta y política en América Latina*  
Sabrina Álvarez 276

**Carolina Porley.** *El coleccionista. Fernando García y su legado al estado uruguayo,*  
Andrés Azpiroz 279

**Mora González Canosa.** *Los futuros del pasado. Marxismo, peronismo y revolución: una historia de las FAR,* Dahiana Barrales Palacio 281

**Mirta Zaida Lobato (Coord.).** *Comunidades, historia local e historia de pueblos. Huellas de su formación,* Natalia Casola 284

**Paula Lenguita (Comp.).** *La resistencia de las mujeres en gobiernos autoritarios: Argentina y Brasil, 1955-1968,* Ana Laura de Giorgi 286

**Pablo Scharagrodsky (Comp.).** *Hombres en movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades en la Argentina 1880-1970,*  
Pablo Kopelovich 289

**Santiago Garaño.** *Memorias de la prisión política durante el terrorismo de Estado en la Argentina (1974-1983),*  
Cristian Rama 292

**Gustavo Remedi (Coord.).** *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya,*  
Álvaro Sosa 295

## ARCHIVOS

*Archivo Sociedades en Movimiento,*  
Diego Sempol 305

## EVENTOS

Reseña del seminario *Las venas abiertas de América Latina 50 años después,*  
Gabriel Delacoste 299

Segundo Seminario *Miradas históricas y contemporáneas sobre la pobreza y la desigualdad en Uruguay y América Latina,*  
Pablo Messina 303

## CONVOCATORIAS

307

## Presentación de los editores

El volumen 15 es el resultado del trabajo del colectivo de *Contemporánea* durante este segundo año de pandemia. Aunque hemos estado bastante reclusos durante la primera mitad del año, esto no nos eximió de trabajar en múltiples direcciones que quedan expresadas en los variados aportes que felizmente brindamos en esta oportunidad.

Por un lado, este número ofrece un dossier titulado *Resistencias artísticas en América Latina*, a cargo de Bettina Girotti y Luciana Scaraffuni, en el que se repasan los vínculos entre arte y política a través de once artículos que reconstruyen variadas experiencias desarrolladas en el cono sur en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI.

Por otro lado, en la sección Varía incluimos el artículo de Sabrina Álvarez titulado «Trabajadores y sindicalismo ante la crisis y reestructuración (Uruguay, 1967-1972). Apuntes a partir del caso ferroviario».

Además, el número incluye reseñas de varios eventos que se desarrollaron de ma-

nera virtual en el contexto de la pandemia y que resultaron estimulantes discusiones sobre aspectos centrales de la historia social e intelectual más reciente del Uruguay. Nos referimos al segundo seminario *Miradas históricas y contemporáneas sobre la pobreza y la desigualdad en Uruguay y América Latina* y al seminario *Las venas abiertas de América Latina 50 años después*.

En la sección Archivos repasamos la experiencia del archivo Sociedades en Movimiento, que promete ser una interesante propuesta para recolectar, organizar y digitalizar la documentación vinculada a los movimientos sociales de la década de 1980.

También en este número entrevistamos a Peter Winn, un historiador estadounidense que tiene una larga historia de vínculos con el Uruguay.

Por último, incorporamos nuestra sección Bibliográfica y los llamados para los próximos números.

## Resistencias Artísticas en América Latina

Bettina Girotti<sup>1</sup> y Luciana Scaraffuni<sup>2</sup>

Al abordar las estrategias de resistencia de los dominados o subalternos, James Scott (1990) introduce el término «astucias», para referir a aquellas formas de actuar, sentir y pensar que se despliegan en los márgenes; formas que oscilan entre el disfraz y la vigilancia. Esta categoría ha sido justamente uno de los nudos conceptuales de *Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente* (Scaraffuni, 2018),<sup>3</sup> un trabajo acerca del teatro independiente durante la dictadura uruguaya en el cual se planteaba que las relaciones de dominación y de imposición involucran a su vez relaciones de resistencia y disidencia política, es decir, que permiten que se configure una contra-hegemonía. Hay una relación dialéctica entre los dominadores que aparentan unidad y los subordinados o dominados, quienes aparentan consentimiento. Esta relación está entretejida en lo que James Scott (1990) llama «discursos ocultos» (*hidden transcripts*) de quienes hacen o configuran la resistencia. Los discursos ocultos tienen que ver con lo que no se puede decir abiertamente, son aquellos que ocurren fuera de escena, o inclusive en escena, pero disfrazados; no se trata solo de discursos, sino también de acciones. Estos se distinguen de los «discursos públicos» (*public transcripts*) que, en una relación dialéctica de poder, operan reforzando el discurso dominante y, cuanto más amenazante es el poder, más gruesa la máscara (Scott, 1990). Lo interesante aquí es la relación entre ambos, entre *lo público* y *lo oculto* y ver cómo *lo oculto* toma expresión pública.

<sup>1</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República..

<sup>3</sup> Esta investigación es la tesis doctoral de Luciana Scaraffuni y ha sido publicada en diferentes revistas académicas y capítulos de libros.

El estudio de las resistencias ha estado estrechamente vinculado al campo de los estudios de la dominación, de la decolonialidad y de la subalternidad (Scott, 1990; Ortner, 1990; Das y Poole, 2004, entre otros), y su configuración se hizo posible en el contexto del denominado *giro epistemológico* o *giro cultural* dentro de las ciencias sociales, que comienza a dar cuenta de los nuevos marcos en los que se construye el mundo contemporáneo, en especial, a través de un reposicionamiento del sujeto y de la configuración de lo que autores como Sherry Ortner referirán como *la teoría de la práctica*. Desde los años ochenta en adelante, las ciencias sociales y humanas experimentaron esa transición del estudio de las estructuras al de las configuraciones culturales, las subjetividades, las reflexividades, la agencia y la creatividad. Es en esa relación dialéctica entre estructura y agencia, teniendo en cuenta los distintos procesos de dominación, totalizantes y totalizadores que se impusieron sobre minorías poblacionales históricamente en distintas partes del mundo, que este giro cultural permitió y se abrió al encuentro de perspectivas antropológicas, etnográficas, históricas, provenientes, entre otros, de los estudios culturales.

Durante el siglo XX en América Latina, específicamente en el Cono Sur, se han sucedido hechos sociales y políticos que generaron grandes fracturas en las sociedades. La instauración de los regímenes civil-militares en diversos países, los desafíos y complejidades de las transiciones democráticas, los impactos de la política internacional y la caída del muro de Berlín, las condiciones de profunda desigualdad que dejaron asentados los procesos modernizadores, catapultaron la emergencia de disidencias así como la visibilidad de experiencias y representaciones que buscaron ser acalladas. El campo cultural y artístico y sus productores respondieron a esas realidades de múltiples formas según las épocas y las latitudes. Las estrategias de resistencia ensayadas durante las últimas décadas en el continente van desde las prácticas de militancia artístico-política, ligadas al universo de lo partidario, en las que el cuerpo devenía una herramienta de lucha capaz de «hacer frente a», hasta expresiones micropolíticas, modos de crear y estar en el mundo que desde la cotidianeidad buscaron generar espacios que, con irreverencia y subversión del *statu quo*, interpelaban las subjetividades y vehiculaban nuevas formas de reunión y manifestación.<sup>4</sup> En un ensayo de 2010, Néstor García Canclini denunciaba que la noción de *resistencia* —una de las más gastadas y menos analizadas en la retórica crítica— constituía su sentido al articularse con otros conceptos, muchos de ellos provenientes del campo cultural. Esta reflexión sobre la articulación entre resistencia y cultura nos llevó a preguntarnos por las formas de resistir y por las textualidades disidentes que se producen en este campo, por la articulación entre las experiencias artísticas y la política, por su dimensión histórica, y por aquellas manifestaciones gestadas en épocas donde se podía «decir poco» que hoy pueden ser vistas como *astucias*. Pero también nos llevó a preguntarnos por aquellas otras que nos atraviesan y nos interpelan en tiempo presente. Todos estos

4 Tal como afirma Marcela Fuentes (2020), América Latina se nos presenta como una región con una fuerte historia de movilización popular. Para la autora, el teatro y la performance han funcionado como herramientas de resistencia en contextos políticos, económicos y sociales convulsionados. De allí que afirme que «tiene mucho que enseñarnos sobre protestas performativas» (p. 21), y en este sentido —agregamos— se presenta como territorio clave.

interrogantes se transformaron en una invitación para que investigadores e investigadoras de distintos lugares de América Latina compartieran sus reflexiones en torno a cuáles han sido y cuáles son los modos artísticos de incidir en lo político y en la política en coyunturas críticas, y cómo los contextos conflictivos colaboran en la transformación de las prácticas artísticas y las vuelven disidentes, tanto en lo que respecta a los procedimientos estéticos como a los modos de producción y a las formas de asociación.

Este *dossier* busca así dar a conocer distintos enfoques y miradas en torno a las experiencias políticas que devienen del arte y de la cultura en América Latina, busca posicionar al arte como una herramienta de resistencia, entender los accionares y prácticas que la configuran y abrir las puertas a ese campo de estudio donde los modos de existencia se encuentran profundamente vinculados a las producciones artísticas y a los contextos históricos en las cuales se desarrollan. En este sentido agrupa estudios sobre teatro, performance, activismos, danza, accionares artísticos, entre otros, y permite una lectura conjunta y diversa de perspectivas y enfoques enriqueciendo el sentido sobre estas producciones. Este *dossier* también se funda en la necesidad de mostrar la construcción de conocimientos en torno al binomio arte-política en América Latina con una exigencia: la de que esos conocimientos no solo hablen de, sino que también lo hagan desde América Latina,<sup>6</sup> rompiendo con la colonialidad del saber y de la construcción cultural.

El gran número de propuestas recibidas —de la cual los once trabajos aquí reunidos pueden dar testimonio—y la variedad de casos, enfoques y metodologías ofrecidas no resulta del todo sorprendente dada la vigencia de la temática y de muchos de los interrogantes que la atraviesan. Los sujetos y colectivos presentados en los diferentes trabajos pueden ser considerados como subalternos que no solo supieron desarrollar estrategias de resistencia o astucias, sino que han marcado las redefiniciones de los grupos dominantes en torno a su accionar. Nuestro interés siempre radicó en visibilizar, en la medida de lo posible, las investigaciones que configuran en parte el campo de estudios de las resistencias en el ámbito artístico-cultural, en pos de dar cuenta en un mismo espacio de una serie de prácticas y corporalidades y de los estudios que estas han despertado. Empero, y pese a esta heterogeneidad, las experiencias de resistencia artística en América Latina tienen aún un vasto camino por recorrer.

5 En este *dossier* hemos respetado la forma en la que cada autora y autor integró el lenguaje inclusivo a su manuscrito, teniendo en cuenta algunos criterios editoriales que involucran lo siguiente: a) se recomendó sustituir el uso de la barra y el *as/os* por el despliegue *las y los* o la alternancia *las y los discípulos* y *los y las discípulas*; b) se recomendó la vía evitativa por sobre el despliegue: *las personas* en lugar de *los hombres*; *el personal* en lugar de *los funcionarios*, *quienes* en lugar de *ellos o los*, etc; c) se les sugirió no utilizar ni la *x* ni arrobas como marca no binaria, ya que impide la lectura de personas de baja visión que requieran lectores de pantalla.

6 Este camino ha sido abierto por la Red de Conceptualismos del Sur, plataforma que nació en 2007 y que reúne a investigadores e investigadoras de diferentes disciplinas que abordan el arte y sus intersecciones en toda América Latina. Véase <https://redcsur.net/>.

## Estructura del dossier

Los puntos, nudos y focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio; son frecuentemente móviles y transitorios (Foucault, 2008). Como hemos dicho hasta aquí, la definición de resistencias resulta tan compleja y amplia que supone la posibilidad de cubrir bajo su manto a una enorme cantidad y variedad de prácticas y experiencias. Este abanico abarca, a decir de Pablo Alabarces, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro (2008), «... desde las políticas, que posiblemente sean las más fáciles de reconocer y catalogar [...] hasta prácticas formales e informales destinadas a señalar una relación de dominación puntual vinculada a un eje particular» (p. 33). Recuperando el trabajo de Beverly Best (1998) los autores insisten en que una teoría de la resistencia tiene que desarrollarse «... en un contexto particular e histórico de dominación [...] la resistencia debe ser teorizada estratégicamente, como algo que puede ser eficaz en una instancia y no en otra» (p. 25).

Construir una teoría de la resistencia escapa a los objetivos de este dossier. Sin embargo, en estas palabras aparece una cuestión central, la de ubicar las resistencias en contextos históricos concretos. Los artículos aquí reunidos recuperan experiencias latinoamericanas que se organizan en torno a dos períodos históricos que marcan coyunturas específicas: el primero en torno a la emergencia de prácticas artísticas surgen en escenarios autoritarios, en especial aquellos marcados por contextos dictatoriales y la de sus transiciones democráticas, y un segundo período, que enmarca la irrupción de las experiencias artísticas y *artivismos*, fuertemente ligados a la consolidación de los embates neoliberales en América Latina y a la construcción de memorias.

### Resistir en escenarios autoritarios

Entre los años sesenta y ochenta, los países del Cono Sur vivieron la instauración de regímenes civil-militares —Brasil, 1964; Bolivia, 1966; Chile, 1973; Uruguay, 1973, y Argentina, 1976 y 1983—. El politólogo Guillermo O'Donnell (1982) establece la categoría de «regímenes de nuevo tipo» para referirse a la naturaleza de esas dictaduras. Este concepto hace referencia a las características particulares de los procesos de modernización capitalista en áreas periféricas y a la manera en que las burocracias autoritarias se instauran y dinamizan dicha modernización, en especial en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay (O'Donnell, 1982). Estos regímenes se apoyaron fundamentalmente en la instauración de la Doctrina de Seguridad Nacional y pueden ser caracterizados por lo que Waldo Ansaldi (2016) denomina «Estados terroristas de seguridad nacional» y por sus consecuentes transiciones democráticas. Estas dictaduras institucionalizaron la violencia y sentaron las bases para que sus consolidaciones estuvieran avaladas por marcos jurídicos y legales. Además de prohibir y frenar la movilización social y las transformaciones populares, apelaron a la censura, a la persecución y a la cruda represión para imponer una versión de orden propia, conservadora y autoritaria que buscó generar distintos tipos de *consensos culturales* totalizadores, mediante una serie de políticas y acciones en la esfera cultural y en la vida cotidiana.

La primera serie de artículos, que recupera algunas de las experiencias que emergieron entre la violencia estatal y la censura, hace foco en tres epicentros: la antesala del golpe de estado en Brasil, las experiencias de artistas mujeres en el arco que va desde el inicio de la dictadura hasta los primeros años de la transición democrática en Montevideo y, por último, los efervescentes años ochenta porteños.

El golpe de Estado de Brasil en abril de 1964 constituye el primero de los tres epicentros. El trabajo de Michelle Silva hace foco en la creación del Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) a finales de 1961, poniendo especial atención a su producción teatral que pretendía un diálogo estrecho con la problemática social y cuyo trabajo se vio violentamente interrumpido por el golpe. Al igual que otros colectivos teatrales de la época, como el Teatro Arena de São Paulo, el Teatro Experimental do Negro (TEN) de Río de Janeiro, el Movimiento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), el CPC se comprometió con la construcción de una cultura nacional, popular y democrática, fuertemente fundada en lo brasileño, cuya dramaturgia, gestos y forma de relacionarse en el escenario también estuvieran permeados por la construcción de una identidad nacional, y guiado por el objetivo de acercar la producción artística a las masas, estudiantes y trabajadores, cuando ya comenzaba a respirarse el «aire autoritario» que pronto se consolidaría en el país.

Las experiencias encaradas por distintas artistas mujeres en Montevideo configuran el segundo de los epicentros. Elisa Pérez Buchelli recupera las experiencias de dos artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo y abordaron la representación de las mujeres desde perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción y activación de memorias: la serie de grabados de Leonilda González «Novias revolucionarias» realizados entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero entre 1983 y 1985, ambos itinerarios creativos que se distancian de una enunciación militante pese a la militancia partidaria de ambas artistas. Este recorrido, que se despliega desde finales de los sesenta, permite advertir el viraje que los años ochenta significan en estas trayectorias en las que la presencia y la representación del propio cuerpo se vuelve un elemento central.

El itinerario que anuda trayectorias femeninas y que comienza a trazar Pérez Buchelli se completa con la exposición *¡Viva la Pepa!*, creada por un grupo de diez mujeres poetas y diez artistas visuales (inaugurada primero en la Galería del Notariado en 1989 y que luego siguiera otras derivas, incluida una publicación impresa) tal como es abordado por Ariana Mira. A través de la propuesta artística de *las pepas*, Mira se concentra en las prácticas irreverentes desplegadas por artistas mujeres que durante los ochenta desbordaron la imagen clásica de la militancia y la resistencia política orgánica, articulando la noción de resistencia con el trabajo creativo y con el deseo. Un trabajo conjunto de estas poetas y artistas visuales que quedó condensado en los *libros-objeto-arte* que se exhibieron para su exploración y lectura. Junto al deseo, prevalece aquí el trabajo colectivo y la construcción de una comunidad temporal que se construyó en torno a un nosotras fundado en la heterogeneidad de sus

procedencias, de sus trayectorias, de sus edades, pero también en la necesidad de hacer lugar a la escritura de mujeres, al arte de mujeres.

Del otro lado del Río de la Plata, a través de los estudios de Lucía Cañada y Malena La Rocca y de Daniela Lucena, la ciudad de Buenos Aires se erige como el tercer epicentro de estas resistencias. El primero de estos trabajos focaliza en la intervención callejera llevada adelante por el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) en las inmediaciones de la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma (JCF) organizada por Mirtha Dermisache y el taller de Acciones Creativas (tAC) a finales de 1981. A primera vista, las JCF y la intervención del TiT aparecen como dos praxis contrapuestas: mientras una tuvo como marco un espacio oficial ajustándose a un organigrama, la otra, en abierto un rechazo a las instituciones, se fundó en «la improvisación, la precariedad y el descontrol». Cañada y La Rocca ponen en diálogo estos dos episodios presuntamente antitéticos para revelar, a partir de la noción de experimentalismo, aquello que compartieron. De este modo, la idea de libertad de creación, fundada en una formación alternativa, y el trabajo en la experimentación sensible y la reflexión en torno a los procesos creativos, permiten hilvanar estas dos experiencias. La imagen del archipiélago, conjunto de islas próximas —y de algún modo subterráneo conectadas— funciona aquí como disparador para la reflexión, ya que detrás de ambas propuestas es posible vislumbrar una concepción afín del arte y de la educación como herramientas de transformación.

La experimentación como clave de lectura de estos años desborda experiencias ocasionales como estas para mezclarse con las prácticas cotidianas, tal como lo plantea Daniela Lucena a propósito del vestido, devenido terreno de experimentación y desobediencia, un instrumento de politización de la propia imagen y una herramienta de expresión artística e ideológica. Su trabajo implica un cambio de lenguaje respecto a las experiencias hasta ahora analizadas, permitiendo entrever en una serie de iniciativas, nacidas en los últimos años de la dictadura militar, de qué modo las ideas sobre el compromiso político estaban comenzando a cambiar. Lucena propone aquí la noción de poética vestimentaria para focalizar en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria ofrece, destacando la dimensión creativa del vestir: desde la movida punk, los modernos y andróginos, el trabajo de las Inalámbricas, hasta llegar a la Bienal de Arte Joven y Bolivia, Lucena enlaza algunos hitos de la década que se fundan en la composición del yo. Una dimensión que queda condensada en la frase de Daniel Melero «Modo Mata Moda», para referirse a un estilo que en su originalidad y singularidad logra perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera.

### Resistir (y sentir) en tiempos presentes

Una segunda serie de trabajos reúne reflexiones sobre aquellas experiencias que irrumpieron en el siglo XXI, conjugando activismos artísticos y activismos, fuertemente ligados a la profundización de los embates neoliberales en América Latina, y a los ejercicios de construcción de memorias.

La crisis que estalla en diciembre de 2001 en Argentina, y que se expande con rapidez por toda la región, significó una potenciación de las prácticas colaborativas y la emergencia de una gran cantidad de grupos, así como también el surgimiento de prácticas disruptivas y de un nuevo repertorio de lenguajes que ofrecieron otras articulaciones entre el arte y la política. Atento a esta encrucijada, Nicolás Cuello se concentra en la función política de el *Lamparazo*, una acción organizada en 2003 por los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal junto a las obreras de la empresa textil Brukman. En ella, las trabajadoras frente a la fábrica, en el espacio público que les había sido vedado, señalaban su fachada mientras iban relatando sus historias personales y su vínculo con el trabajo, creando un potente y precario archivo, a la vez performático, polifónico e intermitente. Esta *resistencia sensible* se fundó en las relaciones tejidas entre las trabajadoras y un amplio grupo de artistas y colectivos de activismo artístico, así como militantes de izquierda, movimientos de trabajadores desocupados, asambleas barriales, distintas fracciones del movimiento de fábricas recuperadas y activistas vinculados al autonomismo antiglobalización.

En una suerte de genealogía no declarada, la intervención aquí analizada se resignifica en las intervenciones *artistas* actuales, especialmente aquellas propiciadas por el retorno de las políticas neoliberales.<sup>7</sup> En estas experiencias aparecen «ecos» de la crisis de representación fruto del estallido de 2001 en los que siguen resonando las críticas al modelo de democracia vigente y a los parámetros por los que se rige la política. En línea con estos ecos, el artículo de Catalina Artesi analiza una acción específica del Grupo de Teatro Popular «Arte en Lucha», colectivo del sur de la Ciudad de Buenos Aires que ensambla activismo y nuevas formas de expresión, en el marco del centenario de la Semana Trágica (1919). La creación colectiva y la red de cooperación con organizaciones sociales y culturales de esta zona de la ciudad resultó central para esta experiencia que se propuso colaborar en la configuración de una identidad local sobre la base de la reconstrucción de un territorio simbólico comunal. Artesi ofrece aquí la noción de drama social que anuda el episodio de la Semana Trágica con otra serie de sucesos inarmónicos de violencia política contra la sociedad argentina que el colectivo incorpora en su propuesta, como el ataque contra la comunidad en el barrio de Balvanera o la huelga de inquilinos, o la presencia de las Madres de Plaza de Mayo, esta última estableciendo una conexión entre pasado y presente.

El nexo entre pasado-presente-violencia es también el núcleo de *Mujeres construyen memoria. Relato situado* de la Compañía de Funciones Patrióticas, recorrido performático anclado en el barrio de Almagro. Tomando este caso, Paula Tortosa reflexiona en torno a la construcción de memorias desde una perspectiva de género, articulando las narrativas sobre el pasado reciente en relación con las mujeres desaparecidas, las violencias sexogenéricas y

7 Para pensar los colectivos que intervienen a partir de este momento y sin dejar de lado la amplitud y los rasgos problemáticos que esto conlleva, Ana Longoni (2011) define estos activismos artísticos como «un conjunto de prácticas muy heterogéneas: producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los cruzan con saberes extraartísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso». En esta misma línea, Diana Taylor (2012) define como *activismo* a aquellas prácticas artísticas que se consideran o pueden ser consideradas activismos políticos.

los debates actuales del movimiento feminista, conectando de este modo el Terrorismo de Estado y los femicidios, transfemicidios y travesticidios contemporáneos. La autora cierra con una serie de interrogantes que apuntan a pensar si estas performances situadas y colectivas generan nuevas memorias y procesos subjetivantes o si aquellas narrativas que habían sido desestimadas cobran mayor visibilidad u otras connotaciones.

Una pregunta similar atraviesa el trabajo de Francesca Casariego, quien insiste en que las políticas del silencio en Uruguay han marginado a algunos actores: allí, las narrativas de la memoria han sido predominantemente masculinas y adultas. Casariego reflexiona sobre la trasmisión intergeneracional de la memoria como una necesidad y sobre la acción política desde la práctica artística como camino. Para ello se centra en un trabajo propio, *Con un nudo en la garganta*, en el cual las vivencias personales se entremezclan con las experiencias colectivas. En tanto *hija*, revisa las denominaciones que diversos estudios han ofrecido para referir a su generación —segunda generación, la generación de la posmemoria, Generación 1.5— sin lograr dar con una capaz de abarcarla en todo su espesor. Observa así que las experiencias de quienes transitaron sus infancias y adolescencias no habían encontrado «oídos ávidos de escucha que puedan procesar y dar sentido a esos relatos» y que recién ahora se comienza a sentir una suerte de habilitación social para el ejercicio de sus memorias.

A partir de la noción de duelo, Flavia Figari Diab conecta la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro como antecedentes de las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, las dos primeras en tanto acciones performáticas y, las otras, como performances que visualizan un duelo público y la denuncia contra la violencia a través de prácticas situadas en la calle. Estas, como táctica de lucha y alzar la voz por los derechos humanos, se despliegan en ámbitos públicos para compartir un duelo privado que se vuelve social.

Como cierre de este dossier, Lorena Verzero recupera el trabajo del Colectivo Cueca Sola de Chile, basado en una revisión de la *cueca sola*, variante del baile tradicional gestada en plena dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (AFDD), que fija en su nombre la tradición popular, la denuncia del terrorismo de Estado, y la presencia del cuerpo a través del baile y la palabra. La autora parte de la hipótesis de que también las emociones, que se inscriben en el cuerpo, producen sentidos capaces de transformar o de multiplicar los modos de ser o las formas de hacer y que en la esfera de los afectos pueden germinar formas de conocimiento y de transformación en nuestra propia visión del mundo.

El tándem arte-resistencia se intersecta en cada una de estas propuestas con nuevos elementos, abriendo el juego y volviendo aún más compleja la idea de resistencias artísticas y generando nuevos interrogantes. Las agendas teóricas contemporáneas, fuertemente marcadas por el giro afectivo y los debates de los feminismos, ofrecen itinerarios alternativos para recorrer las siguientes páginas, revitalizando el interés en estas experiencias. Así, más allá de la organización cronológica que aquí ofrecemos —y quizás en línea con aquellas hiperficciones explorativas que en nuestra adolescencia nos invitaban a elegir nuestra propia aventura— quienes lean estos trabajos puedan trazar sus propios itinerarios.

## Referencias

- ALABARCES, P., SALERNO, D., SILBA, M., y SPATARO, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. ALABARCES y M. G. RODRÍGUEZ (Comps.), *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- ANSALDI, W. (2016). El autoritarismo. En M. E. CASAÚS ARZÚ y M. MACLEOD (Coords.), *América Latina: entre el autoritarismo y la democratización (1930-2012)*. Madrid: Marcial Pons.
- BEST, B. (1998). Over-the-counter-culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture. En S. REDHEAD, D. WYNNE y J. O'CONNOR (Eds.), *The Subcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- DAS, V., y POOLE, D. (Eds.). (2004). *Anthropology in the Margins of the State*. Santa Fe: SAR Press.
- FOUCAULT, M. (2008). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- FUENTES, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performances*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Revista Arquis*, 2(1), 16-37. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8618>.
- LONGONI, A. (2011). ¿Qué queda hoy del activismo artístico? *Revista Ñ*, 16 de diciembre. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/374632873/LONGONI-Que-Queda-Hoy-Del-Activismo-Artistico>.
- O'DONNELL, G. (1982). *1966-1973: el Estado burocrático-autoritario: triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Belgrano.
- ORTNER, S. (2006). *Anthropology and Social Theory. Culture, Power and the acting subject*. Durham: Duke University Press.
- SCARAFFUNI, L. (2016). El teatro militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). *Artelogie*, 8. <https://doi.org/10.4000/artelogie.422>
- SCARAFFUNI, L. (2018). *Las formas de resistencia durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): un estudio antropológico del teatro independiente* (Tesis de Doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes.
- SCARAFFUNI, L. (2021). El quehacer teatral independiente uruguayo contra el consenso cultural de la dictadura: radicalidad, liminalidad y subversión. *Revista Sures*, 1(16). Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2722>
- SCOTT, J. (1990). *Dominations and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Londres: Yale University Press.
- TAYLOR, D. (2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

# O teatro militante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: ditadura, censura e resistência

The militant theatre of the Centro Popular de Cultura of the União Nacional dos Estudantes: dictatorship, censorship, and resistance

Michelle Silva<sup>1</sup>

## Resumo

O artigo aborda a criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) ao final de 1961, focando, particularmente, na sua produção teatral que pretendeu uma estreita interlocação com as questões sociais; proposta esta que sofreu uma fratura com o Golpe de 1964 no Brasil. Além disso, será apresentado o histórico da censura no Brasil, desde o período monárquico, fazendo a relação da ditadura de 1964 e a perseguição aos artistas com a intensa produção artística deste período, em especial com a produção teatral. Assim, o texto aponta para a análise crítica sobre o teatro engajado, que poderia ter contribuído efetivamente para o processo de luta de classes, interrompido pela ditadura militar brasileira.

**Palavras-chave:** teatro político, ditadura militar, censura.

## Abstract

The article addresses the creation of the Center for Popular Culture of the National Union of Students (CPC da UNE) at the end of 1961, focusing particularly on its theatrical production, which intended a close approach to social issues; this proposal suffered a fracture with the 1964 coup in Brazil. In addition, it will present the history of censorship in Brazil since the monarchic period, establishing the relationship between the 1964 dictatorship and the persecution of artists with the intensive artistic production, specially the theatrical production. Thus, the text aims to bring a critical analysis of engaged theatre which could have effectively contributed to the process of class conflict, interrupted by the Brazilian military dictatorship.

**Keywords:** political theatre, military dictatorship, censorship

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa Interunidades de Integração na América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Produção e Crítica Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e em Políticas Públicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciada em Artes Cênicas pela UFMG. floresdejorge@gmail.com

## Introdução

O presente artigo tem por objeto a análise da curta e intensa trajetória do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, mais conhecido como CPC da UNE. Criado nos anos que antecederam ao golpe militar no Brasil, o CPC configurou a tentativa de se efetivar uma cultura engajada, assim como outros movimentos e coletivos da época também tiveram propostas semelhantes, a exemplo do Teatro Arena em São Paulo, o Teatro Experimental do Negro (TEN) no Rio de Janeiro, o Movimento de Cultura Popular do Pernambuco (MCP), pautados em dar visibilidade em seus trabalhos à cultura brasileira e aproximar a produção artística das massas, dos estudantes e dos trabalhadores em um contexto no qual já pairava os “ares autoritários” que logo viriam se consolidar no país.

Desta forma, em dezembro de 1961, no Governo de João Goulart, foi criado, na cidade do Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura, que se vincularia à União Nacional dos Estudantes.

Sua criação se deu em um cenário de forte mobilização política, com a expansão das organizações de trabalhadores, no campo e nas cidades. A formação inicial do CPC ocorreu justamente com o teatro, expandindo, posteriormente, para a reunião de artistas de várias áreas (cinema, música, artes visuais e outros setores) e contava com vários estudantes vinculados ao movimento estudantil no seu processo de organização. Logo, a interlocução, desde o início, entre os artistas e a comunidade estudantil foi estreita. A proposta era romper com o teatro vigente, com apresentações restritas a espaços convencionais e direcionadas para determinadas plateias e expandir a circulação das apresentações artísticas por sindicatos, favelas e outros espaços comunitários.

Os documentos históricos e registros de diversos autores nos deixam evidências acerca da “efervescência” que tomou conta do setor artístico e cultural do país pré-ditadura militar: era o período de atuação das ligas camponesas no Nordeste, do trabalho das comunidades eclesiais de base, do desenvolvimento da Lei Nacional de Diretrizes e Bases da Educação, do Movimento de Cultura Popular do Pernambuco e, do fortalecimento do debate sobre a necessidade de se efetivar a reforma agrária no país e, especialmente, do desenvolvimento do método de educação e alfabetização de adultos de Paulo Freire. A classe artística e intelectual apostava no Governo Jango como a grande saída para os problemas sociais e tinha por objetivo aproximar a cultura das classes mais oprimidas, não apenas para a fruição artística, mas, também, entendendo a relevância de promover o processo de formação crítica e de emancipação política de diversos segmentos.

Ao mesmo tempo, percebe-se, nesse período, a produção artística conduzida por profissionais da classe média ou com apoio de estudantes universitários, que tinha a preocupação de reportar em suas criações as questões sociais do país, bem como em possibilitar uma produção cultural que fosse referenciada não mais nas culturas europeias, mas amparada, especialmente, nas culturas nacionais e nas tradições da cultura popular e em toda a sua diversidade. Essa questão tocava especialmente o setor teatral e a dramaturgia produzida no país, até então invisibilizada e renegada às categorias inferiores, com a predileção por

autores estrangeiros. Entretanto, tais obras estrangeiras não correspondiam, geralmente, aos anseios de uma classe teatral e de uma plateia que sentia a necessidade de ver a sua gente em cena e reconhecer-se nesse processo.

Nesse sentido, a proposta do artigo visa discutir sobre a produção teatral nesse contexto autoritário, que culminou com a censura a vários artistas e a reação dos coletivos artísticos ao cenário repressor. Para tanto, propusemos o diálogo com diferentes autores que analisam a produção artística antes e durante a ditadura militar de 1964 e as questões envolvendo a censura, a exemplo de Silvana Garcia, Marcos Napolitano, Yan Michalski, Fernando Peixoto, Nestor García Canclini e, no que concerne à análise do CPC da UNE, nos estudos de Miliandre Garcia.

## Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes

Conforme mencionado na introdução, a produção artística que antecede ao período do golpe militar no Brasil já caminhava para referenciar em seus trabalhos a valorização da cultura brasileira, bem como em se aproximar de outras classes que não aquelas já assíduas frequentadoras de teatros, cinemas e espaços artísticos. Com a consolidação do golpe, muitos grupos, coletivos e artistas potencializaram em suas criações conteúdos que vinculam a resistência ao autoritarismo então vigente. Conforme pontua Marcos Napolitano (2017):

A cultura desempenhou um papel importante na configuração de uma identidade de oposição ao regime militar, sobretudo entre os jovens da classe média escolarizada. Se o campo cultural já era importante para a esquerda antes do golpe, como atestam as trajetórias do Centro Popular de Cultura da UNE ou do Movimento de Cultura Popular do Recife, após o golpe o campo cultural continuou a ser um foco de rearticulação de forças e de elaboração de identidades políticas (p. 48).

Nesse sentido, a contribuição de Napolitano dialoga com a presente análise: compreender em que medida a produção artístico-cultural, especialmente no que concerne à produção teatral, pôde contribuir, nesse período de cerceamento de direitos e de repressão aos mais diferentes atores sociais, para o processo de enfrentamento e resistência ao regime militar.

Desta forma, o eixo do projeto do CPC promoveu a valorização de uma cultura nacional, popular e democrática, por meio de ações culturais, educativas e artísticas que sensibilizassem a conscientização das classes populares. A ideia do projeto dizia respeito à noção de arte popular revolucionária, concebida como instrumento privilegiado da revolução social. É importante dizer que o formato do CPC criado no Rio de Janeiro logo inspirou a formação de outros núcleos e coletivos pelas mais diferentes capitais brasileiras.

No Rio de Janeiro, os CPCs (Centro Popular de Cultura) improvisaram teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e, na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário

salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a orientar a sua relação com as massas. Entretanto, sobreveio o golpe, e, com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas (Schwarz, 2015, p. 21).

Seguindo a reflexão acima de Roberto Schwarz, é importante dizer que os anos que antecederam ao Golpe foram bastante profícuos para a produção cultural. No que se refere ao teatro, além do CPC, foi o período também de criação e consolidação de outros importantes grupos, dos quais, podemos mencionar, no eixo Rio-São Paulo, o Teatro Arena, o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Teatro Oficina. Outros estados brasileiros também eram tomados pelos coletivos teatrais que começavam a fazer um teatro a partir da perspectiva da gente brasileira: era importante que a dramaturgia, o gestual e a forma de se relacionar em cena dos atores fossem também permeadas pelas questões da construção da identidade nacional.

Entretanto, como aponta Miliandre Garcia de Souza (2007) na sua obra que analisa a produção do CPC: “Nos primeiros anos da década de 1960, estudantes, artistas e intelectuais não tinham familiaridade com conceitos, movimentos sociais, sistemas e regimes políticos de esquerda” (p. 43). Isso implica em dizer também que, para esses coletivos, houve um processo de formação e aprendizagem que apontava para a necessidade de um arcabouço teórico e, também, prático, que contribuísse para a consolidação do processo de lutas de classes por meio da cultura.

Nos anos 1950 e 1960, parte da intelectualidade que se alinhava ao movimento nacionalista visava promover o desenvolvimento de amplos setores como a economia, a indústria, a cultura e as artes. Na época, esse ideário influenciou o programa de governos, partidos políticos, instituições culturais e entidades de representação. No campo das artes, intelectuais e artistas almejavam nacionalizar linguagens como o teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas, que até então julgavam dialogar com tendências estéticas e tradições culturais exteriores à realidade brasileira. Essa preocupação, que caracterizava a produção artístico-cultural no país desde o início do século XX, manifestou-se nas décadas de 1950 e 1960 por meio da construção de uma arte nacional-popular e de uma pedagogia política e estética da classe média intelectualizada acerca da realidade, da cultura e do povo brasileiro. [...] Evidenciar a realidade brasileira e ampliar o seu público foram duas questões que permearam o universo teatral brasileiro na segunda metade da década de 1950 e, sobretudo, nos anos 1960 (Souza, 2007, pp. 7-27).

A proposta desses artistas e coletivos era a socialização dos meios de produção teatral: desde as técnicas teatrais, que seriam aprimoradas e desenvolvidas, em seguida, por Augusto Boal (1931-2009) por meio do Teatro do Oprimido; o teatro épico de Bertold Bertolt Brecht (1898-1956) proposta esta que começava a ser de conhecimento pelos artistas de teatro brasileiros até o desenvolvimento de uma dramaturgia própria que fosse protagonizada pelos trabalhadores. Entretanto, esse processo é violentamente interrompido pelo Golpe de 1964, o que denota a dificuldade de mensurar efetivamente até onde o CPC poderia ter alcançado certos desdobramentos, mediante a sua proposta de radicalidade artística.

Sabemos que uma das suas principais diretrizes do CPC da UNE era realizar uma produção artística que tivesse correspondência efetiva com a cultura nacional, especialmente com a cultura popular. Além disso, a proposta era também se utilizar das experiências advindas do teatro de agitação russo e alemão do início do século XX para se chegar às classes sociais desfavorecidas. Erwin Piscator (1893-1966), nome importante do teatro político alemão e com o qual Bertold Brecht iniciou sua trajetória militante no teatro foi uma das principais referências dos artistas de teatro vinculados ao CPC da UNE.

Para fortalecer esse processo da produção artística que era ainda inacessível às massas, o CPC buscou romper com as apresentações nas salas fechadas dos espaços convencionais: realizou apresentações em portas de fábricas, em sindicatos e, posteriormente, incrementou suas apresentações teatrais nos caminhões das estruturas móveis da UNE Volante.

Logo, é neste cenário de efervescência política e de intensa produção cultural engajada que se insere o CPC. Importante mencionar que os principais nomes que referenciaram a produção de teatro do CPC da UNE, como Ferreira Gullar (1930-2016), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), mais conhecido como Vianninha, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, antes de ingressar no CPC da UNE, trouxe a experiência do Teatro de Arena de São Paulo e João das Neves (1934-2018), diretor, dramaturgo, ator, que também preconizava em sua trajetória artística a relação intrínseca com as questões políticas e sociais. Esses artistas com outros profissionais foram responsáveis pela articulação e condução da proposta teatral vinculada ao CPC da UNE.

Para Oduvaldo Vianna Filho, o CPC era uma tentativa de resposta à insatisfação com os limites do Teatro de Arena e sua proposta de um teatro popular comprometido. Significava a possibilidade de radicalização de uma experiência que necessariamente teria que se dar fora da estrutura acanhada de um grupo de teatro atrelado às dificuldades do dia a dia e, sim, no contato com as instituições e organizações populares que pudessem amplificar-lhe a voz (García, 1990, p. 105).

Essa citação de Silvana García elucida o processo que vários artistas passaram no sentido de alinhar a militância com o fazer teatral. Vianninha, que trouxe a experiência efetiva do Teatro de Arena, percebia que era necessário romper com um teatro que ainda tinha um alcance limitado e que falava sempre às mesmas plateias: uma estrutura que não conseguia, portanto, abranger outras classes e grupos para além dos próprios estudantes e intelectuais, ou seja, era necessário aproximar de novos atores. Chegar, de fato, aos trabalhadores, aos moradores de favelas, às pessoas que nunca tinham ido ao teatro era um desafio proposto por Vianninha e seus companheiros. João das Neves, por sua vez, também fazia coro aos limites impostos pelo mercado a diversos coletivos teatrais e apostava em uma radicalidade, em um novo tipo de proposição que pudesse aproximar efetivamente o teatro das classes trabalhadoras.

Na medida em que a radicalização política tomava conta da vida nacional, o teatro iniciava um debate que iria explodir no final da década de 1960 lastreado por novas questões: Para quem se deve encenar? Para o 'povo' ou para a 'pequena e grande burguesia'? Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela

emoção, catarse e identificação entre público e palco? Ou pela busca e distanciamento e choque com a plateia? (Napolitano, 2017, pp. 117-118).

Essas questões que permeavam os coletivos teatrais deste período também dizem respeito às discussões do CPC da UNE que optou por atuar de forma a buscar, de forma proativa, seu público em espaços mais diversos que não os já espaços convencionais do teatro, por exemplo, e seus trabalhos refletem, portanto, a busca por linguagens e estéticas que trouxesse a reflexão crítica por meio da comicidade, da ironia e do teatro popular.

Um dos primeiros trabalhos teatrais que marca a produção teatral do CPC da UNE é a peça de Oduvaldo Vianna Filho (1960) “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”. Com a direção de Chico de Assis (1933-2015) e música de Carlos Lyra, a peça traz para o debate os mecanismos de exploração capitalista, abordando pela primeira vez o conceito de mais-valia de Karl Marx (1818-1883).

A peça, que viria a compor o repertório do CPC da UNE, consolida e dá visibilidade à produção teatral do CPC, trazendo elementos do teatro épico de Bertold Brecht e do teatro político de Erwin Piscator, a exemplo do prólogo no qual os atores se apresentam a si e aos seus personagens: “Somos poucos: eu, eu, Abreu, Tadeu, Dirceu Edvirges Seixas Dosório. Então é fazer papéis a mão-cheia: Mudo de roupa sou bom, sou mau, sou gago, sou quatro, mocinho, fico na fila” (Vianna, 1981, p. 225).

As personagens da dramaturgia, portanto, são tipificadas e divididas em Capitalistas 1, 2 e 3 (representando os empresários) e os Desgraçados 1, 2, 3 e 4 que representam os operários. Desta forma, a peça, que utiliza recursos da ironia e comicidade apresenta situações da relação entre estes dois grupos antagônicos a fim de mostrar as contradições advindas das relações de produção. Podemos pontuar que a própria forma de nomear as personagens como elencadas acima, seguida de sua numeração é também uma forma de relacionar à “coisificação” de homens e mulheres nas fábricas. O texto também traz situações inusitadas a fim de trazer a reflexão das plateias o absurdo que é recorrentemente naturalizado na sociedade capitalista das próprias relações de produção, a exemplo de quando as personagens que representam os operários têm dois minutos de descanso e seus corpos não sabem como se sentar. A morte de um dos operários pelo esgotamento físico do ofício é utilizada como recurso distanciado e os diálogos entre o morto e seus companheiros de trabalho.

D3: Morreu, feliz. (D1 acende uma vela e põe na mão de D2)

D2: (Ao público) Puxa! Ainda vão queimar minha mão? (morre)

D4: Assim? Assim é que se morre? Com essa cara sugada? Rindo por quê? Amassado, encarquilhado, encurvado... dormindo em pé? Assim eu vou terminar?

D3: E sem mulher?

D4: Sem ver o mar?

D3: Sem ver mulher.

D4: Sem beber cerveja, mijar na areia, xingar um guarda, comprar um mamão, soltar balão, sem andar de avião? Sem acreditar, sem ninguém machucar... Sem ter raiva? Sem fazer castelo no ar? (Vianna, 1981, p. 244)

A peça apresenta as contradições da situação dos trabalhadores brasileiros de então, explorados pelo empresariado capitalista, utilizando recursos cômicos e de distanciamento, de modo que o público não se identificasse com as personagens, mas que os levasse à reflexão crítica de tais situações de exploração, recorrente no cotidiano dos operários.

O repertório teatral do CPC da UNE foi composto por muitas peças escritas por Vianninha, outras em colaboração com demais dramaturgos e sempre com essa perspectiva: diálogos curtos, efeitos de distanciamento, recursos da comicidade e do teatro de rua a fim de sensibilizar suas plateias, formadas principalmente por estudantes, mas, também, por trabalhadores e sindicalistas. Muitas vezes fatos atuais das matérias de jornais eram subsídios para a construção das propostas, utilizando recursos do *agitrop*<sup>2</sup> para a elaboração de esquetes teatrais que seriam apresentadas em sindicatos bem como em vários eventos organizados pela UNE.

De dezembro de 1961 a março de 1964, em muitos momentos especialmente urgentes e conturbados da vida política brasileira (e também estrangeira, quando por exemplo, em 1962 os Estados Unidos, alegando a instalação de mísseis soviéticos em Cuba, iniciaram um criminoso bloqueio naval à ilha), o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nessa espécie de ‘pastelaria’ de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de suas necessidades e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era de substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo, graças ao improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante. Mas o teatro do CPC não foi apenas isso: alguns textos, hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controvérsida, fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade (Peixoto, 1989, p. 9).

Fernando Peixoto, na passagem acima de sua obra sobre o CPC da UNE, reitera, portanto, a importância da produção teatral desenvolvida nos três anos de atuação da entidade. Geralmente, como ele mesmo menciona, a produção teatral implicava em curtos prazos para produzir os textos e as esquetes teatrais, nem sempre desenvolvidas por dramaturgos profissionais como o próprio Vianninha, mas, nem por isso, o núcleo de teatro deixou de criar dramaturgias importantes, vinculadas ao contexto sócio-histórico da década de 1960. No que se refere à dramaturgia produzida nesse período, ele menciona a dificuldade de se localizar, após algumas décadas, alguns dos textos teatrais escritos no calor do momento

---

2 Agitrop utilizada nesse contexto como teatro de agitação, originária das experiências da Revolução Russa na década de xx e que utilizava de vários recursos, dentro o teatro, para se fazer chegar até os trabalhadores a notícia da revolução. No caso do teatro utilizavam muitas vezes de matérias de jornais para a construção, em curto espaço de tempo, de esquetes teatrais.

pelos membros do CPC. Muitos textos, inclusive, foram perdidos ou incendiados junto com a sede da UNE, em 1964.<sup>3</sup>

Portanto, não podemos deixar de mencionar que, ainda que a trajetória do CPC da UNE tenha sido “meteórica” e interrompida pelo Golpe de 1964; é relevante o processo iniciado pelos seus membros, não apenas na tentativa de democratizar a cultura, mas, também, de formar e emancipar as pessoas pelo viés artístico.

Trazer, portanto, a perspectiva histórica desse contexto lamentável dos anos que antecederam à ditadura é importante, uma vez que a atuação do CPC da UNE foi toda conduzida dentro desse processo e não como há como desvincular a sua produção de todas as situações advindas da conjuntura política no país, especialmente, com os “ventos” da ditadura e da censura que começavam a “assoprar” nesse cenário.

Entretanto, é importante fazermos uma distinção acerca do que os ativistas do CPC chamaram de promover o processo de empoderamento do povo. A noção expandida de povo, nesse caso, não se aplica ao sinônimo de massas, como bem pontua Miliandre de Souza (2007) na sua obra:

Essa noção expandida de ‘povo’ que agrega diferentes classes e funções sociais, permite compreender uma das versões mais populares que influenciou a produção artístico-intelectual do CPC. Nesse contexto, em que a intelectualidade assumia a tarefa de conscientizar as massas, a categoria ‘povo’ unia todos em função de um objetivo comum. Desse modo, na década de 1960, ‘povo’ não era sinônimo de massa, como tenderíamos a pensar, mas o conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais que assumia o compromisso de lutar pela libertação do país e romper com a submissão que caracterizava todo o processo histórico brasileiro (Souza, 2007, p. 43).

Esse dado apontado por Miliandre de Souza é, de fato, significativo, uma vez que traz uma informação que baliza também a proposta do CPC, não vinculada, diretamente à mobilização ampla das massas, uma vez que grande parte das críticas à sua atuação corresponde ao fato deles não terem chegado às massas. Os ativistas do CPC da UNE foram bastante criticados por alguns autores de ficarem restritos às suas ações aos segmentos do movimento estudantil universitário e a outros grupos vinculados às classes médias.

Entretanto, cabe problematizar a curta trajetória do CPC, iniciada em 1961 e não somente interrompida pelo Golpe, mas, tendo como fato emblemático, o incêndio na sua sede, em 1º de abril de 1964 como marco do estabelecimento da ditadura no país. Sob esse prisma, a curta atuação de três anos não seria, de fato, suficiente para alcançar o objetivo de contemplar efetivamente a classe dos trabalhadores, uma vez que se entende que essa mobilização

3 Fernando Peixoto (1989) pontua o repertório de 24 peças teatrais escritas neste período e apresenta alguns textos na íntegra. Dentre o acervo dramático, podemos citar *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de 1966 de autoria de Vianninha, *Os Azeredos e os Benevides* também de Vianninha, que recebeu o Prêmio Nacional de Teatro do MEC, em 1966, *O Filho da Besta Torta do Paéu*, também de Vianninha que recebeu em 1964 o Prêmio Casa de Las Américas em Cuba, *o Auto dos 99%*, de 1962, que tem a autoria assinada por Vianninha, Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estêvam, Cecil Thiré e Marco Aurélio Garcia e *Não tem imperialismo no Brasil* de Augusto Boal.

e formação de novas plateias para o teatro e para a produção artística em geral compreende um trabalho contínuo, lento, árduo e de paciência por quem o propõe, meta impossível de se alcançar no curto espaço de tempo da produção do CPC da UNE. Somado à questão do incêndio, ao que tudo leva a considerar como um incêndio criminoso da sua sede em 1964, em 1980 o prédio foi demolido pelos militares, como forma de não deixar rastro da sua trajetória. Apenas em 2007, depois de um longo processo, o prédio foi devolvido aos estudantes, que não mediram esforços no sentido de reavivar a memória dos anos de chumbo, das lutas e conquistas do movimento estudantil.

Por todas as questões ora explicitadas, percebe-se que os anos que antecederam à ditadura militar no Brasil e, mesmo quando a ditadura já tinha se efetivado; a produção teatral foi profícua, tendo, muitas vezes, a função de enfrentamento e resistência ao cenário que ora se apresentava.

Entre 1958 e 1964, o teatro político vivera diversas experiências em torno da expectativa do engajamento popular. Foram idas e vindas que buscaram, de modo geral, formas de contato produtivo com trabalhadores, estudantes e camponeses e que reorientaram sua ideia de arte a partir destas novas coordenadas sociais. [...] De fato, experiências como o Teatro de Arena, o CPC e o MCP aproximaram a prática artística da luta de classes e a partir daí desenvolveram uma série de procedimentos experimentais que, no limite, colocaram em crise a própria ideia institucionalizada de arte. [...] O golpe de 1964 causa uma profunda fratura na reflexão e na produção artística do país ao interromper subitamente práticas avançadas no campo da arte de esquerda. Todavia, a fratura nunca foi de fato ou 'suficientemente' elaborada. Apesar disso, toda nossa produção artística, ao menos nas décadas de 60 e 70, responderá, bem ou mal, consciente ou inconscientemente, este corte violento (Toledo, 2018, pp. 36-48).

Partindo da reflexão acima de Paulo Toledo, é importante reiterar que o golpe de 1964 rompeu com um projeto nacional-popular ambicioso de valorização da diversidade da cultura popular brasileira em seu sentido mais amplo, bem como em garantir a todas as classes sociais (especialmente trabalhadores, operários, moradores de periferia) usufruir de múltiplas expressões e manifestações artísticas mas, além disso; assegurar que o povo também pudesse produzir e dar visibilidade à sua cultura, a partir das suas experiências e expectativas de vida e não de imposições vindas de uma elite intelectual.

A ditadura interrompe, portanto, um projeto de uma efetiva democratização cultural, causando, como pontua Toledo (2018), uma "fratura" ainda exposta e que está por ser analisada de forma profunda, uma vez que compreende desde a interrupção forçada e violenta de vários projetos, ao incêndio criminoso da sede do CPC da UNE, inúmeros casos de censura, prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos de militantes no contexto do golpe.

Depois do golpe de 1964, como continuar o trabalho de ação cultural do CPC que visava, entre outros objetivos, estabelecer o contato da intelectualidade com a massa - com a sede da UNE, onde se encontrava o CPC, incendiada, o movimento estudantil, monitorado, e o diálogo com entidades estudantis, culturais, sindicais e educacionais, interrompido? (Souza, 2007, p. 49).

Nesse sentido, podemos dizer que o grande legado do CPC da UNE foi iniciar uma proposta significativa de arte engajada, de aproximação com os movimentos sociais, especialmente com o movimento estudantil. Entretanto, não é possível mensurar, de forma efetiva, tais possibilidades interrompidas pelo Golpe de 1964, mas, é possível constatar os desdobramentos desastrosos que teve a censura na vida dos artistas militantes. Veremos, a seguir, como a censura não se restringiu, entretanto, ao período da ditadura militar e enraizou-se na sociedade brasileira.

## Trajetória da censura no Brasil

A escolha por se fazer um teatro independente e, ao mesmo tempo, engajado, corroborou para que diversos grupos teatrais no Brasil enfrentassem muitas dificuldades em viabilizar seus trabalhos. Além de sofrerem uma série de represálias por parte do Estado, eles não contavam com o apoio estatal financeiro necessário para viabilizar as suas ações e, tampouco, com políticas culturais efetivas. Deixar os artistas de teatro “à deriva”, sem nenhuma garantia efetiva de apoio governamental, era também uma estratégia da censura, conduzida por quem estava no poder.

Esse cenário precário, atrelado ao uso da política pública para recompensar ou censurar os artistas; tolhia, inclusive, o processo de produção e criação teatral, como explicita a pesquisadora Cristina Costa (2008):

O estudo da censura evidencia como a produção artística no Brasil sempre enfrentou o poder e os interesses do Estado. A ausência de um mercado de arte, assim como o baixo poder aquisitivo da população fizeram com que a arte dependesse, desde sempre, desde o período colonial, do apoio do Governo. Desde a construção dos teatros, do financiamento das companhias e a sobrevivência dos artistas ficavam à mercê da boa vontade estatal. Esta proximidade tolhia a liberdade dos artistas e tirava-lhes a possibilidade de reação. A censura era um dos mecanismos de coerção com o qual era forçoso conviver (p. 26).

Desta forma, é importante considerar os objetivos e estratégias dos quais a censura se muniu para reprimir artistas e intelectuais e porque estes grupos foram os seus alvos principais. Tratou-se, na verdade, de um projeto perverso de dominação e poder, conforme nos provoca a refletir sobre o assunto o sociólogo Néstor García Canclini (1984).

As duas perguntas fundamentais a que devemos responder para explicar o fenômeno da censura são: 1) o que se censura e 2) como é censurado. A exploração sistemática de ambos os problemas num país ou num grupo de países latino-americanos seria útil para conhecer como se faz representar o sistema capitalista dependente, o que o ameaça e que estratégias emprega para resistir no plano cultural (pp. 124-125).

Compreender, portanto, o objeto ou sujeito da censura e a forma de exercê-la é muito importante nesse processo. O que percebemos é que um dos alvos principais da censura, muitas vezes, era o grupo de intelectuais, lideranças de movimentos sociais e artistas e, como principais estratégias utilizadas, a coerção, que ia desde a proibição das apresentações artís-

ticas, por meio de vetos dos censores, pelos depoimentos nos órgãos repressores, seguidos, não raras vezes, das torturas e dos desaparecimentos.

Os grupos e artistas que não seguiam a lógica do mercado ou que ousavam contestar o Estado e a política por meio de suas obras, eram, certamente, os mais prejudicados em suas produções, como relatou o ator, diretor e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, um dos fundadores do Teatro Arena em São Paulo:

A censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. A censura era principalmente um ritual de poder. Após 64, o teatro deixa de ser apenas diversão pública para ser um campo político. [...] A censura já não era mais só censura, era perseguição política. [...] Tudo ficou muito mais difícil depois do golpe, quando o teatro adquiriu muita força. Principalmente o teatro social, preocupado com o país. [...] Então o Exército veio e disse: Vamos acabar com esse teatro. E a direita respondeu em coro: É um absurdo, já não se pode mais ir ao teatro. É só miséria, pobreza... Não era verdade, não escrevíamos sobre miséria, escrevíamos sobre o país e sobre como sair da miséria (Guarnieri apud Costa, 2006, pp. 17-19).

A censura como um ritual de poder. Como preconiza Guarnieri em seu relato, tratou-se de um ritual deveras perverso, no qual os militares se impunham como única voz, que deveria ser cegamente obedecida.

É importante dizer que a censura brasileira, embora intensificada nos governos de exceção, sempre existiu e está arraigada no cotidiano do país, desde o período da colonização. Todo o processo de aculturação sofrido pelos indígenas e, posteriormente, pelos africanos escravizados, foi um projeto de adestramento e censura que negava aos povos originários a livre manifestação de suas culturas e a imposição a um modelo eurocêntrico.

Seguindo esse modelo civilizatório europeu, ficou a cargo das ordens religiosas a evangelização dos povos indígenas e a inserção dos povos originários ao modelo eurocêntrico, o que implicava na negação de qualquer cultura identitária dos mesmos. Para tanto, os jesuítas utilizavam também o teatro como forma de adestramento da população local, ferramenta para convertê-los ao catolicismo e à identidade cultural dos colonizadores.

Desta forma, com o teatro, nascia também a censura, introduzido no país pelas mãos dos colonizadores e estando, nesse primeiro momento, a cargo da Igreja e de suas ordens religiosas. Por esse prisma, é necessário pontuar como uma arte pode estar tanto a serviço de uma perspectiva progressista, quanto de uma atuação deveras conservadora.

Somente após a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, são criadas as instituições culturais locais, a exemplo do Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e a Imprensa Régia. Este processo desvinculou a produção teatral da Igreja, passando a ser considerada, a partir de então, como arte autônoma e que servia, agora, não mais aos propósitos do Clero, mas como forma de distinção das classes sociais. Se os membros pertencentes às classes mais abastadas queriam mostrar um certo “refinamento”, deveriam comparecer às sessões teatrais. Estavam ali não para assistir a um espetáculo, mas para serem vistos.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, ainda no período monárquico, já existiam mecanismos de controle conduzidos desde Portugal, e, posteriormente, estabelecidos no Brasil, conforme pontua Cristina Costa (2008)

Em 1768, em Portugal, D. Maria I criou o primeiro órgão oficial de censura, a Real Mesa Censória, cujos poderes se estendiam ao Brasil. A violência da repressão metropolitana na Colônia foi de tal ordem que impediu até mesmo a criação da imprensa. No tímido campo artístico, proibiam-se livros e apresentações teatrais. O primeiro órgão oficial da censura teatral, entretanto, foi o Conservatório Dramático Brasileiro, instalado em 1843, no Rio de Janeiro, ao qual se atribuía o dever de fiscalização e censura da cena brasileira<sup>4</sup>. Peças como ‘O noviço’, de Martins Pena (1845) e ‘O poeta e a Inquisição’, de Gonçalves de Magalhães (1838), não passaram pelo crivo da censura nesse período. Esse trabalho contava com a colaboração de uma aristocracia intelectual composta por clérigos, professores, magistrados e escritores que rodeavam o monarca, interessados nas benesses do Estado, dispostos a legitimar estas práticas em nome da moral e dos bons costumes (2008, p. 16).

Assim, a aristocracia intelectual do Brasil Imperial estava também a serviço da censura. Como menciona Cristina Costa, o Conservatório Dramático Brasileiro iniciou as suas atividades em 1843 e teve dois períodos de atuação: de 1843 a 1864 e, posteriormente, de 1871 a 1897. Não podemos deixar de mencionar que a censura também contou com artistas que exerceram o papel de censor, a exemplo do próprio Machado de Assis, que entrou para o cargo de censor em 1862 ainda na configuração do Conservatório Dramático Brasileiro. Nesse período, por documentos e artigos que tivemos acesso, o tema da escravidão era frequente e, um dos pontos mais criticados e vetados pelos censores (inclusive pelo próprio Machado de Assis), tratava, especificamente, da relação interracial, bem como sobre a miscigenação entre brancos e negros, que permanecia como um assunto velado (e vetado) nas obras literárias e teatrais. É importante demarcar que, no Segundo Reinado, o que se temia não era a poesia, a literatura ou mesmo a imprensa. A arte mais temida e, por consequente, a mais censurada, era a arte dos palcos.

Em 1897 foram finalizadas as ações do Conservatório. Entretanto, o “projeto piloto” da censura já havia se instaurado no país e seguiu-se, ao longo dos anos, à criação de outros órgãos com atribuições fiscalizadoras e intimidatórias.

Sob esse aspecto, poucas instituições brasileiras do século XIX foram tão canônicas como o Conservatório – tanto pelas peças que censurou quanto aprovou, tanto pelas mudanças que propôs quanto pela autocensura que condicionou. Mesmo com toda a sua debilidade institucional, com suas rixas com a polícia, com sua crônica falta de dinheiro, com sua obsessão por uma respeitabilidade quimérica que sempre lhe escapava, até nisso o Conservatório nos definia e nos caracterizava: forte ou fraco, solvente ou quebrado, respeitado ou ludibriado, todas as peças, todos os dramaturgos, todas as companhias tinham que passar pelo

4 Cristina Costa pontua que os documentos oficiais indicam que o Conservatório Dramático Brasileiro foi criado como uma instituição privada e, apenas dois anos depois, em 1845, torna-se órgão oficial do Estado, por meio do Decreto 425, de 19 de julho de 1845.

Conservatório; aceitando suas regras ou ludibriando-as, ainda assim, estavam sempre em diálogo (Castro, 2014).

Em 1928 foi criada a Censura das Casas de Diversão, no Governo de Washington Luís. Havia um censor geral que tinha como atribuições vetar os textos e apresentações e, até mesmo, intervir nas questões trabalhistas envolvendo os atores. Desta forma, a censura se enraizou no país e ora deixava “respirar” os artistas, ora voltava a atuar de forma violenta e truculenta.

No governo de Getúlio Vargas, em 1939, a censura efetivamente se institucionalizou com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que não somente atuou junto aos trabalhos artísticos, mas também cerceando o trabalho dos veículos de comunicação de massa.

Percebe-se na ditadura varguista duas estratégias da censura: atuar por meio do convencimento ou, não sendo possível, por meio da coerção. O teatro foi uma das artes na qual Vargas apoiou-se diretamente. Assim, o financiamento às artes era a “moeda de troca” entre os coletivos teatrais que promoviam a figura do presidente Vargas, utilizando, portanto, o consenso e, para aqueles que se opunham ao regime, restava-lhes a coerção. O DIP foi criado nos moldes das instituições fascistas da Europa com finalidades variadas e mesmo alheias ao órgão, que ia desde a censura prévia a jornais, revistas, atividades culturais, intermediação em questões trabalhistas, serviço de arquivamento e documentação, até a emissão de boletins meteorológicos. Com mais de 50 atribuições, foram incorporados outros órgãos, a exemplo do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), Departamento Nacional de Propaganda (DNP) bem como a Comissão de Censura Cinematográfica.

Com o final da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos países fascistas, o DIP foi perdendo força, até ser extinto em 1945. No entanto, “sequelas” deste período já haviam sido produzidas, como a obra de Oswald de Andrade (1933), *O Rei da Vela*, censurada neste período e que somente foi encenada trinta anos depois.

Em 1946 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Com sede no Rio de Janeiro, era a primeira instância fiscalizadora das produções teatrais. Com sucursais em outros estados; sua atuação foi mais burocrática que violenta.

Já em 1968, teve início o período mais repressivo para a produção de artistas e intelectuais, com a atuação violenta do órgão que se tornou o “cérebro” da ditadura militar: o Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS). O DOPS, instituído décadas antes pela Lei 2.304 de 30/12/1924, tinha como principal atribuição prevenir e combater crimes de ordem política e social que colocassem em risco a segurança do Estado. Após o Ato Institucional número 05, de 1968, o teatro passou a constar no rol das atividades de alto risco.

O teatro era o lugar por excelência dos artistas mais organicamente vinculados ao Partido Comunista, um dos epicentros do engajamento artístico contra o regime. O teatro sofria, bem antes do AI-5, os rigores da censura às artes. Mesmo possuindo um público restrito, que muitas vezes se confundia com a presença física da plateia, a repressão sabia que o teatro tinha um grande potencial mobilizador,

não só pelo engajamento direto dos seus profissionais contra a censura e pela liberdade de expressão, mas pela peculiar vitalidade da relação entre palco-plateia. Por outra parte, o teatro experimentava um rico debate interno, com posições divididas entre o teatro nacional-popular de base realista, o teatro de inspiração brechtiana e o teatro de agressão, radical na crítica aos valores comportamentais. Ao lado da música popular, o teatro foi o centro propulsor das artes de espetáculo em busca de um público cada vez mais amplo, porém, ao contrário da música, sofreu o impacto de um tipo de encenação que se fazia contra o público e que o marcou até o início dos anos 1970 (Napolitano, 2017, p. 115).

Essa afirmativa de Napolitano colabora para referendar como o teatro, dado ao seu caráter coletivo e agregador foi uma das artes mais perseguidas pela censura militar no país.

Ainda em 1968, ocorreu a Feira Paulista do Opinião no Rio de Janeiro, que, tendo diversos textos teatrais vetados pela censura, os apresentou na íntegra, sem cumprir os cortes realizados pelos censores. Mais do que um ato de desobediência civil, os artistas pretendiam mostrar as atrocidades daquele período sobre os artistas:

Entre 1964 e 1968, a censura foi exercida ainda predominantemente nos estados, mas, a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, o governo federal centraliza o controle sobre a opinião pública através da perseguição a jornais e demais meios de comunicação e a censura violenta e sistemática da prática artística. Sob jurisdição dos estados ficam apenas processos considerados menos agressivos à Segurança Nacional. Inicia-se o período de maior conflito entre o governo militar e a classe teatral, que, madura e organizada, produz as melhores páginas de sua história, e manifesta-se abertamente contra a repressão, que apresenta um projeto nacionalista e democrático. A contribuição do teatro na luta pela liberdade e pela democracia, sob a forma de produção de textos, apresentações e atitudes políticas assumidas pelos artistas ainda está para ser plenamente analisada (Costa, 2008, pp. 20-21).

Por meio dessa assertiva, verifica-se que, após a institucionalização do AI-5, a censura tornou-se mais direta e violenta. A relação conflituosa dos grupos e artistas com os censores no período da ditadura militar também é ponto que merece destaque: era recorrente as idas e vindas dos artistas junto aos órgãos de censura para tentarem a liberação dos textos. A forma como os censores lidavam com a avaliação dos textos teatrais tinha diversas etapas: iam desde as peças vetadas com algumas mudanças, aquelas vetadas com cortes significativos, que modificavam substancialmente o texto teatral até o veto total. Argumentar com os censores sobre os vetos também se tornava um trabalho, por parte dos artistas, diretores e produtores extremamente enfadonho e exaustivo. Era ainda um fato recorrente os censores autorizarem os textos teatrais e, no ensaio geral, às vésperas da estreia, censurar a peça, comprometendo o trabalho e os recursos de meses de produção:

Fazer teatro e escrever teatro sem ter em mente a existência da censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e em todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo o que escrevia, que se escolhia

para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido em um dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e, não raras vezes, com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável (Michalski, 1979, p. 9).

Muitas questões ainda colaboraram para potencializar a censura ao teatro, especialmente a subordinação de todas as atividades do país à chamada Doutrina de Segurança Nacional. A exposição de posição divergente, seja ela de caráter político, social ou moral era tida como ameaça à ordem nacional, uma vez que, na concepção de tais governos; a arte deveria servir exclusivamente a exaltar os valores da civilização cristã e ocidental, ou seja, toda a natureza eminentemente contestatória inerente ao fazer artístico deveria ser abolida, nesta visão limitada da arte por parte dos censores.

Nesse sentido, é importante evidenciar que a censura no Brasil não foi e não continua sendo apenas uma prerrogativa do Estado. Trata-se de um amplo processo de aliança entre o Governo e de setores ultraconservadores da sociedade a fim de coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística.

No que se refere particularmente ao teatro, as sequelas provocadas pela censura são irremediáveis: muitas obras censuradas somente foram liberadas décadas depois. Isto provocou a perda irreparável na dramaturgia nacional, uma vez que, diferente das obras consideradas universais; os autores escreviam considerando o cenário histórico no qual estavam imersos. Situadas fora do contexto político-social da sua escrita, muitas vezes, a peça já não correspondia à realidade e não *falava* com a mesma força, o que esvazia o sentido de a obra ser encenada tanto tempo depois.

A censura ainda contribuiu para tolher, sobremaneira, a criação dos trabalhos. Autores e criadores artísticos, cientes de que suas criações sofreriam muitos cortes e estariam à mercê dos censores, já concebiam suas obras a partir deste “termômetro” da autocensura.

Assim, quem mais foi prejudicado neste cenário não foram os próprios artistas, mas o público e toda uma geração tutelada pelo Estado e pelos setores ultraconservadores da sociedade, que foram impedidos de terem acesso às criações relevantes.

A luta de resistência da classe teatral contra as restrições ao livre exercício de sua profissão e o tratamento muitas vezes aviltante que lhe foi dispensado por autoridades mais extremadas dignificou, ao longo destes 15 anos, a coletividade dos artistas de teatro e muito contribuiu para a sua união e para a sua tomada de consciência comunitária. Ao mesmo tempo, porém, um estudo desapassionado da evolução desta resistência pode revelar a variedade e a eficiência dos instrumentos de que um regime de força dispõe para ir enfraquecendo aos poucos as atitudes coletivas de resistência, por mais legítimas e vitais, que procuram opor-se aos seus abusos (Michalski, 1979, p. 34).

Essa citação de Michalski revela um ponto muito importante: por mais que houvesse o fortalecimento coletivo da atuação dos artistas de teatro, o Estado também atuou de forma bastante eficiente para minar as formas de resistência desses grupos. Além desta

forma de enfraquecimento da luta coletiva; pela própria vedação no processo de criação dos trabalhos teatrais; a censura agia também causando prejuízos econômicos significativos às produções.

Logo, os textos teatrais que tiveram autorização prévia dos censores para serem encenados pelos artistas, corriam o risco de serem vetados horas antes da estreia. Isso implicava na impossibilidade de qualquer continuidade por parte dos produtores de seguir com essas montagens, uma vez que, artistas-produtores, arcavam às suas expensas com meses de trabalho, com pagamentos de inúmeros profissionais e tudo o que competia à produção da peça, ocasionando a inviabilidade econômica de dar continuidade ao processo de montagem.

Importante reportar que a censura agia dentro do permitido pela legislação vigente: como marcos legais que respaldam a censura ao teatro, foram publicados inúmeros decretos, dentre os quais, podemos mencionar, o decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aprovou o regulamento do serviço de censura de diversões públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Em seu capítulo V- do teatro e diversões públicas; artigo 41, percebe-se que o texto dá margem não apenas à função discricionária do censor, mas colabora para uma análise bastante subjetiva, do que seria passível ou não de censura:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas (Brasil, 1946).

Em outras passagens do decreto, percebe-se o poder delegado aos censores, que agiam a fim de obrigar aos artistas cumprir rigorosamente as determinações do censor, tanto em relação ao texto da peça, como em relação aos figurinos, aos gestos, marcações, atitudes e procedimentos no palco. A interferência alcançava, portanto, diferentes esferas da criação artística e da própria censura:

Depois, o que as pesquisas sobre o perigoso demonstram não é aquilo que é perigoso, mas concepção de perigoso que têm aqueles que o estudam; o que os decretos de censura sancionam não é o que ameaça uma sociedade, mas aquilo que os que exercem a censura supõem que ameaça seus interesses de classe ou setor. Se assim não fosse, como explicar que em quase todos os países latino-americanos estão proibidas as obras que analisam o exército, a oligarquia, a igreja ou os anacronismos da estrutura familiar e que não se levanta sem a menor resistência à promoção do individualismo oportunista e à violência racista que as películas e as séries americanas de TV costumam exhibir? A análise de tais tipos

de contradições indica que a tese mais provável é a de que a finalidade da censura não é a defesa da ‘moralidade média’ ou dos ‘interesses da Nação’ como quase sempre se declara; o objetivo da censura é ocultar o verdadeiro caráter das contradições e interferir na comunicação dos setores que se podem transformar, ao obter esse conhecimento, em agentes de superação de tais contradições (García Canclini, 1984, p. 126).

A afirmativa de Canclini traduz as contradições da própria censura e dos que agiam em seu nome. Abolir qualquer tentativa de pensamento crítico que pudesse levar as pessoas a questionar a própria conduta dos censores era uma das principais prerrogativas dos que exerciam esse mecanismo de cerceamento da liberdade de expressão.

No início de 1968, antes da promulgação do Ato Institucional número 5; houve uma tentativa de se criar um anteprojeto da lei de censura, que pudesse delimitar as questões envolvendo as vedações ou cortes nas obras artísticas, minimizando a atuação dos censores ou, melhor, fazendo um recorte sobre a atuação da censura junto às peças teatrais. Para tanto, foi instituído um grupo de trabalho, criado sob pressão pública e vinculado ao Ministério da Justiça, composto por representantes de várias entidades artísticas e do próprio Ministério.

No que se refere ao teatro, a proposta da nova legislação tinha como premissa tratar a censura prévia unicamente pelo viés do caráter classificatório por faixa de idade, o que corresponde ao exercício atual da recomendação etária por obra.

Entretanto, mesmo com o empenho dos representantes da sociedade civil, o anteprojeto sofreu diversas alterações no texto pelo Ministro da época, o que pouco efeito teve a nova legislação, comparada ao decreto de 1946. Apesar disso, a legislação avançou em alguns pontos, criando, inclusive, uma instância nova para recursos contra as decisões de escalões inferiores e o Conselho Superior de Censura integrado por representantes da classe artística. O anteprojeto tornou-se a Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968. Porém, com a promulgação do AI 5 em 13 de dezembro de 1968, tais alterações não foram levadas adiante: a lei não foi regulamentada, valendo, portanto, o decreto anterior.

Como consequência de toda esta trajetória da censura no país; o que se pode observar é um quadro sintomático da própria sociedade que, muitas vezes, senão pactuou diretamente com os mecanismos de cerceamento da liberdade; também não compreendeu e nem apoiou efetivamente as lutas dos artistas, intelectuais e estudantes que tentaram, de diversas formas, reagir à coerção que era submetida não apenas uma classe, mas toda uma nação. Costa (2008) argumenta sobre tal questão e reporta, mais uma vez, às nossas raízes de país colonizado que corrobora para o comportamento submisso de uma coletividade quanto aos desmandos autoritários:

Parte das razões que sustentam essa tendência vem de nosso passado colonial que, por um lado, nos deixou instituições sociais frágeis e, por outro, nos fez viver secularmente familiarizados com os expedientes de força. O Brasil não se livrou ainda desse passado – vê-se isso nas nossas instituições políticas e na dificuldade sempre remanescente de se implantar medidas que garantam a autonomia ao

país, aos diversos setores da sociedade e aos cidadãos. Assim, somos muito mais ágeis e hábeis em acompanhar os ventos totalitários, coercitivos e repressivos que perpassam o mundo, do que em fazer compasso com os demais países que atravessam épocas de liberalismo e afirmação (Costa, 2008, p. 37).

A partir desse breve trajeto histórico da censura no Brasil, o nosso propósito foi, portanto, apresentar que a censura não se estendeu apenas ao período da ditadura militar: existe uma trajetória latente antes e depois desse período que se intensificou com o Golpe de 1964 e dos quais foram suas vítimas, além de intelectuais, membros de movimentos sociais, militantes, os artistas e coletivos que começavam a despontar no teatro político, como o CPC da UNE, que sofreu, de forma ferrenha, a ação dos militares e dos censores, articulados com o projeto hegemônico da ditadura militar no país.

## Considerações finais

Por meio das questões levantadas acerca da atuação dos grupos teatrais no Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970, atrelado ao histórico de consolidação da censura no país percebemos que, analisar o passado recente da atuação desses grupos e coletivos nesse cenário autoritário é uma necessidade premente e, inclusive, podemos fazer uma interlocução no que se refere ao contexto atual de uma democracia em crise no Brasil, sob o governo Jair Bolsonaro e sua perseguição aos artistas. Trata-se de um paralelo significativo para novas produções de análise crítica do contexto do golpe militar de 1964 no país com o contexto do golpe de 2016 que depôs a então presidenta Dilma Roussef e que em curto tempo levaria à Presidência Jair Bolsonaro e, com ele, todo o discurso das classes ultraconservadoras. Trata-se, portanto, de uma tarefa urgente que conclama a classe artística e pesquisadores da cultura a novos posicionamentos e reflexões críticas acerca desse cenário.

O que compreendemos, portanto, no que se refere à vinculação teatro, política e sociedade; é que propostas ousadas de aproximação dos coletivos teatrais com sindicatos e movimentos sociais, a exemplo do Teatro de Arena, TEN, CPC da UNE, MCP e a política de alfabetização de adultos de Paulo Freire estavam ainda, na década de 1960, no início dos processos de formação, mas já começavam a colher os frutos dos primeiros anos do trabalho, o que, provavelmente, teria se potencializado em diversos desdobramentos, caso houvesse a continuidade de seus trabalhos.

Nesse sentido, é significativo o trabalho iniciado pelos movimentos, grupos, coletivos e entidades culturais de revalorização da cultura popular brasileira, em um cenário sempre referenciado pela produção artística europeia e estadunidense.

Nesse ponto, podemos dizer que o CPC da UNE, assim como outros movimentos da época, conseguiu cumprir, ainda que momentaneamente, os seus compromissos sociais, uma vez que provocaram uma “reviravolta” na produção nacional das artes e estimularam criações mais autênticas, amparadas nas questões brasileiras e do demais continente latino-americano. Lamentável, portanto, é não poder mensurar os caminhos que poderiam ter conduzido os trabalhos do CPC nessa produção artística militante, caso não houvesse “tropeçado na

pedra” da ditadura militar. Entretanto, as gerações atuais ainda se inspiram na produção artística das décadas de 1960 e 1970, especialmente para fazer uma arte que reflita e produza criticamente sobre a realidade, que faça esse diálogo mais estreito com as classes oprimidas e que, por fim, faça o enfrentamento necessário à conjuntura neofascista e ultraconservadora da qual estamos imersos no atual governo da ultradireita. Assim, conseguiremos vislumbrar alguma esperança de dias melhores e a arte e a cultura foram e seguem sendo aliadas fundamentais nesse processo.

Quando falamos, portanto, sobre o teatro político, uma consideração importante é pensarmos na relevância de vincular sempre essa produção com a perspectiva histórica, ou seja, não há como desvincular esse teatro político do seu conteúdo sócio-histórico e das lutas de classes que aí se apresentam. Trata-se de um teatro que não apenas reflete, mas que produz, muitas vezes em seu fazer artístico, o simbólico das pautas sociais de um determinado momento. E nesse sentido, o teatro político mostra a efemeridade desta produção, no sentido que não se trata, por exemplo, de uma obra universal. As dramaturgias do teatro político estão profundamente “enraizadas” com o conteúdo sócio-histórico do seu tempo.

Assim, é importante pensar no grande desafio do teatro político contemporâneo, que é seguir promovendo um teatro revolucionário em contextos completamente reacionários ou contrarrevolucionários, como é o caso do Brasil de 2021, sob o governo Jair Bolsonaro. Desde o início da sua gestão, o desmantelamento da cultura foi latente e a perseguição a diversos artistas na concepção do presidente, todos dispostos a pregar a doutrinação marxista da esquerda, foi notória e evidente.

Mais do que nunca, portanto, é necessário, mesmo em um contexto que não apoia e é ainda reativo à produção teatral engajada, seguir produzindo o teatro em consonância com as lutas sociais. Para tanto, a crítica dialética muito tem a contribuir na perspectiva da luta de classes, bem como em empoderar diferentes coletivos teatrais comprometidos com o papel contra-hegemônico da cultura.

Portanto, faz-se premente o retorno à produção dos coletivos da década de 1960, com destaque para a curta atuação, mas potente trajetória do CPC da UNE, uma vez que é um teatro que visou confrontar a sociedade hegemônica, conservadora, que desconsiderava os valores da maioria da população e, especialmente, de grupos que seguem alijados de seus direitos. Não se trata, simplesmente, de uma denúncia de tais situações, mas um teatro que procura a formação crítica de suas plateias, que pode contribuir para levar à emancipação do sujeito e a uma efetiva ação coletiva.

## Referências

- CASTRO, A. (2014, agosto 19). O Escravo que Machado de Assis censurou. *Revista Fórum*. Disponível em <https://revistaforum.com.br/blogs/outrofobia/o-escravo-que-machado-de-assis-censurou/>.
- COSTA, C. (2006). *Censura em Cena-Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo: Editora FAPESP.
- COSTA, C. (Org.) (2008). *Censura, Repressão e Resistência no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora FAPESP.
- BRASIL (1946). Decreto 20.493, de 24/01/1946: Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>.
- BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA (1968). Lei n.º 5.536. Regulamento. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/15536.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.htm).
- VIANNA, O. FILHO (1981). MICHALSKI YAN (Org). *Teatro*. Rio de Janeiro: Muro.
- GARCÍA, S. (1990). *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva-EDUSP.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984). *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix.
- MICHALSKI, Y. (1979). *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir.
- NAPOLITANO, M. (2017). *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios.
- PEIXOTO, F. (1989). *Teatro em questão*. Campinas: Editora Hucitec.
- SCHWARZ, R. (2009). *Cultura e política*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- SOUZA, M. GARCIA de (2007). *Do teatro militante à música engajada- A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo
- TOLEDO, P. VINICIUS BIO (2018). *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal* (Tese de Doutorado). São Paulo: Teses USP. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/pt-br.php>.

# Cuerpos y representaciones. Prácticas artísticas y estrategias feministas en Uruguay entre los sesenta y ochenta

Bodies and representations.  
Artistic practices and feminist strategies in Uruguay  
between the sixties and eighties

Elisa Pérez Buchelli<sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo presenta un análisis sobre algunas prácticas artísticas realizadas por mujeres artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo o abordaron la representación de las mujeres desde perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción y activación de memorias. En estos sentidos, se aborda, junto a las trayectorias de las artistas, la serie de grabados de Leonilda González *Novias revolucionarias* realizados entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance *Sal-si-puedes* de Nelbia Romero entre 1983 y 1985.

**Palabras clave:** mujeres artistas, corporalidades, arte, Uruguay

## Abstract

This article presents an analysis of some artistic practices carried out by Uruguayan women artists who worked from their own bodies or approached the representation of women from dissident perspectives, both with respect to the dominant domesticity and femininity mandates, and as protagonists in the construction and memory activation. In these senses, together with the trajectories of the artists, it considers the series of engravings by Leonilda González “Revolutionary Brides” made between 1968 and 1973, as well as the installation and performance developed by Nelbia Romero around the project “Sal-si-puedes” between 1983 and 1985.

**Keywords:** women artists, corporalities, art, Uruguay

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

<sup>1</sup> Universidad de la República. elisaperezbuq@gmail.com

## Introducción

Entre 1966 y 1968, emergieron en el campo artístico uruguayo obras de artistas mujeres que activaron peculiares estrategias de articulación entre el arte y lo político. A través de distintas creaciones vinculadas a las artes de acción, las artes visuales, la danza y el teatro, estas relaciones fueron exploradas desde el propio cuerpo e incluyeron tanto prácticas de militancia artística como expresiones micropolíticas producidas desde lo personal, en una línea por entonces emergente (Pérez Buchelli, 2019a).

Como ha señalado Andrea Giunta (2018), entre los años sesenta y ochenta en América Latina se produjo un giro iconográfico radical respecto de las tradiciones artísticas establecidas, protagonizado por obras de mujeres artistas que elaboraron representaciones renovadas sobre el cuerpo, las cuales aportaron herramientas que contribuyeron desde entonces a un proceso emancipador de las corporalidades.

Como sostuvo María Laura Rosa (2014), los movimientos de mujeres de varios países latinoamericanos de los años setenta y ochenta tuvieron impacto en obras y artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay; cuyas prácticas artísticas emergieron en diálogo con las reivindicaciones de los movimientos feministas de la época. En particular, estas articularon una crítica del patriarcado desde el cuestionamiento de la domesticidad (Rosa, 2014). En este contexto, surgieron obras que pueden agruparse en torno de la noción heterogénea de «arte feminista», categoría que integra obras artísticas que cuestionan las desigualdades de género al tiempo que constituyen «un arte político que tiene como objetivo movilizar para el cambio» (Rosa, 2014, p. 16).

En los años ochenta en Uruguay, junto con los movimientos de lucha por la recuperación democrática, la participación de colectivos de mujeres organizadas tuvo visibilidad en el panorama político. En el ámbito artístico, las obras de las artistas activas en los sesenta y setenta tomó nuevas direcciones. En esta década emergió una nueva generación de artistas que, junto con aquellas, retomaron y expandieron, en clave feminista, algunas de las líneas de acción exploradas antes, entre ellas: la apropiación del espacio público, la centralidad de la presencia y representación del propio cuerpo en las prácticas artísticas y, como novedades de esta época, modos de organización del trabajo artístico colectivo y comunitario con perspectiva de género (Pérez Buchelli, 2020).

Si bien el feminismo organizado de izquierda consolidó un importante momento de articulación en Uruguay en la década del ochenta, desde el terreno artístico hubo realizaciones previas desde los años sesenta que construyeron antecedentes activos y que a través de sus imágenes aportaron repertorios simbólicos a la consolidación feminista posterior (Pérez Buchelli, 2020).

En las siguientes páginas se presenta un análisis sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres artistas uruguayas que trabajaron desde el propio cuerpo o abordaron la representación de las mujeres a través de perspectivas disidentes, tanto respecto de los mandatos de domesticidad y feminidad dominantes, y como sujetas protagonistas en la construcción

y activación de memorias. En estos sentidos, se aborda junto a una consideración sobre las trayectorias de las artistas, la serie de grabados de Leonilda González *Novias revolucionarias* realizada entre 1968 y 1973, así como la instalación y performance desarrollada por Nelbia Romero en torno al proyecto *Sal-si-puedes* entre 1983 y 1985.<sup>2</sup>

### Las *Novias revolucionarias* de Leonilda González

Entre junio y octubre de 1968, en un contexto de crisis social y económica y de una creciente represión de las movilizaciones estudiantiles, se publicaron en Montevideo dos peculiares xilografías: «Novia muy enojada» y «Novias muy enojadas», de la artista visual uruguaya Leonilda González (1923-2017), que fueron difundidas por el Club de Grabado de Montevideo (CGM) a sus asociados a través de los envíos mensuales (números 172 y 176, respectivamente), con un tiraje de 2500 ejemplares.<sup>3</sup> Estos consistían en una práctica regular por parte de la institución desde su primera etapa de funcionamiento, que cada mes beneficiaba a sus socios con un grabado característico, seleccionado para la ocasión dentro de la producción de quienes integraban su equipo.

Como desarrollaremos a continuación, la serie de las *Novias* creada por González, introdujo en el panorama visual del 68 uruguayo un repertorio de imágenes disruptivas, a través de una articulación de contenidos simbólicos en varias facetas en simultáneo. En el marco de un lenguaje popular, directo e «impersonal» como era tradicionalmente la práctica del grabado en la época (Torrens, 1964), y junto a un contexto artístico que exploraba distintas alternativas para aunar prácticas artísticas y lo político (Pérez Buchelli, 2019), esta serie tuvo la particularidad de colocar de manera emergente representaciones visuales de mujeres que desafiaban los modelos de domesticidad hegemónicos (Giunta, 2017).

Nacida en Minuano —localidad del departamento de Colonia— en 1923, González se radicó en Montevideo a comienzos de la década del cuarenta, donde inició sus estudios en enfermería, área de cuidados a la que accedió desde temprana edad, que le permitió mantener de manera independiente un sustento económico y solventar luego sus estudios artísticos. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) donde completó su formación, inicialmente como pintora. Desde su época de estudiante de artes tuvo una participación activa en la Asociación de Estudiantes de la ENBA. También fue militante del Partido Comunista de Uruguay (PCU) y dirigente de la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos del Uruguay (González, 1994).

2 El presente artículo se inscribe en el campo de estudios sobre arte y feminismo en el ámbito latinoamericano entre los sesenta y los ochenta. Desde la historiografía artística, recientes indagaciones han avanzado sobre un análisis de estas relaciones. Entre ellas se destaca el trabajo sobre arte feminista argentino en la recuperación democrática publicado por María Laura Rosa (2014), la investigación académica y curatorial sobre mujeres radicales en América Latina entre 1960 y 1980 desarrollada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (2017), el libro sobre feminismo y arte latinoamericano de Andrea Giunta (2018), el estudio sobre arte feminista descolonial de Karina Andrea Bidaseca (2018) y la publicación colectiva del Seminario Internacional de la Bienal del Mercosur coordinada por Andrea Giunta (2020).

3 Estas obras pueden verse en *Anáforas* (<https://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/50124> y <http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/50128>).

Durante 1949, González residió en París para continuar sus estudios, donde accedió a cursos en los talleres de los artistas de vanguardia Fernand Léger y André Lothe. Según narra la artista en una de sus autobiografías, este viaje de estudios fue gestionado por ella misma: en tanto egresada de la ENBA solicitó apoyo del Ministerio de Instrucción Pública que la avaló en Misión de Estudios, beneficio que le permitió acceder a un año de licencia con goce de sueldo en el Ministerio de Salud Pública, donde se desempeñaba laboralmente y, de esta manera, disponer del tiempo para profundizar en sus estudios artísticos y costearse el viaje (González, 1994, pp. 68-70). Esta instancia fue significativa en su trayectoria dado que pudo dar rienda suelta a un «grito inflamado de libertad», consolidado a través de la experiencia, radical y significativa, de viajar sola por el mundo, pese a los riesgos y dificultades que tal aventura podía acarrear para una mujer independiente (González, 1994, pp. 70 y 76).

En 1953, junto a Susana Turiansky, Aída Rodríguez, Nicolás Loureiro y Beatriz Tosar, González fundó el CGM, a partir de la colaboración de artistas del Clube de Gravura de Porto Alegre. A su vez, esta novel institución articuló con las realizaciones en el terreno de la cultura independiente que venía consolidado el campo teatral en Uruguay, en particular el teatro El Galpón, con el cual estaban vinculados a través de colaboraciones en la realización de escenografías, vestuarios y diseño de programas.

Pese a haberse formado como pintora, en los años cincuenta, y a raíz de la fundación del CGM, la artista comenzó a trabajar con la técnica del grabado. En sus primeros años de actividad con este lenguaje, sus producciones estuvieron orientadas a temas vinculados al campo, a sus habitantes y al mundo del trabajo rural, así como a algunos espacios urbanos o suburbanos. Obras de este período como «Arreando bueyes» o «Pastoreo» establecieron diálogos estrechos con las poéticas compartidas por buena parte de la tradición del grabado en el Uruguay consolidada desde los años cuarenta, entre cuyos más destacados exponentes se ubicaban Luis Mazzey, Carlos Casiano González, Adolfo Pastor, Susana Turiansky y Carmen Garayalde.

Los años sesenta y comienzos de los setenta pautaron el momento de mayor vigor de la experiencia del CGM, en el cual González fue una figura central. En estos años, las actividades de la institución alcanzaron a públicos más amplios a partir de su participación en la Feria del Libro y del Grabado organizada por Nancy Bacelo desde 1961, que les permitió una mayor visibilidad de sus producciones y aumentar la cantidad de socios. A mediados de los sesenta, el CGM era una institución independiente consolidada, con un amplio número de socios y una llegada al público periódica a través de sus envíos mensuales de grabados que lograban difundir obras de arte entre sus asociados, calculados en unos cuatro mil. También, a través de sus boletines y almanaques, articulaba otras instancias de difusión del grabado, así como comunicar posicionamientos sobre el acontecer cultural y político del momento.

La experiencia del CGM (no exenta de controversias con respecto a las lógicas de funcionamiento que atravesaron su trayectoria institucional —que culminó hacia comienzos de los años noventa—), constituyó uno de los más destacados espacios de producción artística gestionado desde el ámbito de la cultura independiente. Además de González y de las co-

fundadoras del CGM, allí se destacaron otras mujeres artistas como Gladys Afamado, Hilda Ferreira, Lila González, Gloria Carrerou, Tina Borche, Adela Caballero, Nelbia Romero, Ana Tiscornia, Claudia Anselmi, Mónica Packer y Beatriz Battione.

González integró la directiva de la institución desempeñándose como secretaria general desde su fundación y hasta su alejamiento en 1976, año en el que partió al exilio, para radicarse primero en Perú y luego en México, donde continuó desarrollando su actividad como grabadora y docente. En esta etapa realizó además varias exposiciones, entre las que se destaca una retrospectiva de su obra realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil en México en 1983 (González, 2011).

En su trayectoria personal, los años sesenta, además de momentos de grandes y aceleradas transformaciones en el Uruguay y el mundo, constituyeron una etapa de importantes cambios para González. El año 1966 fue un momento convulsionado para la artista tanto en lo personal, en las relaciones entre los integrantes del CGM, así como en lo relativo a sus búsquedas creativas (González, 1994, pp. 95-120). Hacia 1967 resulta notoria una nueva dirección en sus experimentaciones artísticas.

En este momento, la artista realizó algunas de sus obras más distintivas, entre las que se destaca el «Retrato de la artista». En esta obra, a partir de un retrato fotográfico familiar de su infancia, produjo un grabado xilográfico en color que lo resignifica, al colocar en primer plano su propia subjetividad y su autorrepresentación. Esta pieza integró la selección del II Salón del Club de Grabado de Montevideo (Club de Grabado de Montevideo, 1967) y del XV Salón Municipal de Artes Plásticas,<sup>4</sup> ambos realizados en 1967. En este último, la obra recibió el Premio adquisición, a través del cual pasó a integrar la colección del Museo Juan Manuel Blanes (Mañé Garzón, 1967, p. 24). Asimismo, en 1968 este grabado obtuvo un reconocimiento internacional: el Premio Posada a la mejor xilografía en la Exposición de La Habana (Benedetti, 1968, p. 25). Paralelamente, en esta etapa la artista inició la investigación sobre las «Novias» desde 1968, desarrollada hasta comienzos de los setenta; línea creativa que también integró la serie de xilografías denominada *Novias revolucionarias*.

Este conjunto de imágenes introdujo en el campo cultural y artístico de la época a estas características novias como personajes, las cuales fueron representadas de manera grupal expresando enojo, ira y corporizando protestas. Estas agrupaciones de mujeres a punto de casarse simbolizaban una contestación sobre su propia condición, cuestionando de este modo a la institución misma del matrimonio como modelo de domesticidad establecido, el cual se había consolidado en la generación anterior y continuaba vigente en la época (Cosse, 2010), así como al orden familiar heteropatriarcal.

La serie integró en su totalidad un *corpus* de unas quince piezas aproximadamente. Además de las ediciones que participaron de los envíos del CGM, otras versiones de estas obras (en un formato de mayores dimensiones y otras calidades en los soportes -en ocasiones la artista utilizó papel de arroz-), fueron difundidas en su contexto en exposiciones en el

4 «Quedó inaugurado ayer el xv Salón Municipal». (1967). *El Plata*, Montevideo, 16 de mayo de 1967, p. 3.

ámbito local y en otros espacios del circuito cultural latinoamericano.<sup>5</sup> En Montevideo, las *Novias revolucionarias* (I-VI) fueron expuestas en el III Salón del Club de Grabado, realizado en octubre de 1968 en Amigos del Arte, donde obtuvo el Premio El Galpón por su obra «Novias revolucionarias III» (Haber, Loustaunau y Rocca, 2006).

Asimismo, González realizó una exposición individual de sus grabados de este período en la Galería Latinoamericana de Casa de las Américas en La Habana en 1971, en el que estas imágenes tuvieron un lugar de destaque. A su vez, en 1972 la artista donó una obra de esta serie para la conformación del envío de obras uruguayas con destino a la colección del Museo de la Solidaridad de Chile.<sup>6</sup> En mayo de 1973, la artista realizó una exposición individual en donde exhibió toda la serie de xilografías en la Galería Losada en Montevideo (Torres, 1973, p. 24).

Como se mencionó antes, la difusión de las *Novias* de González, se colocó temporal y simbólicamente en el epicentro del panorama de la resistencia social y cultural frente al avance represivo del gobierno de Jorge Pacheco Areco. En simultáneo a las protestas estudiantiles de proyección global de 1968, se produjo en Montevideo la irrupción del movimiento estudiantil organizado en el espacio público ciudadano, en medio de una profunda crisis económica y social (Markarian, 2012). En ese contexto, desde el gobierno se utilizó el recurso de las medidas prontas de seguridad, las cuales consisten en una forma limitada de estado de sitio prevista en la Constitución uruguaya. No obstante, como ha señalado Álvaro Rico (1989) el uso de estas medidas marcó el inicio del viraje liberal-conservador, a través del ejercicio de prácticas autoritarias y represivas desde el Estado por parte de la conducción de gobierno, a partir de una justificación ideológica proclive al autoritarismo que constituyó la antesala del golpe de Estado de 1973.

En agosto de 1968, en el contexto de las movilizaciones sociales, desde el terreno cultural el CGM se pronunció públicamente en un editorial del boletín institucional en contra del uso que el gobierno estaba realizando de las medidas prontas de seguridad y del avance de la represión. Este pronunciamiento se dio en el marco de una medida más amplia del sector de las artes plásticas, dentro del cual una parte significativa de los artistas decidió expresar su repudio a la situación del país y no participar en instancias de gestión cultural pública como acción de protesta, en particular en los salones nacionales. De este modo, se organizó un «boicot» contra estos en 1968 y 1969, dado que los artistas que articulaban su producción creativa con lo político entendieron que no debían presentar sus obras en estos certámenes y, en el caso de ya haberlas presentado, procederían a retirar las obras y no aceptar los premios.

5 En la actualidad, una parte de la serie se conserva en Uruguay en el Museo Nacional de Artes Visuales. Véase, por ejemplo: Museo Nacional de Artes Visuales. *Novias revolucionarias I*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3614>; Museo Nacional de Artes Visuales. *Novias revolucionarias V*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3618>; Museo Nacional de Artes Visuales. *Novia revolucionaria XI*. Ministerio de Educación y Cultura. Disponible en: <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3621>.

6 Museo de la Solidaridad Salvador Allende. *Novias revolucionarias XII*. Fundación Arte y Solidaridad. Disponible en: <https://www.mssa.cl/obras/novias-revolucionarias-xii/>

Dentro de este panorama, el CGM organizó un mensaje de solidaridad y apoyo a los movimientos sociales dentro de los cuales se inscribían y un repudio al uso arbitrario del gobierno de las medidas prontas de seguridad:

#### El Club de Grabado de Montevideo

... manifiesta su total solidaridad con los obreros, estudiantes, empleados, intelectuales que se niegan a someterse al acelerado proceso de represión y amenazas que señala el régimen, y exhorta a los artistas plásticos a mantenerse firmes en la defensa de las libertades de pensamiento y expresión, sin las cuales no es posible la auténtica creación artística (Club de Grabado de Montevideo, 1968).

Junto a estos pronunciamientos, se ubicó la medida expresada por el artista Antonio Frasconi de retirar sus obras presentadas al xxxiii Salón Nacional de Artes Plásticas y declinar públicamente una invitación realizada por el entonces presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Julio María Sanguinetti, a realizar una exposición individual retrospectiva sobre su obra. Asimismo, sobre el sentido de creciente politización del momento, el artista planteó, elocuentemente, que «como plástico creo que nuestra obra es nuestra contribución a la lucha» (Frasconi, 1969, p. 24).

En una entrevista realizada a Gladys Afamado y Leonilda González por Olga Larnaudie en junio de 1968 publicada en *El Popular* (Larnaudie, 1968, p. 8), en relación con las distinciones que ambas habían obtenido en la Exposición de La Habana en ese año, la periodista y crítica de arte invitaba a González a reflexionar sobre sus obras, las cuales, según aquella, comprendían un conjunto limitado de temas, que podían ser apreciadas como etapas de una misma historia gráfica.

En esta conversación subyacía entre líneas la cuestión de las relaciones del arte con lo político, que fueron un tópico fundamental que pautó los diversos posicionamientos de los artistas e intelectuales latinoamericanos de la época. Sin embargo, este asunto no fue preguntado directamente, sino que surgió en el devenir de la conversación. Sobre su propio itinerario creativo, González planteaba entonces lo siguiente:

Yo soy una persona que tiene las vivencias más simples, me gusta la naturaleza, me gusta el niño, me gusta el caballo, el animal. Esos son generalmente mis temas. Porque me gusta la vida en esa cosa más simple, más directa. El tema comprometido lo siento como militante en otros aspectos, pero en lo plástico no, porque me gusta expresarme de la manera más simple, sencilla. Es decir dejando una puerta abierta a la alegría. Hay algo de eso, quizás. Dar algo optimista, mostrar que la vida no se termina por todo el drama que nos rodea. Lo que trato de hacer es encontrar una veta plástica para expresarme, y transformarla en tema (Larnaudie, 1968, p. 8).

A raíz de esta respuesta amplia y tal vez un tanto esquiva sobre el posicionamiento creativo y teórico de la artista, la periodista desestimaba una ubicación específica de la grabadora dentro del espectro del arte comprometido y dentro de las corrientes de vanguardia, ante lo que González sostuvo:

Creo que es un problema de sensibilidad personal. Es decir yo no subestimo ni me preocupo por lo que está sucediendo en el campo de la plástica internacional.

Y muchas veces son esas las cosas que más me interesan. Pero personalmente yo no puedo salir de esto, no quiero salir de esto. Lo que no implica desinteresarme del problema actual. Me interesa lo que se está haciendo. No sé si es algo definitivo. O simplemente una búsqueda, que algún día va a despertar en una cosa concreta, y definitiva, va a cuajar en algo más sólido (Larnaudie, 1968, p. 8).

Tal como se observa en su relato, las búsquedas creativas de González en esta época tomaron distancia, en principio, de una explícita enunciación *comprometida* o *militante* en sus prácticas artísticas, pese a ser una artista con militancia política de izquierda en el ámbito comunista. Sin embargo, en esta época, la obra «Retrato de la artista», así como las series de *Novias*, ponían en primer plano su propia subjetividad y la representación de cuerpos de mujeres. Estas obras propiciaron la enunciación de lo personal en el terreno simbólico de la lucha.

Dentro del ciclo de radicalización política y artística entre 1968 y los primeros años de la década del setenta, otras obras de González también integraron los envíos mensuales del CGM: «Muchacho y caballo» (1968), «Muchacha en el jardín» (1969), «Muchacho y caballo» (1970), «Animales» (1970), «Mujer con rulos en el balcón» (1971), «Pareja en el balcón» (1972), «Tierra purpúrea» (1973), «Retrato de la artista» (1974) y «Caballos II» (1976).

Al observar el conjunto de su producción del período, es notorio que las «Novias revolucionarias» constituyen una serie emblemática por varios aspectos. Por un lado, fue una de las líneas creativas más significativas para la propia artista a lo largo de su trayectoria (González, 2011, p. 78). Además, como veremos a continuación, tuvieron un reconocimiento público desde sus primeras apariciones que consta en la crítica de la época y, en distintas temporalidades, se destacan por la potencia disruptiva de sus imágenes.

En su contexto, las *Novias* fueron conocidas y valoradas por su factura técnica y lo sugestivo de sus motivos. Desde algunas perspectivas, a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, fueron interpretadas como «documentos políticos», como imágenes «militantes» y como íconos sobre la «desmitificación» del matrimonio, según la lectura del crítico del semanario *Marcha* Washington Torres.<sup>7</sup> Para el periodista, estas obras representaban distintas facetas sobre el acontecer de las mujeres y registraban un momento de cambio en sus expresiones y comportamientos:

Estas mujeres-símbolos, estos testigos angustiantes y acusadores, estas imágenes de dolor contenido, fuerte, serenas en su llamado de atención, en su denuncia, en su grito; estas caras con bronca, simples, puras, proletarias diría, de una rabia disciplinada, casi militante, son el reflejo de una vida muy cercana. Son novias sí, y la demitificación [sic] de un ritual por supuesto, pero esencialmente son nuestras mujeres, nuestras compañeras, nuestras madres, nuestras hermanas, nuestras hijas. Esas mujeres que este Uruguay desangrado y duro, nos ha enseñado a ver. Y son también las imágenes de un cambio. No solo de un cambio de actitud política, sino también de una actitud de vida (Torres, 1973, p. 24).

7 Se trata del artista y crítico de arte Alfredo Torres (Montevideo, 1941-2018), quien por entonces ejercía el periodismo cultural en el semanario *Marcha* y firmaba sus notas usando su primer nombre.

La serie de las *Novias revolucionarias* se colocó de manera específica dentro del campo cultural de la época, en un contexto en el que se experimentaba con los formatos y lenguajes artísticos, y en paralelo se discutía ampliamente acerca de los debates de politización del campo intelectual de proyección latinoamericana, en particular a partir de la influencia continental de la Revolución cubana, y su momento de radicalización política y cultural.

En esa coyuntura, la obra de González enunció, sin dejar de participar en los debates antes mencionados, imágenes que construyeron subjetividades disidentes, proponiendo representaciones y modos de vida alternativos frente a los modelos de domesticidad hegemónicos (Giunta, 2017). De este modo, a través de estas prácticas artísticas desarrolló una faceta particular en la articulación entre arte y política, relacionada con la reivindicación desde lo personal y la representación de subjetividades.

## «Sal-si-puedes» de Nelbia Romero

El ciclo de experimentación artística y radicalización política que tuvo lugar dentro del campo artístico uruguayo durante la segunda mitad de los sesenta y comienzos de los setenta (Pérez Buchelli, 2019a), tuvo un profundo repliegue debido a la ruptura institucional instaurada por la dictadura (1973-1985).

El panorama represivo impidió el desarrollo de prácticas artísticas experimentales, en particular en el primer tramo de la dictadura, desde 1973 con el golpe de Estado, y más específicamente en torno a 1975 cuando se definieron las políticas culturales del régimen, orientadas en líneas generales a una conservación de las tradiciones en lo cultural (Marchesi, 2013), así como a un gusto por lo figurativo y un rechazo de las búsquedas vanguardistas en las artes.

No obstante, hacia 1978 se observaron de manera relativa algunas manifestaciones de resistencia en el campo cultural, a través de espacios para la expresión que pudieron abrirse. Frente a la represión, el terror y la censura, el campo artístico logró sostener ciertos ámbitos de producción de manera solapada, en particular desde el terreno de la cultura independiente. En esta etapa, algunas instituciones culturales privadas y colectivos artísticos lograron mantener actividades. Entre ellas, institutos culturales de idiomas extranjeros como el Instituto Cultural Anglo Uruguayo, la Alianza Francesa, el Instituto Goethe y el Instituto Italiano de Cultura, así como la Cinemateca uruguayo, el CGM, la Galería del Notariado, entre otros.

A comienzos de la década del ochenta (luego del resultado electoral del plebiscito llevado a cabo en noviembre de 1980, en el que la consulta popular electoral expresó de manera mayoritaria un rechazo a la dictadura), se dieron, progresivamente, instancias renovadas de expresión. El comienzo de esta década transicional dio lugar en forma paulatina a una recuperación de espacios de expresión y creación artística en sus distintos sectores.

Paralelamente, en este contexto de reorganización política y micropolítica emergió una nueva etapa del feminismo, la cual buscó contribuir al debate sobre la consolidación de la

recuperación democrática articulando lo personal con lo político. Como ha señalado Ana Laura de Giorgi (2020), durante la segunda mitad de los ochenta, tuvo lugar en Uruguay la consolidación de un momento específico del feminismo de izquierda, caracterizado como *socialista o revolucionario*, que apenas recuperaba el legado del feminismo del novecientos considerado liberal.

En el contexto de los debates sobre la nueva democracia política institucional, este movimiento feminista de izquierda reivindicó el retorno a la democracia en el país, así como en el ámbito doméstico y en las relaciones de pareja. De esta manera se articuló la lucha por la democratización en el Estado junto a dimensiones de subjetividades micro políticas específicas desde la concientización de las mujeres feministas como sujetas políticas generizadas (De Giorgi, 2020).

Este movimiento feminista impulsó la creación de organizaciones como Cotidiano Mujer y el Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer (Grecmu), y sus medios de prensa independientes, desde los cuales formularon sus intervenciones reivindicativas. Desde estos órganos, a través de diversas estrategias se introdujeron en la agenda pública cuestionamientos a la arbitraria divisoria de lo público y lo privado, a la domesticidad y al trabajo reproductivo, la denuncia de la violencia contra las mujeres, la demanda para tomar decisiones autónomas sobre el cuerpo y la reproducción. Este colectivo buscó insertar al feminismo en la causa de la izquierda, reivindicando simultáneamente su diferencia como mujeres (De Giorgi, 2020).

Los colectivos de mujeres tuvieron visibilidad en manifestaciones, caceroleadas, movimientos pro referéndum y también en el terreno de la creación artística, tanto desde la performance, la danza contemporánea, la poesía, las artes visuales y la fotografía. Varias artistas desarrollaron obras y ciclos que incluyeron perspectivas feministas. Entre estas estrategias de intervención en el campo cultural que articularon con proclamas feministas, se encuentran las incursiones de Mercedes Sayagués en la performance y el periodismo, las experimentaciones visuales y performativas de Nelbia Romero, las realizaciones del grupo de danza Babinka, y otras experiencias colectivas como *Campo Minado* en el terreno de la fotografía y *Viva la Pepa*, que combinó experimentaciones desde la poesía y las artes plásticas (Pérez Buchelli, 2020).

Dentro de este contexto, nos interesa detenernos en la consideración de la instalación y performance «Sal-si-puedes» de Nelbia Romero (1938-2015) realizada entre los años 1983 y 1985. En su elaboración, esta obra visual articuló un trabajo sobre la recuperación y activación de memorias en el contexto de la dictadura transicional y, a su vez, se inscribió dentro del panorama de realizaciones artísticas afines a las reivindicaciones feministas desde el terreno artístico (Giunta, 2018).

Nacida en Durazno en 1938, Romero inició su formación en su ciudad natal a fines de los años cincuenta, en el taller de artes plásticas junto al artista Claudio Silveira Silva. Durante los sesenta en Montevideo estudió en la ENBA y a fines de la década se incorporó al CGM. Dentro de esta institución, algunos de sus grabados comenzaron a circular en envíos

mensuales y almanaques desde inicios de los años setenta y durante los ochenta. Desde esta etapa, la artista comenzó a integrar exposiciones colectivas y luego a exponer su obra individualmente en el ámbito local e internacional (Larnaudie, 2005).

En sus itinerarios creativos, Romero exploró en el terreno del dibujo, el grabado, la instalación, la fotografía y la performance. Varias de sus obras integraron colaboraciones multidisciplinares, que en ocasiones incluyeron piezas audiovisuales. Vista en conjunto, su producción artística impacta por la diversidad de los formatos y lenguajes, así como por su contundencia y conceptualización. A lo largo de su trayectoria, sus obras consideraron preocupaciones por el acontecer histórico, político y social, así como el lugar de las mujeres en el panorama nacional, en paralelo a su participación en la militancia comunista (Badaró, 2019) y posteriormente su inscripción dentro del movimiento feminista.

A partir de los años ochenta y durante su actividad en los noventa, Romero consolidó sus búsquedas expresivas, definiendo temas, facetas, lenguajes y líneas de investigación de gran vigor creativo, que dialogaron de manera pertinente con inquietudes relevantes en sus contextos, a través de exploraciones de temas identitarios uruguayos, recuperaciones de los legados indígenas en la cultura del Uruguay (Pérez Buchelli, 2019b), apropiaciones del espacio público en sus prácticas artísticas y una centralidad en la indagación sobre el uso de su cuerpo como ámbito de significación y politicidad.

Tanto las experiencias traumáticas de la dictadura, las vivencias del autoritarismo y del insilio, pero también su acercamiento al movimiento feminista, la llevaron a explorar su propia subjetividad, situando su corporalidad dentro del universo de significantes de sus obras, articulando todos estos elementos en sus poéticas visuales. Desde de los ochenta, la artista elaboró sus obras colocando su propia experiencia y reflexividad como parte constitutiva de sus trabajos, en los que su propio periplo se insertó como parte de lo histórico, político y social (Badaró, 2019).

En sus serigrafías realizadas desde comienzos de la década del ochenta, la artista trabajó a partir de impresiones de su rostro intervenidas o expuestas parcialmente a través de la yuxtaposición con otras capas simbólicas, icónicas o textuales. Entre estas, se ubica la pieza «Objeto» (1981), que integró la muestra colectiva *Fossatti x II + Fossatti*, realizada en la Galería del Notariado en 1981 en homenaje a Carlos Fossatti (artista integrante del CGM), y la serigrafía correspondiente al envío mensual del CGM de febrero de 1983 (número 348).<sup>8</sup> La serie completa de estos grabados y collages, denominada *Ocultamientos*, fue exhibida en la II Bial de La Habana en 1986. En este evento las obras fueron presentadas en formato de instalación, agrupadas con el título de *A propósito de aquellos oscuros años* (Larnaudie, 2005).

En estas obras, Romero elaboró una reflexión sobre las experiencias de supervivencia bajo la dictadura junto a una enunciación como mujer y sujeta política. Tanto en la mencionada serigrafía como en los collages que integran la mencionada serie, aparece el rostro de la artista intervenido con tinta en tonos negros y marrones, papeles o nailon que aportan capas de sentido y que separan la imagen de su individuación. En estas pueden verse fragmentos

8 Disponibles en *Anáforas*: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50832>.

de su rostro, en particular sus ojos, a través de la superposición de planos que articulan el ocultamiento y la visibilidad. A su vez, algunas de estas obras incluyeron intervenciones numéricas integradas al cuerpo de la obra, que aluden a la situación de prisión política así como a la anulación de las identidades (Badaró, 2019).

También, en particular, desde este período el cuerpo de la artista fue una potente herramienta de intervención y creación que involucró en varias de sus obras más radicales y significativas, tanto a través de la presentación de registros fotográficos de prácticas de expresión corporal en sus instalaciones (como en «Sal-si-puedes» en 1983) hasta el trabajo sostenido y en profundidad en el terreno de la performance, que abordó a lo largo de la segunda mitad de los ochenta y durante la década de los noventa. La artista exploró en el terreno de la danza moderna y de la expresión corporal (áreas en las que se formó junto al grupo Babinka y en el taller de Norma Quijano, respectivamente), un espacio de indagación sobre la corporalidad, la presencia de los cuerpos en relación y un ámbito experimental sobre las subjetividades (Giunta, 2018).

Nelbia Romero presentó su obra «Sal-si-puedes» entre el 24 de octubre y el 13 de noviembre de 1983 en la Galería del Notariado. Constituida como instalación artística multidisciplinaria, la pieza incluyó textos, música, fotografía, expresión corporal, plástica y ambientación. Contó con la participación de los artistas Fernando Condon, Carlos Da Silveira, Carlos Etchegoyen, Ronaldo Lena, Helena Rodríguez y Claudia Sambarino, además de Romero, quien tuvo a su cargo la coordinación general del proyecto (Romero, 1983).

La obra constituyó una elaboración pionera desde el campo cultural de los tempranos años ochenta al abordar como tema el exterminio charrúa en Salsipuedes en 1831 por parte de las autoridades del recién constituido Estado uruguayo, desde el lenguaje de las artes visuales. Otras producciones culturales de la época también revisaron este acontecimiento, como la obra teatral *Salsipuedes. El exterminio de los charrúas* de Alberto Restuccia (1985) y la novela *¡Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos (1987); aspectos que señalan un fuerte interés desde el campo cultural por retomar y reelaborar este suceso en el contexto de la dictadura transicional y la transición democrática.

En paralelo a las disputas por la consecución de verdad y justicia sobre los crímenes de la dictadura, la recuperación democrática pautó socialmente una etapa de reflexión respecto del pasado y una reelaboración de sentidos. A partir de los años ochenta, tanto desde el periodismo, la producción ensayística, como desde la literatura, las artes visuales y el teatro, emergieron discursos y producciones culturales que contribuyeron a complejizar la percepción étnica de la sociedad. Durante este período, comenzó a cristalizar en la agenda pública una serie de discursos e imaginarios denominados *neoindigenistas*, que contrastaron y confrontaron directamente con los modelos antes hegemónicos, que construían discursos sobre una pretendida nación cultural étnicamente homogénea, impulsada bajo el proyecto modernizador batllista (Porzekanski, 2005).

Realizada en el último tramo de la dictadura, «Sal-si-puedes» de Romero denunció explícitamente la masacre charrúa y, junto a la recuperación de este acontecimiento de exterminio

nio y la situación de algunos de sus sobrevivientes, repuso una mirada sobre la composición social del país desde su heterogeneidad. En paralelo, la obra propició una activación de las memorias traumáticas en la tradición histórica y cultural del Uruguay (Giunta, 2018).

En el programa-catálogo de la exposición, la artista colocó, por un lado, su conceptualización del acontecimiento. A su vez, incluyó fragmentos de citas de documentos que recogen testimonios de quienes estuvieron involucrados en la realización del exterminio, tomados del libro *La guerra de los charrúas en la Banda Oriental* de Eduardo Acosta y Lara. En su propia elaboración, en el texto de la obra la artista sostuvo:

Desde hace más de un siglo Uruguay se precia de ser un país americano sin indios, y no casualmente: fueron exterminados. [...] Al primer presidente electo de la república, a sus secretarios y al parlamento, les corresponde el cuestionable rol histórico de planificar y ejecutar tal genocidio. En Salsipuedes, puntas del Queguay, se concretó la masacre del pueblo charrúa [...] Fue el 10 de abril de 1831. Los sobrevivientes, mayoritariamente niños, mujeres y viejos, fueron sorteados y dispersados entre familias de la capital o bien regalados a extranjeros de paso. [...] Salsipuedes no ha sido una circunstancia de excepción ni histórica ni geográficamente; en la accidentada vida de América se encuentran episodios tanto o más vergonzantes que el exterminio charrúa... La persecución despiadada a un grupo humano, su destrucción, le tergiversación de los hechos y de sus motivaciones, como asimismo la imposición sistematizada del olvido nos atañe de profunda manera: como seres humanos, como latinoamericanos y como orientales, como partícipes del quehacer cultural (Romero, 1983).

De esta manera, la obra construyó discursos en relación con los imaginarios «neoindigenistas» emergentes en el debate público y, al mismo tiempo, visibilizó la persecución, la desaparición de personas y la imposición del olvido. En el texto de la obra, la artista conectó la masacre charrúa con otros acontecimientos con características comparables que, muy posiblemente, se relacionara con una denuncia del terrorismo de Estado y de las desapariciones forzadas, dentro del contexto de la dictadura transicional.

De acuerdo a la documentación disponible de la obra (plano de la instalación, fotografías exhibidas que participaron de la obra, programa-catálogo y registros del montaje expositivo), la pieza se organizó a través de un recorrido con ambientación sonora en el que el público transitaba por los distintos montajes que la constituían. La instalación integraba una gran estructura textil que aludía a las tolderías charrúas, en torno de la cual se organizó gran parte del recorrido. A través del acceso, dentro de esta se ingresaba a la instalación y podía observarse una proyección de fotografías de performance, realizada por la propia Romero junto a las bailarinas Helena Rodríguez y Claudia Sambarino. Las fotografías de la performance organizaban la acción en cuatro partes: comienzo, rito, destrucción y muerte, en la que las artistas representaban corporalmente el ciclo de exterminio.<sup>9</sup>

9 Las fotografías de la performance fueron realizadas por Carlos Etchegoyen y las del registro de la obra son de Diana Mines. La documentación, conservada en el archivo particular de la familia de la artista, fue publicada en el catálogo de la exposición antológica sobre Nelbia Romero realizada en el Museo Juan Manuel Blanes en octubre de 2019. Véase: Museo Juan Manuel Blanes (2019).

En las acciones performativas de la obra exhibidas a través de las fotografías proyectadas, tomó centralidad el cuerpo de las artistas, que subraya la relevancia de la corporalidad en numerosas expresiones del arte latinoamericano por parte de artistas mujeres entre los años sesenta y ochenta (Giunta, 2018).

En otro sector de la instalación se encontraba la sección de las figuras, integrada por telas y fragmentos de maniqués. Al final del recorrido, se ubicaban cuatro grandes cajones de madera colocados en forma vertical, que podrían simbolizar los recintos en los que fueron trasladados a París Vaimaca Perú, Senaqué, Tacuabé y Guyunusa en 1833 para ser exhibidos en esa ciudad. En este sentido, la obra también puede leerse como una conmemoración de este acontecimiento, a 150 años de su trágica concreción.

Los cajones de madera fueron la pauta visual de la instalación, al ser la única imagen de la pieza incluida en el programa-catálogo. El título de la obra aludía directamente a la masacre por el nombre del lugar de su realización y acentuaba la situación de extrema violencia y el desafío de lograr escapar o su imposibilidad. A través de la documentación gráfica de la obra y en sus textos, puede identificarse una dualidad con respecto a la tensión entre exterminio y supervivencia o resistencia del legado charrúa, que la pieza quería explorar (Giunta, 2018).

Posteriormente, la obra fue revisitada y reelaborada a través de otras intervenciones. Estas incluyeron, por un lado, la presentación de una performance en el espacio público de Montevideo en 1985 con el mismo nombre, así como la publicación de los textos que integraron la investigación artística del trabajo en la publicación feminista *Cotidiano Mujer*.

En diciembre de 1985, Romero presentó «Sal-si-puedes» en una versión performativa, realizada en la explanada de la Intendencia de Montevideo junto a un equipo integrado en su totalidad por mujeres artistas. En esta nueva instancia, Romero tomó el espacio público de la ciudad y puso el cuerpo en escena junto a la bailarina y coreógrafa Cristina Martínez. Esta performance contó con la ambientación de Romero, el asesoramiento en danza de Martínez y la creación musical a cargo de la compositora e intérprete Renée Pietrafesa (Pérez Buchelli, 2019b).

En esta versión, la artista adoptó nuevamente un trabajo multidisciplinario, pero modificando el formato, al apostar a la presentación del material corporal performativo en vivo, a la interrelación entre artes visuales, música y danza, así como a la búsqueda de interacciones directas con los espectadores. La performance fue presentada en el marco del Primer Foro de la Innovación y la Creatividad, junto a otras propuestas de artes de acción y performance a cargo de varios artistas visuales (Pérez Buchelli, 2019b), según crónica periodística del artista y *performer* Clemente Padín (1985, p. 12).

En la breve crónica sobre la actualización de la obra en su versión performativa, Padín comentó la recepción que la instalación de 1983 había suscitado para el público, que asociaba a la experiencia traumática de la dictadura, y los sentidos con los que era apreciada la nueva versión:

Cuando se conoció el trabajo original en la Galería del Notariado allá por octubre de 1983, la obra cobraba una significación plena y a la vez ponderada de acuerdo a la coyuntura que vivía el pueblo uruguayo en aquellos nefastos días [...] Hoy día cobran preeminencia otros significados impuestos por la excelencia de la representación [...] unidos en un todo orgánico, felizmente resuelto y el propósito declarado de afirmar nuestra identidad cultural en el marco del contexto latinoamericano (Padín, 1985, p. 12).

Esta nueva versión de «Sal-si-puedes», mostrada en el espacio público de Montevideo, pauteó el momento de una nueva instancia de investigación sobre el material de la obra, llevado a cabo únicamente por artistas mujeres, en la que Romero participó en forma directa en la acción. En esta ocasión se volvía a retomar el tema y el discurso de la obra, pero asociando los sentidos de su recepción hacia una lectura de la obra en términos de afirmación de la identidad cultural.

Por otro lado, en 1992 en el marco de las conmemoraciones sobre el quinto centenario de la conquista de América y sus disputas de sentido, Romero publicó el texto artístico y curatorial de su autoría que acompañó la versión de «Sal-si-puedes» en la instalación presentada en 1983 en el boletín *Cotidiano Mujer* (Romero, 1992, pp. 4-6 citado en Pérez Buchelli, 2019b).

El texto coincide con la formulación enunciada en la obra de 1983, en el que se articulaban sentidos sobre los legados de la cuestión charrúa, junto con una lectura de la masacre de 1831 que reverberaba en directa relación con los crímenes del terrorismo de Estado de la dictadura. A su vez, en esta nueva difusión del relato artístico de Romero, en el contexto de comienzos de los noventa y en el seno de la publicación en la que en esta ocasión se insertaba, se sumaron otras capas de sentido que articulaban, además, con el tema de la revisión de la identidad cultural (como había sido leída en la versión de la obra de 1985) y con las reivindicaciones del movimiento feminista de la época, que da cuenta de la participación de la artista dentro de este (Pérez Buchelli, 2019b).

El itinerario procesual de «Sal-si-puedes» ofrece indicios de interés sobre las transformaciones del proceso creativo de la obra a lo largo de los ochenta y a comienzos de los noventa, la versatilidad del material artístico y las reelaboraciones de sus enunciaciones y recepciones en diálogo con sus contextos.

## Consideraciones finales

A través de una mirada sobre ciertas prácticas artísticas realizadas por artistas uruguayas desde fines de los años sesenta, es posible observar que paralelamente a diversas estrategias e intervenciones en relación con el contexto de radicalización del campo intelectual y artístico de la época, emergieron algunas facetas que desde repertorios simbólicos exploraron estrategias feministas en un sentido disruptivo, que progresivamente tendían a poner en interacción las subjetividades con el cambio revolucionario, lo personal con lo político.

Tanto la serie de las *Novias revolucionarias* de Leonilda González de fines de los sesenta como las obras de Nelbia Romero a partir de los años ochenta, entre ellas «Sal-si-puedes», tuvieron como eje central la expresión desde una vivencia del cuerpo como agente de política. Ambas obras, cada una por su parte, lograron articular estos aspectos y enraizarlos, a su vez, con otros temas centrales en sus contextos, respectivamente.

En el caso de González, esto se articuló con el cuestionamiento a los modelos de domesticidad y la colocación de estas reivindicaciones en el terreno simbólico del repertorio cultural de 1968. Mientras que en las prácticas de Romero esto se relacionó con una revisión del exterminio charrúa y su ausencia-presencia en la cultura uruguaya como correlato de los crímenes del terrorismo de Estado durante la dictadura, las reflexiones sobre la identidad uruguaya y las reivindicaciones del movimiento feminista, sentidos que se fueron actualizando en los distintos contextos que atravesó el proceso de la obra.

## Referencias

- BADARÓ, E. (2019). Una mujer sus gritos y silencios. En: Museo Juan Manuel Blanes, *Nelbia Romero: una mujer, sus gritos y silencios*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- \* BENEDETTI, M. (1968, junio 7). El grabado uruguayo en la Exposición de La Habana. *Marcha*, Montevideo, año XXIX, n.º 1405.
- BIDASECA, K. A. (2019). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- \* CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO (1967). *Segundo Salón*. Montevideo: Subte Municipal.
- \* CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO (1968). *Boletín n.º 20*, Montevideo, agosto de 1968.
- COSSE, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- DE GIORGI, A. L. (2020). *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80*. Montevideo: Sujetos editores.
- FAJARDO-HILL, C., y GIUNTA, A. (2017). *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*. Munich-Londres-Nueva York: Hammer Museum-University of California-Los Angeles-DelMonico Books Prestel.
- \* FRASCONI, A. (1969, setiembre 26). De Antonio Frasconi. *Marcha*, Montevideo, año XXX, n.º 1464.
- GIUNTA, A. (2017). The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists. En: C. FAJARDO-HILL y A. GIUNTA, *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985*. Munich-Londres-Nueva York: Hammer Museum-University of California-Los Angeles and DelMonico Books Prestel.
- GIUNTA, A. (2018). Archivos, performance y resistencia. Nelbia Romero y el arte de Uruguay bajo dictadura. En: *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GIUNTA, A. (Org.). (2020). *Seminario Internacional 12 Bienal del Mercosur: Contra el canon Arte, feminismo(s) y activismos siglos XVIII a XXI*. Porto Alegre: Fundación Bienal do Mercosul.
- \* GONZÁLEZ, L. (1968a). «Novia muy enojada». Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50124>.
- \* GONZÁLEZ, L. (1968b). «Novias muy enojadas». Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50128>.
- \* GONZÁLEZ, L. (1994). *Esta soy yo*, Montevideo, s/e.
- \* GONZÁLEZ, L. (2011). *La carpeta negra*, Montevideo, s/e.

- HABER, A., LOUSTAUNAU, F., y ROCCA, T. (Eds.) (2006). *Leonilda González. Premio Figari*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- \* LARNAUDIE, O. (1968, junio 14). El grabado uruguayo triunfa en La Habana. Entrevista a Gladys Afamado y Leonilda González. *El Popular*, Montevideo, p. 8.
- LARNAUDIE, O. (2005). *Nelbia Romero. Premio Figari*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- \* MAÑÉ GARZÓN, P. (1967, mayo 19). «Salón municipal: innovaciones y constancias», *Marcha*, Montevideo, año XXVIII, n.º 1353, p. 24.
- MARCHESI, A. (2013). Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura. En: C. DEMASI, A. MARCHESI, V. MARKARIAN, Á. RICO y J. YAFFÉ, *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- \* Museo de la Solidaridad Salvador Allende. *Novias revolucionarias XII*. Fundación Arte y Solidaridad. Recuperado de <https://www.mssa.cl/obras/novias-revolucionarias-xii/>.
- \* MUSEO JUAN MANUEL BLANES (2019). *Nelbia Romero: una mujer, sus gritos y silencios*. Montevideo.
- \* MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novias revolucionarias I*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3614>.
- \* MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novias revolucionarias V*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3618>.
- \* MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (s. f.). *Novia revolucionaria XI*. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de <http://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3621>.
- \* PADÍN, C. (1985, diciembre 21). Plástica, danza y creatividad en la Explanada Municipal. *La Hora*, Montevideo.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019a). *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yagurú.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019b). Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo. En X. PONCE (Comp.), *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario editora.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2020). Cuerpos, representaciones, acciones y politicidades: Feminismos artísticos en Uruguay entre los sesenta y ochenta. En A. GIUNTA (Org.), *Seminario Internacional 12 Bienal del Mercosur: Contra el canon Arte, feminismo(s) y activismos siglos XVIII a XXI*. Porto Alegre: Fundación Bienal do Mercosul.
- PORZEKANSKI, T. (2005). Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neindigenismo y ejemplaridad. En: G. CAETANO (Dir.), *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.
- \* Quedó inaugurado ayer el xv Salón Municipal (1967, mayo 16). *El Plata*, Montevideo.
- RICO, Á. (1989). *El liberalismo conservador: El discurso ideológico desde el Estado en la emergencia de 1968*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República-Ediciones de la Banda Oriental.
- \* ROMERO, N. (1983a). *Sin título*. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50832>.
- \* ROMERO, N. (1983b). *Sal-si-puedes*. Programa-catálogo de la obra.
- \* ROMERO, N. (1992). *Salsipuedes. Cotidiano Mujer*, segunda época, n.º 11, Montevideo, noviembre de 1992.
- ROSA, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- \* TORRENS, M. L. (1964, julio 12). Predomina la xilografía en el grabado uruguayo. *El País*, Montevideo, s/p.
- \* TORRES, W. (1973, mayo 11). Las novias de la bronca. *Marcha*, Montevideo, año XXXIV, n.º 1642, p. 24.

# ¡Viva la Pepa! Desear, crear y resistir a fines de los ochenta

## Viva La Pepa! Desire, create and resist in the late eighties

Ariana Mira<sup>1</sup>

### Resumen

Las prácticas irreverentes que permearon el campo político, social e incluso institucional (partidos políticos y sindicatos), durante los años ochenta pusieron al descubierto una trama que estaría indicando la inquietud por los modos de la libertad, los modos de acceso y ejercicio político, que desbordan la imagen clásica de la militancia política orgánica, correspondiente al ordenamiento regente apoyado en una imagen dogmática de lo que es la política. Modos que en algunos casos se habitan como el lugar de la resistencia y la rebeldía, el inconformismo y la transgresión. Para poder captar lo que se juega es necesaria una mutación del modo de concebir el campo de la experiencia sin subsumirla al juego hegemónico. Aproximarnos a la propuesta artística de *Viva la Pepa* nos da la ocasión de pensar la cuestión de la creación y el arte, que en su despliegue expresan una cierta irreverencia que vertebra distintas posibilidades en juego en esa década, donde mujeres y

### Abstract

The irreverent practices that permeated the political, social and even institutional fields (political parties and unions), during the 80's revealed a plot that would indicate the concern for the modes of freedom, the modes of access and political exercise, which go beyond the classic image of organic political militancy, corresponding to the ruling order supported by a dogmatic image of what politics is. Modes that in some cases are inhabited as the place of resistance and rebellion, nonconformity and transgression. In order to capture what is being played, a mutation of the way of conceiving the field of experience is necessary without subsuming it to the hegemonic game. Approaching the artistic proposal of *Viva la Pepa* gives us the opportunity to think about the question of creation and art, which in their display express a certain irreverence that supports different possibilities at stake in that decade, where women and young people had a presence relevant

1 Maestría en Investigación e Intervención Psico Social, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba. [arianamira@gmail.com](mailto:arianamira@gmail.com)

jóvenes tuvieron una presencia relevante e interpeladora desde el proceso de la salida de la dictadura. Nos permite aproximarnos a otros modos de interlocución, procesos de agenciamiento, dimensiones políticas en juego, y aquello a lo que dieron lugar.

**Palabras clave:** prácticas irreverentes, micropolítica, mujeres artistas, años ochenta

and challenging since the process of leaving the dictatorship. It allows us to approach other modes of dialogue, assemblage processes, political dimensions at stake, and what they gave rise to.

**Keywords:** irreverent practices, micropolitics, women artists, 80's

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

*Viva la Pepa no fue concebida como un fin, sino como un principio, un principio de búsqueda, una investigación sobre qué podemos tener en común las mujeres escribiendo, dibujando, creando. Un intento loco —o casi— por crear un espacio vital donde tener existencia física, donde poder coexistir simultáneamente posturas muy distintas. Una forma de encuentro.*

Contratapa del libro *Viva la Pepa*



Fotos de algunos de los libros expuestos en atriles en el 30.º aniversario de Viva La Pepa, La Tribu, Montevideo, 2019. Fuente: archivo personal

## Presentación

Intentamos aquí una aproximación a los años ochenta que se dirige a rastrear acciones y prácticas irreverentes desplegadas por mujeres. En ese andar nos encontramos con dos grupos de artistas mujeres. A fines de 1988 un grupo de once fotógrafas ideó y montó la Primer Muestra Colectiva de Mujeres Fotógrafas «Campo Minado», que se desarrolló en la sala de exposiciones de la Intendencia de Montevideo (IM), que en ese momento ocupaba la planta baja que da a la calle Soriano. Y en 1989 un grupo conformado por diez mujeres poetas y diez mujeres artistas plásticas realizaron una exposición que se llamó *¡Viva la Pepa!* Y que se desarrolló inicialmente en la Galería del Notariado y luego tuvo otras derivas, incluida una publicación impresa (Libro editado por Ediciones de Uno). El presente artículo se centrará en el recorrido de este último colectivo.

Las pepas, como se llamaron a sí mismas, nos presentan la posibilidad de ubicar lazos posibles entre creación, deseo, y movimientos de lo social (como una recuperación de lo político), en el marco de un trabajo de tesis<sup>2</sup> de maestría en curso.

<sup>2</sup> Trabajo realizado en el marco de la tesis en curso *Política, creación y deseo. Prácticas irreverentes de uruguayas en la posdictadura. 1985-1990*, para la Maestría en Investigación e Intervención Psico Social, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

En el entendido de que el campo de los ochenta fue «un campo abierto de posibilidades» (De Giorgi y Demasi, 2016, p. 14), aparece como necesario ampliar las maneras de dar cuenta de ese tiempo. Es necesario desbordar la concepción hegemónica hasta hace unos años —remitida a la vida institucional democrática, la política centrada en los partidos y sus disputas de poder, y ciertas narrativas dominantes en torno a «la vía concretada»—, y recurrir la idea de linealidad y sus lógicas coloniales y «explicativas», que subsumen lo múltiple a un único relato.

Abandonando la imagen habitual que tenemos de esos años, nos proponemos abrir paso a las multiplicidades, a la posibilidad de percibir algunos de los diferentes ordenamientos de imágenes-pensamiento que convivieron en un mismo plano de realidad. Y en tanto esos ordenamientos diversos, en su diferencia, sin tener como inevitable destino la anulación o negación de lo otro, interrogar la ocurrencia de nuevas visibilidades, exponer las tensiones, hacer visibles otros planos del juego de fuerzas presentes, que se trenzan, se sumergen o emergen según las condiciones presentes cada vez en distintos escenarios. Siguiendo a Lisette Grebert (2016) podríamos decir que se trata de visibilizar ciertas constituciones en mapas compuestos por diversas capas y dimensiones que permiten «habitar un modo posible de pensamiento en un sistema de diferencias» (p. 34).

Las prácticas irreverentes que permearon el campo político, social e incluso institucional (partidos políticos y sindicatos), pusieron al descubierto una trama que estaría indicando la inquietud por los modos de la libertad, los modos de acceso y ejercicio político, que desbordan la imagen clásica de la militancia política orgánica (Pérez, 2020), correspondiente al ordenamiento regente apoyado en una imagen dogmática de lo que es la política y su estrategia de creación de identidades icónicas (Segato, 2016), o categorías ontologizadas (Sempol, 2014) como habilitación para entrar en el espacio público, en la arena política. Modos que tienen puntos de desencuentro, de encuentro, efectos de incomodidad irreconciliable en algunos casos, de interpelación en otros, en tanto afirman sin agotarse en un encasillamiento. Modos que también se habitan como el lugar de la resistencia y la rebeldía, el inconformismo y la transgresión.

La transgresión podría tener el límite de seguir referida al estado de cosas, aunque no necesariamente. Para poder captar lo que se juega se requiere una mutación del modo de concebir el campo de la experiencia sin subsumirla al juego hegemónico: visión normalizadora y prescriptiva *versus* antiasimilacionismo. Si este movimiento no ocurre, la movilidad de lo nuevo queda devaluada en el régimen dualista cartesiano y moral, capturada en el juego de las dicotomías.

Ligado a la cuestión de la resistencia, enlazamos la creación, y ubicamos la cuestión del deseo. Abrimos aquí la pregunta por las condiciones de producción de subjetividad. Siguiendo a Michel Foucault (1994a), consideramos la subjetivación en tanto pliegue de la materialidad, del afuera. Pero lo subjetivo, en tanto pliegue del afuera, no es por sí mismo rebeldía. Importan entonces los modos en que se pliega. Es decir, ubicamos los modos de subjetivación como aquello que habilita la posibilidad de un ejercicio de libertad (aquí si-

guiendo a Spinoza, 1980). En el modo político habitual, por un lado, la libertad se instala como finalidad, y por otro lado y en resonancia con ello, los cambios políticos se sitúan en un campo que no atiende los modos de subjetivación. Aquí decimos junto a Gilles Deleuze en conversación con Toni Negri (Deleuze, 1993):

Más que procesos de subjetivación podría hablarse de nuevos tipos de acontecimientos. Acontecimientos que no se explican por los estados de cosas que los suscitan y en los que recaen. [...] Creer en el mundo es suscitar acontecimientos, incluso muy pequeños, que escapen del control o que den lugar a nuevos espacio-tiempo.

Como dice Paul Klee (2007) «el arte no hace lo visible, sino que vuelve visible» (p. 35). Así, aproximarnos a *¡Viva la Pepa!* nos da la ocasión de pensar la cuestión de la creación y el arte, que en su despliegue expresan una cierta irreverencia que vertebrata distintas posibilidades en juego en esa década, donde mujeres y jóvenes tuvieron una presencia relevante e interpeladora<sup>3</sup> desde el proceso de la salida de la dictadura. Nos permite aproximarnos a otros modos de interlocución, procesos de agenciamiento, dimensiones políticas en juego, y aquello a lo que dieron lugar.

A continuación presentaremos lo que entendemos son algunos de los planos implicados en el despliegue de esta experiencia de artistas mujeres organizado en varias secciones: en «Telón de fondo» presentamos elementos de ese presente, «Puesta en escena» recoge la propuesta, en tanto «Lo que se dijo» trae aquello que pudo o no, ser escuchado desde los medios de prensa; «La previa» presenta elementos antecedentes, y «Tras bambalinas» plantea algunos elementos de su constitución y líneas de efectucción. «Intervalo» recoge algunas coordenadas que sitúan esta aproximación y «Fuera de programa», algunas de sus marcas y aperturas.

## Telón de fondo

*... el pensamiento es indisciplinado por sí mismo. Este sí mismo de la revuelta se presenta formalmente tan imposible como el acceso «positivo» a una realidad cristalizada...*

Ricardo Viscardi (2017)

El período comprendido entre 1985 y 1990 en Uruguay, se enmarca en el proceso de recuperación democrática. Al repasar las producciones relacionadas con este período nos encontramos con trabajos desarrollados desde una perspectiva histórica comparada. Desde aquí, los ochenta en el Cono Sur, se ubican como parte de lo que se dio en llamar tercera ola democratizadora, que inició en el sur de Europa en los setenta y continuó en estas tierras en los ochenta.

3 Gabriel Delacoste (2016) habla de un triple espíritu de los ochenta la apertura y su afán de radicalismo democrático, la movida contracultural que interpeló a derecha e izquierda, el cierre y su impronta liberal.

Esta perspectiva acerca de estas transformaciones puso en relieve la cuestión de los procesos de transición, la vida institucional y sus garantías, el régimen democrático (con una particular exaltación de sus posibilidades) y la política partidaria (Germani, 1985; O'Donnell, Schmitter y Whitehead, 1988).

En Uruguay, la producción de investigaciones y análisis de esos años se centra mayoritariamente en torno a la vida institucional y su relato predominante: la restauración democrática en clave teleológica (De Giorgi y Demasi, 2016) y negociada (en paz, a la uruguaya), centrada en el protagonismo de los partidos políticos, sostenida en un esencialismo democrático, una particular conceptualización de tolerancia y el recurso al pragmatismo político. Esto liderado por el partido de gobierno, situado además en un escenario de corte neoliberal (De Riz, 1985; González, 1985; Rama, 1987; Rial, 1984).

En torno a la cuestión política, se analizan las continuidades y discontinuidades en el sistema político, donde se ubican los elementos en juego que dieron lugar a una particular configuración del «sentido común» que aseguraron la gobernabilidad (elitista y neoliberal, acompañada de la seguridad policial, la impunidad institucional y el «no se puede social» (Rico, 2005), y la integración conformista de la sociedad al sistema. Si bien este énfasis recoge lo que impregnaba las inquietudes de la época, implicó un desplazamiento de la escena de aquellas fuerzas que propiciaron la caída de la dictadura: las organizaciones sociales (tanto formales como informales: desde las mujeres que organizaban ollas populares, a las agrupaciones de amas de casa y los cacerolazos, a los inicios de la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública [ASCEEP] y el Plenario Intersindical de Trabajadores [PIT]) con fuerte presencia de jóvenes y mujeres.

Ana Laura de Giorgi (2015) señala que Cecilia Lesgart, en su texto *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del 80*, marca un sesgo al analizar los efectos de resignificación de la democracia a partir de la transición, que tuvo como efecto la creación de espacios de construcción colaborativo entre los diversos actores locales, que propiciaron «la idea de una «nueva política», menos jerárquica, dogmática y orgánica, más participativa, plural y dinámica» (p. 12).

En torno a la cuestión del campo social, distintos autores reconocen la existencia del despliegue de fuerzas de resistencia inéditas, sostenida mayormente por mujeres y jóvenes, con variaciones en el tiempo del grado de formalización organizativa, en un momento donde los partidos políticos no estaban en condiciones de protagonismo ni liderazgo. En cuanto a los espacios de participación y nuevas agendas posdictadura, destaca la cuestión de los derechos humanos y los análisis correspondientes a su emergencia, sus instituciones e iniciativas vinculadas a la justicia, verdad y memoria (Allier Montaña, 2010; Demasi y Yaffé, 2005; Marchesi, 2013). Junto a los derechos hizo aparición también lo que se dio en llamar la cuestión de la mujer. También en este campo tienen lugar procesos de formalización e institucionalización que diluye las organizaciones informales y su movilidad. Es aquí donde historiadoras y feministas como Graciela Sapriza (2003) ubican la emergencia de «la segunda ola» del movimiento de mujeres en Uruguay. Al decir de Ana Laura de Giorgi

(2015), en este contexto, los grupos informales se fueron diluyendo y «aquellas mujeres que mantenían el interés en esta nueva agenda destinaron sus energías a las organizaciones partidarias o a los tradicionales movimientos sociales como el movimiento estudiantil y sindical, que en Uruguay se encontraban estrechamente relacionados con los ámbitos partidarios» (p. 3).

Raúl Zibechi (1997, pp. 77-80) desde una perspectiva de los movimientos sociales, sostiene que, en esos años existía una tensión entre una línea que bregaba por la «radicalización» de las organizaciones sociales y otra que apuntaba al traslado de la iniciativa política hacia los partidos, ubicando el papel de las organizaciones sociales como el de correas de transmisión. El movimiento de mujeres nace atravesado por estas y otras tensiones, y parte de sus derivas quizá tenga que ver con cómo se tramitaron entonces y se transitan hoy.

Estos abordajes del proceso de transición dan cuenta de las preocupaciones que tomaban primacía en la época, pero no agotan el espectro de inquietudes y perspectivas existentes en los ochenta. Según Álvaro de Giorgi y Carlos Demasi (2015) en el trabajo elaborado en el marco de la conmemoración de los treinta años con el régimen democrático, es prácticamente en el presente que se empieza a configurar un campo de estudio sobre los sentidos en pugna en torno a las ideas de democracia, continuidades y rupturas que incluyen en su análisis el campo cultural, social y político de los ochenta.

Con relación al campo cultural, existen estudios de la historia del rock uruguayo como una de las expresiones juveniles de inconformismo, su acogida en el medio y su relación con el canto popular, tradicional trinchera de la resistencia de izquierda y defensa de lo nacional.

Si bien podemos ubicar algunos trabajos en una perspectiva micropolítica, en este punto nos parece importante señalar nuestra necesidad de expandir el concepto de política, interpelar el concepto de actores y su estatuto para corrernos de la grilla en que el señalamiento de los procesos analizados, incluidos los de traslado de protagonismo, despolitización y desideologización, se inscriben en la misma lógica que pretenden analizar críticamente. Observamos algo de este corrimiento en el texto de Diego Pérez (2020) que se aboca al estudio de la subcultura punk rock y el anarco punk en Uruguay en el período 1985-1989, en cuya introducción puede leerse

... ahondamos en un espacio subterráneo que escapa a la dualidad bueno-malo, fascistas-revolucionarios, conservadores-progresistas, avance-retroceso.

Las expresiones artísticas que he analizado en esta investigación emergen desde espacios políticos que no intentan ser aceptados por la cultura oficial y, por tanto, no se plantean como su antítesis (pp. 16-17).

## Puesta en escena

... se puede actuar políticamente sin hacer política, desde cualquier punto de la vida y a costa de un poco de coraje.

Comité Invisible (2017)

Las pepas son veinte mujeres. Hubo diez poetisas que invitaron a diez artistas plásticas,<sup>4</sup> a componer *libros-objeto-arte* que se exhibirían en atriles, para su exploración y lectura, en la Galería del Notariado, significativo espacio, acogedor y generador de propuestas poco ortodoxas y cruces raros de lenguajes y formatos. Una exposición solo de artistas mujeres. Cada plástica tomó los textos de una de las poetisas, y así como se puede observar en el Cuadro 1 resultaron las coautorías de los libros:

Cuadro 1.

Coautorías de los libros de *¡Viva la Pepa!*

Poeta	Plástica
Cecilia Álvarez	Pilar González
Andrea Blanqué	Inés Olmedo
María de la Fuente	Lacy Duarte
Isabel de la Fuente	Mónica Packer (supliendo a Pepi González en el libro)
Marianela González	Nelbia Romero
María Gravina	Lala Severi
Silvia Guerra	Ana Tiscornia
Laura Haiek	Patricia Bentancur
Elena Neerman	Stella Vidal
Marisa Silva	Beatriz Battione

Fuente: elaboración propia

La exposición llevó el nombre de *¡Viva la Pepa!* y se inauguró el jueves 31 de octubre de 1989, con la lectura de algunas de las poesías de los libros-objeto-arte que reposaban sobre sendos atriles, y la musicalización de reconocidas cantantes: Sylvia Meyer, Begoña Benedetti, Ana Solari y Liese Lange.

De alguna manera la propuesta artística articula distintas expresiones y momentos: se puede pensar su inauguración con un sesgo más performativo que incluye música de artistas mujeres y lectura a voces, luego la exposición propiamente dicha de los libros objetos que son sin embargo objetos manipulables, y luego la versión impresa en Ediciones de Uno.

4 Al ver la composición de las pepas se podrá advertir que muchas de ellas son artistas reconocidas. Nos interesa, sin embargo, a la hora de las entrevistas, jerarquizar lo que se dice y no tanto quien lo dice, sustraernos a la captura de la *rostridad*. Para ello usamos siglas de fantasía para las entrevistas que aparecen citadas a lo largo del trabajo.

La prensa la anunció en las agendas de diarios y semanarios, y reseñó la inédita propuesta, con ese nombre de singulares connotaciones, en medios escritos y radiales. La exposición suscitó a la vez aplausos, denostación y señalamiento de insuficiente rupturismo. De ninguna manera su interpelación pasó desapercibida.

[F]uimos cuestionadas por lo *underground*, fuimos cuestionadas desde el *establishment*, fuimos cuestionadas: ¿por qué se juntan? (E. U., comunicación personal, 11 de octubre 2018).

Fue mortificante la recepción, pero también la previa. Las entrevistas que nos hicieron antes, aunque íbamos en grupo y pienso que eso nos daba fortaleza. Pero eran difíciles. Los periodistas hombres nos querían comer crudas. El que nos hizo la entrevista en *La República* empezó con la siguiente pregunta: «Antes que nada, aclaro que no quiero hablar con ustedes de feminismo, no me interesa para nada». ¡¡¡Así empezaba una entrevista, con censura, a cara de perro!!! (E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018)

Quienes visitaban la exposición abordaban los atriles en ese espacio bisagra de detención y pasaje, de intimidad y distancia, para acoger la particular propuesta de exposición (inter)activa. Señala una de las entrevistadas: «No había ningún criterio estético» (E. U., comunicación personal, 11 de octubre 2018), la indisciplinada mixtura de plástica y poesía, junto al juego entre la intimidad poética y la exposición pública, sumado a las pro(e)vocaciones que su nombre ponía en juego eran parte de la experiencia a que se invitaba a transitar: «Entre nosotras las mujeres creo que el evento tuvo repercusión. Durante unos días mucha gente pasó a ver la exposición. Los libros gigantes eran preciosos» (E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018).

La exposición finalizó el 10 de noviembre y luego tomó otras derivas: la Feria de Libros y Grabados del Parque Rodó, ferias vecinales, alguna ciudad del interior. También la edición de *Viva la Pepa* con Ediciones de Uno, con portadas de las plásticas y textos de las poetas cuya salida se anunciaba para diciembre y para lo cual se vendían bonos anticipados a la mitad de precio.

Figura 1.  
Galería del Notariado, noviembre 1989



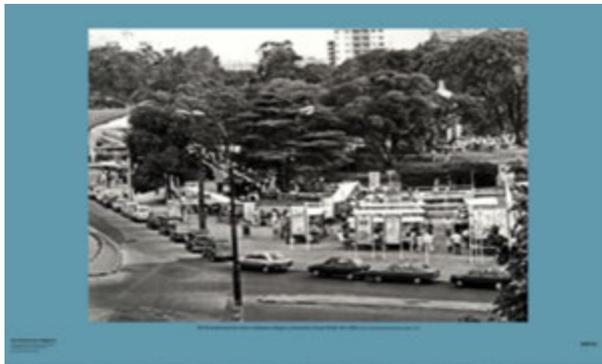
Fuente: archivo personal

Figura 2.  
Feria del barrio Malvín, 8 de marzo 1990



Fuente: archivo personal

Figura 3.  
Feria del Libro y del Grabado, Parque Rodó 1989



\*Feria Nacional de Libros, Grabados, Dibujos y Artesanías. Parque Rodó. Año 1989. (Foto: Fundación Henry Boscán. Año: 2016)

Fuente: tomada de <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/una-historia-en-imagenes>

Figura 4.  
Viva la Pepa, Ediciones de Uno



Fuente: archivo personal

## Lo que se dijo

*Ser valientes para lo más extraño, asombroso e inexplicable que nos pueda ocurrir.*

Rilke

Como mencionábamos antes, encontramos registros de *¡Viva la Pepa!* en la prensa. Anuncios en las agendas y notas que invitaban o comentaban la inauguración, y algunas reseñas de la exposición.

El provocador nombre de la exposición tuvo sus efectos. Se recoge en los titulares y pone el foco en el hecho de que son mujeres, que es en sí mismo interpelador. Allí señalan ellas: «no se trata de decir abajo los pepes, se trata de que los hombres digan con nosotras ¡¡¡Viva la Pepa!!!» (Zeta, 1989, pp. 20-21; Yuliani, 1989, p. 25). Genera a su vez una cierta expectativa en torno a lo que evoca de laxitud. De hecho, en la entrevista de *La República* (Yuliani, 1989, p. 35) se anuncia un *bodypaint* de Pepi González, que ni se anunciaba en la gacetilla de prensa ni fue tal. En *La Hora Popular* aparece una acotación sin que se especifique quién la hace:<sup>5</sup> «No es que no nos guste hacer cosas con los hombres —más bien les gusta hacer “cositas” con los hombres—, acota alguien...». En la reseña de Gerardo Sotelo (1989) aparece esta especie de desilusión al señalar que «fue sencillamente igual al de los protagonizados por hombres». Claramente, el mero hecho de ser solo mujeres conmovía la escena, dando cuenta de la «fuerza de novedad» producida al introducir esa variación en el orden habitual y al crear una nueva forma de experiencia.

Lo que las pepas planteaban en las entrevistas dialogaba con el año anterior: 1988 aparece como fermental en relación con debates, mesas redondas sobre arte, donde se señala que las mujeres quedan por fuera de la zona de debate. Pero también se menciona como antecedentes la participación en El Circo (véase apartado La Previa más adelante) de algunas de las pepas, y la exposición *Campo Minado* de las once fotógrafas, ambas realizadas en 1988.

La pregunta que planteaban las pepas en relación con las mesas y debates era «¿por qué si estamos en la creación, no estamos en la polémica?». De allí surgía la idea no ya disputar un lugar o el poder en lo que había, sino crear un espacio propio, «tomarle el pelo a la formalidad de los debates» (La Hora Popular, 1989, p. 31; J. B. F., 1989).

Hablan de la indisociabilidad del arte y la vida, que hay un arte de mujeres cuya marca no pasa tanto por el producto como por la relación con el mundo exterior, un arte que muchas veces no nos dejan mostrar, y que otras veces no nos animamos a exhibir. Aparece un querer demostrar que están haciendo cosas diferentes y que están en busca de un espacio diferenciado (Yuliani, 1989, p. 25; Aquí, 1989, p. 27).

Hay una zona de su decir que está acordada, y otras zonas donde se dejan ver las heterogeneidades. Ellas mismas plantean que entre ellas existe una identidad en tanto mujeres,

5 En las entrevistas aparece el enojo por el mencionado pasaje.

y una heterogeneidad propia de las maneras de vérselas con esa identidad y producir desde allí.

Aparecen valoraciones de lo colectivo, la necesidad de salir de la poesía de libro hacia una poesía de vereda (La Hora Popular, 1989, p. 31), hacer llegar los textos a una gran cantidad de personas que difícilmente adquieran libros, el asombro por lo que significó trabajar de forma plástica los poemas: generar hechos y situaciones nuevas, mostrar, provocar una transformación, exhibir la magia de los libros, que también son objetos estéticos en sí mismos.

En la entrevista de Carina Gobbi (1989) aparece la pregunta por la palabra *poetisa*: «¡Puaj! Suena a mujercita ridícula y puntillosa» (p. 9). Ellas son *poetas*. Van diciendo lo que la escritura supone y compone para cada quien, aparece el placer, aparece el dolor, las transgresiones también internas: «Escribir supone superar una cantidad de preconcepciones de lo que es ser mujer, que tenemos muy internalizados» (Gobbi, 1989, p. 9).

En *LEA* aparece un sesgo particular: «la muestra vale por lo artístico y porque la mujer está demostrando de lo que es capaz no solo como artista, sino también como empresaria» (*LEA*, 1989, p. 17). Suena como ajeno.

En los artículos de los semanarios *Zeta* y *Alternativa*, se realiza un repaso de la exposición desde una mirada artística, incluso se publican fragmentos de poemas a modo de adelanto.

En la entrevista de *Alternativa*, que reconoce el espacio mínimo o incluso inexistente para las mujeres en el arte, ante la pregunta por la recepción que han tenido, las pepas realizan una recriminación (in)directa: han tenido buena recepción salvo por «un semanario que pese a tener siete páginas culturales y tener lugar para escritores extranjeros —alguno ya fallecido— publica nueve artículos de hombres sobre hombres, pero no pudo hacerle espacio a un comunicado de siete líneas, de veinticuatro uruguayas, sabiendo las dificultades con que se hacen las cosas en este país» (J. F. B., 1989).

De hecho, en *Brecha* en un artículo casi a doble página de Mario Benedetti (1989) y una columna de Hugo Alfaro (1989), aparece un pequeño recuadro escrito por Ana Inés Larre Borges (1989, p. 27) con una breve reseña de la inauguración que finaliza con una cita de Cecilia Álvarez «dejan de ser blancanieves/se sienten marco polo sandokan robin hood».

## La previa

*Nuestra identidad yace sepultada bajo los rótulos con los que una sociedad autoritaria pretende reprimir y contener experiencias que, supuestamente, desestructuran el orden comunitario.*

Enrique Syms

Se habla de un pre-Viva la Pepa, en el marco de El Circo, un evento cultural por fuera de los circuitos comerciales, que duró una semana, organizado por Omar Bohuid y El Ajo

(Gonzalo Núñez) en el Parque Batlle en 1988. En una carpa de circo se acogían las diversas expresiones y experiencias artísticas, que incluía la producción local y también colectivos de los países vecinos.

El Circo intentó ser un espacio abierto donde cualquiera pudiese aproximarse y experimentar lo que se producía mayormente desde las y los jóvenes, a partir del malestar de la cultura autoritaria y como expresión de otras posibilidades.

Allí participaron algunas de Las Pepas. Convocaron antes a artistas mujeres, a la que respondieron casi exclusivamente poetas. Allí realizaron una colgada de poesías, también hicieron una revista *5 minas 5*, que circuló en ese mismo evento: «En El Circo sacamos una revistita que se llamó *5 minas 5*, y la vendíamos ahí» (E.D., comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

En conversación informal con El Ajo, en el verano de 2020 recordaba estas intervenciones como algo poco común, no era habitual el «protagonismo de las minas».

Dirá Mariana Percovich (2019) al respecto:

Las mujeres desde espacios como El Circo, en épocas de abortos clandestinos y acosos naturalizados —«No digas nada, que quedás como una histérica»—, establecieron la plataforma para la siguiente generación de artistas que entrarían pisando fuerte en el siglo XXI.

Algo de esta experiencia fue lo que derivó en ¡Viva la Pepa!

## Tras bambalinas

La constitución de un nosotras: la creación y la vida en el centro

Una conversación, una idea que empieza a cobrar cuerpo. Alguien que conoce a alguien, que a su vez suma a alguien más. Finalmente son diez poetas mujeres, heterogéneas en sus procedencias, en sus trayectorias, en sus edades, algunas se conocían, otras no. Coinciden en la necesidad de hacer lugar a la escritura de mujeres, al arte de mujeres y a «lo grupal como apuesta política» (E. U., comunicación personal, 11 de octubre 2018).

Se reúnen en sus casas cerca de un año para la exposición y poco más para el libro y otras movidas, y funcionan de manera horizontal y plenaria. Compartían experiencias, opiniones, afectos.

Al volver a evocar ese momento es como que faltan las palabras, las palabras no alcanzan para dar cuenta de lo vivido.

Hablamos muchísimo... Porque eso llevó como un año, porque habremos empezado como en marzo y la cosa fue en noviembre... entonces, este... nos reuníamos y fue una cosa muy fervorosa, con mucho posicionamiento diferente, entonces fue muy fermental, muy importante, para mí fue totalmente fundamental y una cosa importante de formación. Para mí me dio... me encantó verte, como decirte, me gustó muchísimo trabajar con mujeres, es una cosa que siempre la busqué, y la quería... este... tuvimos mucho diálogo, no sé, yo aprendí mucho,

para mí fue una cosa bárbara la verdad (E. Ç., comunicación personal, 10 de abril 2019).

La mayor con cincuenta años, la menor con 16. Algunas habían estado en otros países, otras no, algunas habían tenido contacto con el feminismo y se decían feministas, otras no, algunas habían publicado, otras no, en algunos casos se leía en voz alta y a otras por primera vez, en otros ya habían pisado escenarios y recibido premios.

Todas reconocen en Andrea Blanqué y lo atesorado en su viaje a España y la movida madrileña, como fundamental en el despliegue de todo lo que se desencadenó. A la vez reconocen como extrañamente particular y bella la dinámica de reconocerse como pares en su asimetría, y reconocen con reciprocidad a la generosidad de cada una en el gesto de componer desde las diversas trayectorias. Al mismo tiempo no se soslayan las dificultades, los tropiezos, los desencuentros, pero eso hace parte de la composición.

Lo que todas comparten es la clara afirmación de que ninguna salió igual de este viaje. Constituyen un nosotras (en sí un acto de irreverencia, sobre todo en ese momento), desde el que actuar en el mundo, y en el que sostenerse en la propia transformación.

Irreverencia de lo colectivo como apuesta a contrapelo de la manera en que se venía viviendo:

... una marca importante de la dictadura es ese aislamiento, ¿no? Feroz. No solamente aislados, sino una cierta ferocidad entremedio [...] Ahora uno se olvida de eso... porque te olvidás. Es como cuando tenés frío y entrás a un lugar calentito, te olvidás del frío (E. Ç., comunicación personal, 10 de abril de 2019).

También en la acogida de las diversas situaciones personales y sus búsquedas, toda una inauguración de época también (De Giorgi, 2020, pp. 33-70), las que venían de los divorcios, las rupturas con ciertos linajes, las que se iniciaban en los vínculos sexoafectivos, las que se asomaban al lesbianismo.

Ellas van convocando a las plásticas,<sup>6</sup> que no dialogan con las poetas, sino con sus producciones. Producen desde el arte visual en relación con el movimiento productivo de la escritura poética. El lazo es desde una manera de producir, de encontrarse con lo puesto en juego, y poner en juego desde allí, más que desde los quiénes y sus rostridades.

6 Casi todas ellas con exposiciones ya realizadas, algunas vinculadas a lo performático o ambientaciones, al Club de Grabados...

La trama relacional se compone también de otras figuras que contribuyen en la configuración de la escena. Nancy Bacelo (Galería del Notariado)<sup>7</sup>, Luis Bravo (Ediciones de Uno),<sup>8</sup> por mencionar algunos.

No hay una premisa estética que subsuma las producciones, hay pura experimentación en el encuentro, hay la conjugación de producciones singulares que no se supedita a ningún modelo, a ningún mandato estético. No se trata de «una nueva estética», de la «Unicidad Estética de Las Mujeres», sino de la puesta en movimiento de las formas de entender y producir la experiencia estética. Así el arte funciona volviendo visibles las formas de vida y a la vez vitalizando, poniendo en movimiento estas formas (Farina, 2005). Como plantea Linda Nochlin (2001) la cuestión de las mujeres en el arte implica formular aquellas preguntas que permitan volver visible las fuerzas y sus cristalizaciones, la posibilidad de su descentramiento respecto de un canon (Giunta, 2020), interpelar el *statu quo*, preguntar por las condiciones de lo que hay y también de su transformación, preguntar de modo tal que se vuelva visible lo que sucede en lo que sucede.

El deseo es político

Querer editar y toparse con que hay que pagar en especias («o era el cargue, o no accedías» [E. D., comunicación personal, 14 de noviembre 2018], «A las escritoras se nos mide por la cara» [E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018]), moverse en el *under* y toparse con la marca del machismo («una mina que andaba en la noche, en los boliches, que escribía sobre temas tabúes, una despreciable feminista para unos cuantos, para otros media putita, en fin...» [E. D., comunicación personal, 14 de noviembre 2018]), militar en la izquierda y ser señaladas por las patrullas ideológicas («me echaron del PC» [E. U., comunicación personal, 11 de octubre 2018], «... y a mí me descuartizaron los compañeros...» [E. C., comunicación personal, 3 de abril 2019]), trabajar en la academia y ser encorsetadas por programas que delatan otras estrecheces («me enfrenté seriamente en el 89 con el catedrático de Literatura Española, dado que yo quería enseñar escritoras marginadas por el canon desde una lectura teórica feminista» [E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018]), los matrimonios malavenidos, la lesbofobia y los despojos sexoafectivos... («... me tuve que separar de él por cosas que realmente eran como... eran machistas, pero yo no me daba cuenta» [E. C., comunicación personal, 3 de abril 2019]).

Suely Rolnik (citada en Gago, 2017) sostiene que «[el desborde] nos lleva a un nuevo problema vital, convoca el deseo de actuar para recobrar un equilibrio diferente, haciendo

7 En 1975 fue designada asesora cultural de la Caja Notarial, donde organizaba con empeño y pasión, en la Galería del Notariado, muestras y exposiciones. Asumió luego, en 1988, la dirección del Teatro del Notariado. Fue también una de las creadoras de la Feria del Libro y del Grabado, evento anual que se llevó a cabo entre 1961 y 2007.

8 «Los de Uno venían transgrediendo el arte desde fines de los años ochenta, eludiendo la clásica producción mercantilista del libro a través de la adopción de materiales y recursos ajenos a la cultura letrada. [...] El grupo Ediciones de Uno ha ocupado un espacio en la memoria colectiva, ligado a la cultura del insilio y próximo a la cultura militante del 83, incluyéndose en la memoria adultocéntrica-académica como parte activa del arco de resistencia frente a la dictadura» (Pérez, 2020, p. 90)

lugar a la producción de diferencia». Las experiencias plagadas de frustraciones abren paso al deseo por crear un espacio propio. «¡Viva la Pepa! era como un búnker, un refugio, contra esa guerra sorda que es el machismo» (E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018). Ya no disputar los espacios existentes, crear otros.

Son mujeres, pocas, pero es un espacio amigable. Desde las tramas relacionales, en el encuentro, se va configurando algo, que no se inscribe en los feminismos de la época, aunque todas reconocen esa marca en la acción que emprenden juntas.

La decisión de agruparse las mujeres para no tolerar la supremacía de los hombres en todos los grupos; la posibilidad de compartir con tus iguales venturas y desventuras; la libertad de no ser medida bajo los parámetros de la mirada masculina en el arte; la no incidencia de la seducción y el acoso sexual; demostrar que había mujeres haciendo cosas, produciendo arte, en esa multitud de hombres que cada tanto elegían una Idea Vilariño como quien elige una Miss Universo. Yo creía en ese momento en la especificidad del arte hecho por mujeres. Aún lo creo (E. T., comunicación personal, 26 de noviembre 2018).

No se sumergen en el *under* (aunque dialogan con él, incluso algunas de ellas hacen parte de él), no cumplen con el *statu quo*... hay un *entre* (entre muchos) por el que realizan un trayecto particular.

Aquí el artefacto artístico opera interpelando ciertos modos habituales de ver y relacionarse con la existencia, introduce ciertas variaciones en el orden sensible, torna expresables (en distinción con tornar explicables) las intensidades que lo constituyen, agenciando las fuerzas que desestabilizan las maneras habituales o naturalizadas de la realidad, dan qué ver y qué oír a aquello que ya no puede funcionar como antes (Farina, 2005).

En la reseña sobre ¡Viva la Pepa! en el libro-catálogo de la exposición homenaje a Nelbia Romero, se puede leer:

Una podía ver a creadoras mujeres con discurso artístico fuerte enfrentándose a la cultura de izquierda hegemónica, *marrón*, masculina y acompañada por la banda sonora del llamado canto popular y su paleta baja. Los eventos vinculados a la performance y a lo contracultural estaban conectados con mujeres que en el mundo se encontraban creando lenguaje y obra que respondía a las referencias de las artistas de la tercera ola del feminismo (Percovich, 2019, p. 145).

¡Viva la Pepa! fue un gesto rebelde indispensable. Se desmarcan de la política asociada fundamentalmente a la actividad militante y partidaria, pero incluso también del feminismo de la época. Algunas de ellas tienen en el radar la existencia de Cotidiano Mujer por ejemplo, pero no se sienten convocadas por ellas.

Así, no hay un discurso político en el sentido habitual, pero hay la experiencia de la politización en tanto recuperación de la capacidad singular y colectiva de actuar. Está el nosotras en el mundo, situado de un modo particular.

Resistimos: tramando modos de existencia

Desde una perspectiva micropolítica atendemos e investigamos allí donde el ojo domesticado (que nos atañe e incluye por momentos) parece no ver nada (Grebart, 2016).

En *La voluntad de saber*, Foucault (1998) invoca unas resistencias, anteriores incluso al poder. ¿De dónde vienen estas resistencias que invoca? Las resistencias actualizan o develan el carácter creativo, genésico, mutante y móvil del poder, de las fuerzas en relación. La resistencia es también informal, móvil, no es resistencia a algo, al menos no en primer lugar. Nos situamos en un campo de fuerzas, en el juego de las afecciones, poder de afectar y ser afectado, estamos en la trama relacional y su potencia configurante. También a partir del desplazamiento de la idea de capital cultural hacia la noción de campo, sostenemos que el campo cultural es asimismo un campo relacional (López Ruiz, 2017, p. 46). Así, componemos una geografía donde el territorio estético produce desde las sensaciones, conceptos estéticos y obras de arte, en tanto el terreno subjetivo produce referencias para unas maneras de ser, y en la mutua apropiación se modulan nuevas posibilidades transformadoras de sí y del mundo.

Desde estas coordenadas es posible dimensionar lo que todas las entrevistadas valoran: *¡Viva la Pepa!* es un tesoro que quedó para toda la vida, algo irrepetible.

... yo por lo pronto siento que hay algo que, para mí, no es nada menor, y que la voy a agradecer los diez minutos antes de morirme, viste, viste esos diez minutos en que tenés cuatro o cinco cosas que decir, bueno, una va a ser esa, porque ¿sabés qué? Ahí hay algo como de ir y venir, este... esas peleas ese tra tra, pero hay algo de construcción, de algo que se dice mucho, pero que no es tan fácil de hacer. Y también sabés que... y también en alguna medida muy horizontal de verdad (E. Ç., comunicación personal, 10 de abril 2019).

Ellas dicen que *¡Viva la Pepa!* fue concebida como un principio, un intento loco por crear, buscar, experimentar, abordar el mundo y dejarse interpelar por él, hacer perceptibles los procesos de transformación. De alguna manera dio cabida al problema de la forma y de lo sensible en la experiencia estética del quien que somos, acogiendo la propia condición subjetiva, visibilizándola y dándole voz.

A veces se juntan con algún motivo, o por cercanías de distinto tipo. Algunas dejaron de verse, otras dejaron el arte, algunas ya no están, algunas se encuentran en nuevos proyectos que inventan por aquí y allá.

No se trata de extender un hecho, de convertirlo en monumento, sino de la experimentación en el encuentro, como modo que permite ir afirmando los despliegues singulares. La invitación a los encuentros productivos, que las transforman y transforman, que abren nuevas posibilidades para muchas.

Hoy algunas de ellas están produciendo y lo hacen también desde y con la marca de eso experimentado en aquel tránsito, marchando juntas el 8 de Marzo con el cartel de *¡Viva la Pepa!*, celebrando los treinta años de aquella apuesta. Desde tal evento, desde tal programa radial, desde la editorial recientemente creada, invitando a otras pepas y a otras muchas, a leer comentar, compartir, escribir.

En el camino, en caminos que se bifurcan, andando...

## Intervalo

### Mujeres situadas: arte en acción

Aquí *mujeres* se toma en tanto un modo de estar situado, en el sentido de hacer lugar a las experiencias que resultan de las maneras particulares en que esa configuración (no monolítica) se jugó (y se juega) a la hora de hacer parte del mundo y sus efectos subjetivos. Atender la manera en que se tensan las sujeciones para dar lugar a otros modos de subjetivación. El despliegue conceptual que acogemos y que invita a reordenar al propio feminismo en torno a la disidencia sexual, la performatividad del género y las identidades no binarias, no implica soslayar que las experiencias vitales están atravesadas por testarudas coordenadas que siguen jugando, tanto como marcas subjetivas, como organizadores del mundo. Para muestra vale un botón: en 2020 el Centro Cultural España (CCE)<sup>9</sup> de Montevideo invitó a la colectiva coco<sup>10</sup> a presentar un trabajo de transversalización de una mirada de género en torno al arte. coco desplegó una aproximación gráfica al estado de situación macro, a través del análisis del género de las y los artistas, que es registrado históricamente de forma binaria (mujeres y hombres, por lo que se está en aviso de que esto impide representar la diversidad y complejidad real de la práctica artística en Uruguay) dando cuenta de lo abrumadoramente poco que ha variado esta situación respecto de la hegemonía de lo masculino como norma.

Hablar de las mujeres, hablar de género, de discriminación sexista, en algún lugar remite a los cuerpos. El género y el sexo son categorías que nos muestran el mundo. Somos capaces de ver aquello que aprendimos a ver. Capturan nuestra mirada en un anclaje «real», el del cuerpo. El «sexo es una categoría impregnada de política» dirá Kate Millet (1975). Se hace necesario un desplazamiento.

Aquí los cuerpos son pensados ya no en términos empíricos, en términos de materia-forma, cuerpos dados, sino en tanto configurales, composición afectiva y relacional, campo de relacionalidad, de afección en sentido spinoziano (poder de afectar y ser afectado). Y desde allí pensamos lo colectivo, como composición, como cuerpo de cuerpos.

Situamos la creación en un desbordamiento del arte, como estética de la vida. Hablar de creación desde esta perspectiva plantea la cuestión de la producción de novedad que rompe la clausura. Implica replantear la cuestión de la génesis, el ejercicio de la potencia, es decir, del deseo. Así, el deseo no sería una inclinación que se despliega en función de algo que se carece, o en función de un fin, sino que siempre es en acto, un ejercicio que se realiza en el juego mismo de las afecciones, del poder de afectar y ser afectado. Y, en el mismo ejercicio del deseo, el modo humano actúa y produce, crea.

9 *RIP, Revisar, Investigar, Proponer*. Revisar nuestras prácticas, valorar la investigación como herramienta de cambio, y abrir un espacio para reflexionar juntxs estrategias para alcanzar un campo del arte que nos represente a todxs. Véase: <http://cce.org.uy/evento/r-i-p-repensar-investigar-proponer/>.

10 coco se define como una colectiva de artistas contemporáneas formadas en Uruguay que están trabajando en la actualidad desde Montevideo, Princeton y Madrid. Está integrada por Catalina Bunge, Natalia de León y María Mascaró.

Cada época pone en juego ciertas condiciones que hacen posibles unas creaciones y no otras. Pero no todas las creaciones se albergan en los trayectos que siguen. En todo caso, nos queda la pregunta sobre la tensión entre experimentación/creación en el campo relacional y su alojamiento en las tramas existentes, más allá de las expulsiones patriarcales.

Estas mujeres se reúnen en tanto artistas y las peripecias asociadas a ello. Como señala Giunta (2020), la respuesta no consiste en lograr un mejor lugar con respecto a las jerarquías existentes, emular, escalar posiciones, sino de «interpelar cualquier ordenamiento jerárquico y las exclusiones que determina: ya sea por su género, etnia, geografía o, incluso, soportes de trabajo» (Parra, 2018).

En tanto artistas hay un hacer que las reúne, un modo expresivo que desean expandir, desplegar, para ellas y para otras artistas. Componen un nosotras, que instala algo del orden de lo común en la heterogeneidad.

Así como Andrea Giunta (citada en Parra, 2018) en su último libro, al abordar el movimiento de artistas argentinas en el presente, entiende la política feminista en términos de asociación y afectividad, quizá más comunitaria, entendemos que algo de eso se desplegó en este nosotras de las pepas. Con Silvia Rivera Cusicanqui (2017) ponemos aquí en conexión una idea singular de comunidad, como algo que no está dado de antemano y que puede ser temporal, que implica la tarea de asumir la construcción de lo común y sus entramados relacionales (muchos, múltiples, pululantes), a partir de esto que hay (algunas personas y su deseo productivo).

Este modo del nosotras de las pepas, también nos trae resonancias respecto de los grupos de autoconcienciación. Los grupos de autoconciencia de mujeres se proponían propiciar la reinterpretación política de la propia vida y poner las bases para su transformación (ni una fase previa de análisis limitada en el tiempo, ni un fin en sí mismo), construyendo la teoría desde la experiencia personal e íntima y no desde el filtro de ideologías previas. La consigna «lo personal es político» nació de esta misma práctica (Malo, 2004).

Este nosotras, en tanto cuerpo, cuerpo de cuerpos, nos permite atisbar su carácter metamórfico, que conlleva la pregunta por nuevos modos en gestación (Teles, 2013, p. 5), la pregunta acerca de cómo cambiar nuestra relación con aquello que hace límite, cómo hacer derivar de este límite, el despliegue de lo que somos capaces. Abrir paso a lo que sucede *en* lo que sucede: ya no se trata ni de la trascendencia de las opresiones, ni de la trascendencia de la liberación, se trata de la existencia y los distintos modos de comprenderla: entrar en el plano también, pero ya no como testigos, víctimas o profetas, sino en tanto creadoras y creadores.

Resonando con Spinoza: ¿Qué puede un cuerpo?<sup>11</sup>

11 «Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo.» (Spinoza, 1980, parte III, proposición II, escolio).

## Deseo y política

Aquí hablar de política, desde una ontología del presente, desde la inmanencia productiva, como pliegue del afuera, es hablar de los cuerpos. No se trata de abstracciones, se trata de la vida, es una operatoria de los cuerpos, no es algo abstracto. Las racionalidades conllevan modalidades de existencia. Cuando pensamos las racionalidades en abstracto estamos en el campo de un efecto de poder que invisibiliza sus dimensiones en juego.

Señala Foucault que la concepción de un poder puramente represor es políticamente ineficaz (Foucault 1994b). El poder produce<sup>12</sup> efectos positivos, también a nivel del deseo y es en relación con esto, que se puede explicar por qué las organizaciones con intensiones revolucionarias, en nombre de los intereses de clase, tienen disposiciones reaccionarias a nivel del deseo (Foucault, 1994c), en tanto que muchos de los colectivos de mujeres han acogido esta cuestión, Es aquí donde nos encontramos con otro de los aportes de Foucault: la cuestión del trabajo de sí consigo en tanto prácticas de libertad.

Siguiendo a Deleuze y Spinoza, aquí el deseo es potencia, que es poder de afectar y ser afectado, el cuerpo es el que va sosteniendo el movimiento y a la vez va afectando el movimiento relacional. El cuerpo es la consistencia de la afección. El cuerpo es el que opera las composiciones, porque el cuerpo en sí vivifica o realiza las afecciones. Reintroducir el cuerpo intensivo-deseo-inmanencia nos permite plantear un campo político en distinción con el campo político que aparece como único. No se trata de oposición, sino de otro plano. Pensar la subjetividad sin desligarla de su dimensión política e histórica, pensar el deseo en su dimensión ético-política, pensar los quienes como singulares y colectivos a la vez, pensar la potencia creadora y la potencia en acto. Reintroducir el deseo-inmanencia como potencia, como producción de producción. Entonces, cuerpos intensivos, otro modo de concebir lo humano, otro modo de la política, otro modo de la existencia: relacional, artística-ético-política.

Dado que partimos del supuesto que la subjetividad es la forma que adoptan las y los quienes en contacto con prácticas de poder unidas a verdades, y a través del trabajo de sí; entendemos que el individuo no es algo previo, sino que se encuentra constituido por el poder mismo. Es por ello que nos importa estudiar al sujeto situado puesto que «la subjetividad no existe al margen de las diversas prácticas históricas que la producen como tal» (Gómez Sánchez 2003, p. 143). Pero a su vez, nos estamos proponiendo un «más allá del sujeto».

Entendemos la transformación subjetiva, como posibilidad jugada en nuevos agenciamientos subjetivos colectivos. Ella tiene lugar justo en el momento donde se pierde la individualidad en tanto afirmación de una manera *determinada*<sup>13</sup> de ser para dar lugar al devenir. Interesa aquí sustraer la cuestión de la transformación subjetiva a la captura en una

12 «Las relaciones de poder no están en posición de exterioridad respecto a otros tipos de relaciones... no están en posición de superestructura... están presentes allí donde desempeñan un papel directamente productor.» (Foucault, 1998, p. 114)

13 Acá proponemos jugar con la distinción entre lo que podríamos llamar una determinación formal, un «estar determinada por», y la «posibilidad de determinarse a» hacer otra cosa a partir de lo que hay.

*interioridad*, para situarlo en el plano de inmanencia, en el campo de fuerzas, como fuerza en relación con otras fuerzas. Poner en cuestión la concepción de sujeto que subyace (en un esfuerzo por disolver la ilusión unitaria y total del sujeto y su contorno), ya no tomar al sujeto como punto de partida, sino como efecto (ni siquiera como fin necesario) de producción, agenciamiento de enunciación colectiva. Y entonces, dar lugar a otro modo de la experiencia que, intensificando su singularidad, no se sustraiga al campo de fuerzas, sino que permanezca como ejercicio de potencia.

En resonancia con esto podríamos pensar que, si albergamos la posibilidad de que no hay algo del orden de la *totalidad* de la experiencia, ni algo que la preexista en tanto plan o programa de la experiencia, si de lo que podemos hablar es de fragmento(s), su lectura, su interpretación, es una construcción, una invención, un agenciamiento subjetivo colectivo.<sup>14</sup>

Interesa interrogar las posibilidades que se abren al apelar a lo que llamo, junto a Deleuze y Spinoza, plano de inmanencia: de lo que produce y al producir se produce. Este plano de inmanencia nos sitúa en un espacio de acción que es el presente, y nos pone ante la aceptación de la necesidad y la libertad: la potencia actúa en virtud de su necesidad, la libertad no remite a la voluntad ni a la ausencia de causa, sino a la potencia, que es singular y colectiva a la vez. Implica, como recoge Zibechi (2019) de los zapatistas, ya no intentar cambiar el mundo (con la dosis de totalitarismo que ello conlleva), sino construir uno nuevo con quienes estén en disponibilidad de hacerlo.

El recorrido de las pepas nos permite visualizar una manera de hacer que pone su centro en la creación, que no soslaya el deseo, que afirma lo colectivo, y desde allí, desde el gesto que afirma, resulta la rebeldía ante lo que hay. No se está en la lógica de medios y fines, de las buenas causas, sino en la movilidad de la producción-deseante, singular y colectiva. Hay algo de este afrontar vérselas con el deseo y la experimentación que conlleva, que permite desenganchar, subvertir, abrir paso a las posibilidades de engendrar otros modos del mundo, constituir aquello que nombramos como común, configurar materialmente aquí y ahora, otros modos de la existencia.

---

14 Estas ideas se inspiran en notas personales tomadas en el Seminario: Stephane Nadaud, Fragmento(s) subjetivo(s). Una formulación del inconciente, 21 de octubre 2017, Montevideo

Figura 5.  
Marcha del 8 de marzo de 2019



Fuente: archivo personal

Figura 6.  
Lecturas



Fuente: archivo personal de Isabel de la Fuente

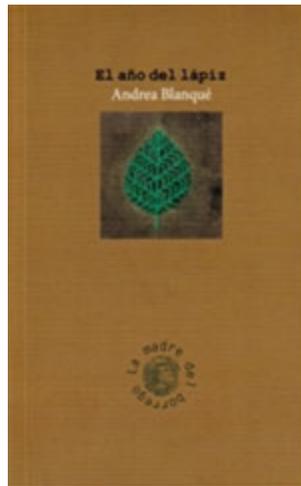
Figura 7.  
Celebración de los treinta años de ¡Viva la Pepa!



Fuente: archivo personal

Figura 8.

Lanzamiento editorial de La Madre del Borrego



Fuente: archivo personal

### Modos de existencia: visibilidades en el ejercicio epistemológico

¿Cómo intensificar el pensamiento en relación con las experiencias, no como su determinación formal, sino como apertura a lo que allí se produce como novedad? ¿Qué se produciría si dejáramos de asumir ciertos diagramas como realidades? ¿Qué pasa si dejásemos de subsumir el plano de lo experimentado y vivido bajo un régimen explicativo que termina por configurar lo real como tal?... y olvidamos que un es una creación... y olvidamos ese olvido.<sup>15</sup>

Melucci (1994) habla de la «miopía de lo visible», y Haraway (2019) nos habla de que es «necesario aprender a plantear problemas». Lo visible en su obviedad nos impide pensar. No hacer lo visible, lo que está, atendiendo la «realidad», sino hacer visible: otras posibilidades, otra configuración de pensamiento, otro modo de la política. Echar luz sobre los modos de configurar «realidades», las operatorias instaladas y los desplazamientos posibles.

Para ello es necesario un doble movimiento, por un lado «acreditar inicialmente lo que nos pasa —acaece, irrumpe, vibra, transcurre— en la corporeidad que somos» (Oviedo, 2013:29) y a la vez estar advertidos de nuestro estar situados que implica la existencia de puntos de invisibilidad y también puntos donde nos resulta posible interpelar tradiciones, legados y genealogías, y puntos donde atisbamos «un cambio de sensibilidad al nivel del mundo de la vida» (Castro-Gómez, 1996, p. 22).

En ese sentido, quizá sería necesario transparentar cuáles son las concepciones, aquellas premisas de las que se parte, que subyacen a aquello que nos inquieta y nos empuja a pensar. Sumariamente podría decir que la creencia en la posibilidad de otros modos relacionales

<sup>15</sup> Parafraseando a A. L. Teles cuando dice: «Se olvida el más preciado tesoro: la potencia-deseo productiva y lo que es peor olvidamos el olvido» (2009, p. 56).

late en algunos entramados vinculares, en la humanidad, es una premisa que subyace a este texto.

Asociado a esto también sería interesante animarse a desarrollar un pensamiento autónomo, capaz de sostenerse en relación dialógica proponiéndose tantear hasta donde nos es posible pensar distinto, en lugar de afirmar lo ya sabido, y desafiar los mecanismos establecidos, habilitados y habilitantes para exponerse.

Jacqueline Lacasa planteaba desde una mesa en el CCE en el 2016 (La Escena Expandida) cómo pensar estrategias conceptuales desde la afectividad y cómo evitar el encapsulamiento de la pasión en el ejercicio de racionalización.

Entonces, no se trata de hacer la lista de aquellas coordenadas que dan cuenta de dónde estamos situados, sino en tanto advertidos de ello, hacer lugar a

... la urgencia de volver a preguntar ¿quiénes somos?, ¿cuál es el suelo que pisamos?, ¿cuál el momento en que vivimos?, ¿qué somos capaces de ver y oír?, ¿cuáles son nuestros anhelos?

Preguntas que impulsan a una decisión: emprender una búsqueda, abrimos a nuevos modos de pensar, de sentir, de percibir. Búsqueda que es investigación y creación en relación con nuestro presente, a lo que pasa y ocurre, a lo que nos pasa en este lugar en que vivimos (Teles, 2001, p. 14).

## Fuera de programa

... el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte.

Gilles Deleuze

Las pepas no fueron ni son inmunes a su tiempo, que tampoco es uno. ¡*Viva la Pepa!* se realiza en un contexto de *caídas* (Ley de Caducidad, caída del muro de Berlín, avance neoliberal, desmovilización apuntalada desde la partidocracia también de izquierda) y también una época atravesada por la inquietud de mover todo de su lugar. Una época en que se abre paso un nuevo campo expresivo: el campo cultural dispone posibilidades otras para otros modos de lo político. Las fuerzas en tensión se juegan allí marcadas por las experiencias generacionales y territoriales (los que no se fueron, los que volvieron, los que se quieren ir). Una multiplicidad de perspectivas, mirando y atendiendo distintas cosas y algunas vías privilegiadas para la expresión de aquello que los *viejos cánones ideológicos* no podían albergar: numerosos *fanzines*, Cabaret Voltaire, Arte en la Lona, El Circo, Cooperativa El Molino, Campamento en Libertad La otra historia, Libertad, Arte Minado, ¡*Viva la Pepa!*, son algunos momentos de visibilidad, en que lo artístico, lo colectivo y horizontal, aparece viabilizando la posibilidad de despegarse de la relación habitual con *la realidad*, a favor de la creación. ¡*Viva la Pepa!* trae consigo, también hoy, la incomodidad de lo que no se ubica, que vuelve visible los puntos de heterogeneidad, que nos desafía no tanto a leer los sentidos

fundantes como a abrirse a los juegos de creación de sentidos, a preguntarnos ¿qué vida se abre paso allí donde hay la muerte de una forma?

## Referencias

- \* ALFARO, H. (1989, noviembre 3). Simplemente Matilde. *Brecha*.
- ALLIER MONTAÑO, E. (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Ciudad de México-Montevideo: UNAM-Ediciones Trilce.
- \* AQUÍ (1989, octubre 24). ¡Ah, minas!. *Aquí*, p. 27.
- \* BENEDETTI, M. (1989, noviembre 3). En defensa de los poetas: Algunos rasgos y riesgos de la poesía latinoamericana. *Brecha*, pp. 26-27.
- BLANQUÉ, A. et al. (1990). *10 poetas, 10 plásticas, Viva la Pepa*. Montevideo: Ediciones de Uno
- CASTRO-GÓMEZ, S. (1996) *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros
- COMITÉ INVISIBLE (2017) *Ahora*, recuperado de <https://tiqqunim.blogspot.com/2018/06/ahora-comite-invisible.html>
- DELACOSTE, G. (2016). El Ochentismo. En Á. DE GIORGI y C. DEMASI (Coords.), *El retorno a la democracia, otras miradas*. Montevideo: Fin de Siglo.
- DELEUZE, G. (1993). El súperhombre contra la dialéctica. En: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, G. (1993). Entrevista de Gilles Deleuze con Toni Negri. *Magazín Dominical*, (511), 14-18, Recuperado de [http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Deleuze\\_Toni\\_Negri.htm](http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Deleuze_Toni_Negri.htm).
- DEMASI, C., y YAFFÉ, J. (2005). *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- DE GIORGI, A. L. (2015). *Uruguayas, frenteamplistas y feministas. El encuentro entre las izquierdas y la cuestión de la mujer (1984-1990)* (Plan de tesis doctoral). Buenos Aires: IDES-Universidad Nacional General Sarmiento.
- DE GIORGI, A. L. (2020). *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80*. Montevideo: Sujetas Editores.
- DE GIORGI, Á., y DEMASI, C. (Coords.) (2016). *El retorno a la democracia, otras miradas*. Montevideo: Fin de Siglo.
- DE RIZ, L. (1985). Uruguay: la transición desde una perspectiva comparada. En: L. W. GOODMAN, P. WINN y A. GILLESPIE (Comps.), *Uruguay y la democracia*. Tomo III. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- \* EL DIARIO (1989, octubre 29). Plástica, poesía y música. *El Diario*, p. 11.
- FARINA, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afectaciones* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/2899>.
- FOUCAULT, M. (1994a). *Hermenéutica del Sujeto*. Madrid: La Piqueta.
- FOUCAULT, M. (1994b). Non au sexe roi. En: *Dits et Écrits III* (pp. 256-269). París: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1994c). Les intellectuels et le pouvoir. En: *Dits et Écrits II* (pp. 306-315). París: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1998). *La voluntad de saber*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- GAGO, V. (2017). Tener un cuerpo. *Página/12*, 21 de abril. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/32949-tener-un-cuerpo>.
- GERMANI, G. (1985). Democracia y autoritarismo en la sociedad moderna. En F. CALDERÓN (Comp.), *Los límites de la democracia*. Buenos Aires: Clacso. Recuperado de [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171226040045/Los\\_limites\\_de\\_la\\_democracia\\_I.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171226040045/Los_limites_de_la_democracia_I.pdf).
- GIUNTA, A. (2020) Introducción. En: A. GIUNTA, *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- \* GOBBI, C. (1989, noviembre 5). Viva la Pepa. Una puesta en común de veinte mujeres que están creando. *La República de las Mujeres*.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, L. (2003). *Procesos de Subjetivación y Movimiento Feminista. Una Aproximación Política al Análisis Psicosocial de la Identidad Contemporánea* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València.
- GONZÁLEZ, L. E. (1985). Transición y restauración democrática. En: L. W. GOODMAN, P. WINN y A. GILLESPIE (Comps.), *Uruguay y la democracia*. Tomo III. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- GREBERT, L., (2016). *Cartografía de diálogos entre la locura y el ordenamiento psiquiátrico. Configuración de un atlas de imágenes-pensamiento* (Tesis de Maestría en Psicología Social). Montevideo: Facultad de Psicología, Universidad de la República. Recuperado de <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/9219>.
- \* J. F. B. (1989, noviembre 1). Viva la Pepa ¡¡Viva!! *Alternativa*.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.
- KLEE, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- \* LA HORA POPULAR (1989, octubre 31). Cuando las pepas vienen marchando. *La Hora Popular*, p. 31.
- \* LARRE BORGES, A. I. (1989, noviembre 3). ¡Viva la Pepa!. *Brecha*, p. 27.
- \* LEA (1989, noviembre 5). Viva la Pepa: un grito de libertad. *LEA*, p. 17.
- LESGART, C. (2003). *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del 80*. Rosario, Santa Fe: Homo Sapiens Ediciones.
- LÓPEZ RUIZ, Á. (2017). *Poéticas del cine experimental en el Cono Sur (1954-1958) (1961-1967)*. Montevideo: 2AM Editorial de Estudios Visuales.
- MALO, M. (2004). Prólogo. En: *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nociones%20comunes-TdS.pdf>.
- MARCHESI, A. (Org.) (2013). *Ley de Caducidad, un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986-2013)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- MILLET, K. (1975). *Política sexual*. Ciudad de México: Aguilar
- NOCHLIN, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En: K. CORDERO e I. SÁENZ (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.17-44). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM-Conaculta-Fonca.
- O'DONNELL, G., SCHMITTER, P., y WHITEHEAD, L. (Comps.) (1988). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Paidós.
- OVIDO, G. (2013). Cuerpo y anhelo, o la flecha sensible de la utopía. En: M. MUÑOZ y L. VELA (Eds.), *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad*. Mendoza: UNCUYO.
- PARRA, D. (19/11/2018) «Feminismo y arte latinoamericano, de Andrea Giunta». *Artishock, Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/11/19/feminismo-y-arte-latinoamericano-andrea-giunta/>.
- PERCOVICH, M. (2019). ¡Viva las Pepas! En: C. BAUSERO, E. BADARÓ et al., *Nelbia Romero. Una mujer, sus gritos y silencios*. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes.
- PÉREZ, D. (2020). ¿Quién escupió el asado? Montevideo: Alter ediciones.
- \* RADIO URUGUAY (2019, noviembre 14). Entrevista a treinta años de Viva la Pepa: «Era un mundo muy tetosteroónico». Puntos de Vista. Recuperado de <https://radiouruguay.uy/trenta-anos-de-viva-la-pepa/> en noviembre de 2019. El sitio web fue modificado y no es posible encontrar ya estos archivos.
- RAMA, G. (1987). *La democracia en Uruguay. Una perspectiva de interpretación*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- RIAL, J. (1984). Acuerdos interpartidarios e intrapartidarios en las salidas a procesos autoritarios. Uruguay, 1942 y 1984. En *Segundo Taller Uruguay: transición hacia la democracia. Estudio de las condiciones de viabilidad del proceso de cambio político*. Montevideo: Ciedur.

- RICO, Á. (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay (1985-2005)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- \* RIVERA CUSICANQUI, S. (2017). Conferencia en Buenos Aires. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p2JTXy3Oyms>
- SAPRIZA, G. (2003). Dueñas de la calle. *Revista Encuentros*, (9), 89-147
- SEGATO, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- SEMPOL, D. (2014). *Transiciones democráticas, violencia policial y organizaciones homosexuales y lésbicas en Buenos Aires y Montevideo* (Tesis doctoral). Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.
- \* SOTELO, G. (1989, noviembre 7). Pipi. *Aquí*, p. 28.
- SPINOZA, B. (1980). *Ética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TELES, A. T. (2001). *Una filosofía del porvenir*. Buenos Aires: Altamira.
- TELES, A. T. (2009). *Política afectiva. Apuntes para pensar la vida comunitaria*. Paraná: La Hendija.
- TELES, A. T. (2013). *En el despliegue de la vida... Pensamiento, deseo y creación*. Montevideo [mimeo].
- VISCARDI, R. (2017). Prólogo en López Ruiz, Á. *Poéticas del cine experimental en el Cono Sur (1954-1958) (1961-1967)*. Montevideo: 2AM Editorial de Estudios Visuales.
- \* YULIANI, J. (1989, octubre 31). Reviven la pepa en el Notariado. *La República*, p. 25.
- \* ZETA (1989, noviembre 20). Viva la Pepa, Trovadores en la Galería. *Semanario Zeta*, pp. 20-21.
- ZIBECCHI, R. (1997). *La revuelta juvenil de los 90*. Montevideo: Nordan
- ZIBECCHI, R. (2019). *Descolonizar el pensamiento crítico y las prácticas emancipatorias*, Montevideo: Alter Ediciones

# Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia

## Archipelagos of experimentation in dictatorship: dialogues between art, education and militancy

Lucía Cañada<sup>1</sup>  
Malena La Rocca<sup>2</sup>

### Resumen

En noviembre de 1981, en ciudad de Buenos Aires el Taller de Investigaciones Teatrales realizó una intervención callejera en las inmediaciones de la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma una experiencia colectiva organizada por Mirtha Dermisache y el taller de Acciones Creativas. A partir de los cruces y cuestionamientos que genera este episodio, el presente artículo revisita el complejo vínculo entre arte y política en dictadura, incorporando a la problematización la dimensión educativa como un elemento más de análisis y debate, desde una perspectiva performativa y contextualista. El artículo se propone indagar así en ambas experiencias, así como los talleres que les dieron origen, para reflexionar sobre las formas de politicidad que desarrollaron y sobre

### Abstract

In November 1981, in the city of Buenos Aires, the Taller de Investigaciones Teatrales carried out a street intervention in the vicinity of the sixth edition of the Jornadas del Color y de la Forma an collective experience organized by Mirtha Dermisache and the taller de Acciones Creativas. From the crossings and questions generated by this episode, this article revisits the complex link between art and politics during the dictatorship, incorporating the educational dimension to the problematization as another element of analysis and debate, from a performative and contextualist perspective. The article thus sets out to investigate both experiences, as well as the workshops that gave rise to them, in order to reflect on the forms of politicization they developed and on the

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. [canadalucia@gmail.com](mailto:canadalucia@gmail.com)

<sup>2</sup> Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. [malenalarocca@gmail.com](mailto:malenalarocca@gmail.com)

las posibilidades de llevar adelante prácticas experimentales en tiempos de represión política. Para ello aborda no solo lo acontecido, sino también las praxis que dieron lugar a dichas propuestas.

**Palabras clave:** experimentación artística, educación no-formal, políticas culturales, dictadura argentina (1976-1983).

possibilities of carrying out experimental practices in times of political repression. To this end, it addresses not only the events but also the praxis that gave rise to these proposals.

**Keywords:** artistic experimentation, non-formal learning, cultural policies, argentinean dictatorship (1976-1983)

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

## Introducción

¿De qué modos pensar la «resistencia» en contextos de violencia política? ¿Cualquier acto o acción disidente puede considerarse como resistencia? Y, por el contrario, ¿todo silencio debe ser leído como consenso? ¿Alcanzan esos conceptos para comprender los distintos vínculos y estrategias que impulsaron las producciones culturales en dictadura? Durante los últimos años, un conjunto de investigaciones nos ha permitido conocer la existencia de diversas prácticas culturales antidictatoriales que, desde distintos ámbitos, desarrollaron tácticas (De Certeau, 1996) más o menos radicalizadas, multitudinarias o de formato pequeño, con discursos crípticos o abiertos. Estas han puesto en cuestión la imagen de «apagón cultural» atribuida a los años de dictadura, así como también la de abierta resistencia en oposición al consentimiento como el binomio desde el cual reflexionar sobre las prácticas culturales en tiempos de represión política. El siguiente «hallazgo documental» nos invita a visitar estas preguntas:

En noviembre de 1981, mientras en las instalaciones donde había funcionado un asilo de ancianos renombrado por la municipalidad como Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires se desarrollaba la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma (JCF), en las inmediaciones un grupo de jóvenes se pintaban de amarillo a ellos mismos y a otros y corrían por los caminos internos de Plaza Francia. Finalmente, los *manchados* invitaban a los paseantes a realizar una gran escultura de papel higiénico: una burla hacia el orden y el control que reinaban en aquellas reconocidas jornadas. Esta acción callejera fue organizada por el Taller de investigaciones Teatrales (TiT), un colectivo de experimentación teatral fundado en 1977 por Juan Carlos Uviedo y continuado por jóvenes militantes trotskistas del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) el cual permanecía ilegalizado desde el golpe de Estado de 1976, al igual que otras agrupaciones de izquierda revolucionaria no armadas.<sup>3</sup>

No existían relaciones explícitas entre el taller teatral y las jornadas de experimentación plástica. Con este tipo de acciones, el TiT tensionaba las políticas culturales de su partido, el cual desde sus publicaciones había reivindicado la «libertad creativa» en la propuesta de Mirtha Dermisache (Hirschfeld y Báez, 1978). Por su parte, las JCF se presentaban como un «gran taller» en el que Dermisache y sus alumnos del taller de Acciones Creativas (tAC) disponían una serie de mesas ordenadas con distintos materiales de trabajo para que el público accionara y se expresara. Estas jornadas habían surgido en 1974 cuando los integrantes del tAC se propusieron reproducir aquello que hacían en un espacio abierto al público (primero fue la galería Carmen Waugh y luego distintos museos de gestión estatal) y, desde entonces, habían organizado cinco ediciones; la de 1981 sería la sexta y última.

A partir de este episodio, nos preguntamos en dónde se hallaba la «resistencia»: ¿en la experiencia multitudinaria que sucedía dentro de una institución estatal, en la intervención crítica que el TiT desarrollaba afuera o en ambas? ¿Qué efecto interpretativo genera recurrir

3 El PST se fundó en 1972 a partir de la fusión del Partido Revolucionario de los Trabajadores-La Verdad, liderado por Nahuel Moreno —un dirigente histórico del trotskismo—, con una corriente del Partido Socialista Argentino, encabezada por Juan Carlos Coral. Véanse Mangiantini, 2017 y Osuna, 2015.

al mismo concepto (el de resistencia) para caracterizar ambos casos y muchos otros? ¿Acaso esa caracterización no estaría aplanando una multiplicidad de tácticas que —esgrimidas desde lugares y con formas diferentes— coincidían en fomentar la libertad de creación individual y colectiva? ¿Qué otros puntos de convergencia podemos encontrar entre estas prácticas que parecen tan diferentes, incluso en el modo en que se enuncian a sí mismas?

Desde estos interrogantes nos propusimos reflexionar sobre los vínculos entre experimentación artística y acción política durante la última dictadura militar analizando las prácticas en sí mismas, contextualizadas y en relación con otras. Tal como señala Esteban Buch (2016) «ver una resistencia no solo en lo underground, sino también en los eventos multitudinarios autorizados y a veces auspiciados por el Estado depende en buena parte de hallar un contenido político en la música, más que en su entorno» (p. 188). Se trata entonces de investigar la «pieza de arte» en sí misma en constante vínculo con su contexto de producción y con las intenciones de sus hacedores. Se trata también de abordar sus formas de producción y las epistemes críticas que se pusieron en juego en estas acciones y que generalmente quedan subsumidas a sus resultados medidos en términos de «eficacia simbólica» o de «gran acontecimiento». Para ello observamos lo acontecido en la sexta edición de las JCF y en la intervención callejera así como también los espacios desde donde habían surgido: el tAC y el TíT. En todos los casos, la experimentación artística estaba en el horizonte de expectativas de sus prácticas, pero ¿esta noción remitiría a una «estructura de sentimientos»<sup>4</sup> (Williams, 2000) común? ¿A partir de qué procesos de enseñanza y aprendizaje se transmitiría? ¿Qué características, matices e implicancias adoptó en cada grupo?

En términos conceptuales, Umberto Eco (citado en Longoni y Davis, 2009) distingue entre las prácticas «experimentales», aquellas que proponen una innovación dentro de los límites del arte buscando generar una provocación interna, y las de «vanguardia», las cuales buscan ofender radicalmente a las instituciones y las convenciones. A esta perspectiva teórica agregamos la noción de experimentación señalada por Ana Longoni (2011), a partir de la cual se crean nuevos conceptos de vida que, más allá de la construcción de una nueva hegemonía, se orientan a generar otras maneras de habitarla. Estas distinciones nos permiten establecer matices entre las propuestas aquí abordadas y problematizar sobre los márgenes para la experimentación que «dejaba» la dictadura. Partimos del supuesto de que lo «experimental» e incluso lo «vanguardista» eran términos públicamente enunciables durante la dictadura argentina, siempre y cuando se restringieran a la renovación de lenguajes artísticos, a la «innovación» técnica o a lo juvenil, y sus prácticas estuvieran controladas por adultos o por el mercado. En tiempos de la última dictadura militar, el experimentalismo tenía lugar, aunque ya no bajo las premisas desarrollistas, sino aquellas de la modernización autoritaria (La Rocca, 2021).

4 Raymond Williams (2000) define las «estructuras del sentir» como los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente (p. 154). Según el teórico cultural marxista británico, se trata de experiencias sociales en proceso que se diferencian de otras formaciones semánticas institucionalizadas en su época.

Los casos aquí abordados ponen el acento en procesos creativos que apelan a un hacer sensible, que instalan a su vez otras lógicas (de creación, de función social del arte) y desde allí proponen una búsqueda de libertad. En el TiT, advertimos que aquella se encontraba en tensión con la búsqueda de verdad que guía la praxis marxista revolucionaria. Mientras la última orienta el conocimiento del mundo producido desde la práctica artística hacia la transformación política de la sociedad, para el TiT la experimentación artística era su forma de militancia revolucionaria. En el tAC, la búsqueda no estuvo ligada a un proyecto colectivo ni a una transformación social, tal como proponían las vanguardias artísticas de fines de los sesenta y principios de los setenta, sino a un proyecto artístico-pedagógico (sostenido por Dermisache, su alma máter) con el que pretendió brindar herramientas para que los sujetos se expresaran libremente. Ese espacio habilitó experiencias y microsociedades que desbordaron las intenciones iniciales de su creadora.

El experimentalismo como puesta en práctica de pequeñas libertades creativas, aunque tolerado por las autoridades *de facto*, fue capaz de generar fugas de sentido y de conexión con las emociones, en la medida que fuera concebido como una práctica colectiva y fundante de microsociedades. Como señala Longoni (2011), «sin confrontar directamente con las reglas de juego dominantes, [las microsociedades] inventan las suyas y fundan una suerte de territorio liberado, un tiempo desafectado del mandato de producción y ocio reglado» (p. 17). Es en esos modos de hacer y trabajar alternativos y experimentales, centrados más en los procesos creativos que en sus resultados artísticos, que tanto el tAC como el TiT buscaron diferenciarse de las políticas culturales del régimen, en particular de sus aristas más autoritarias, así como de las estéticas predominantes en las izquierdas de los setenta, ya sea en su versión realista comunista o panfletaria.

A través de la puesta en marcha de sus procesos creativos, en los talleres y en sus salidas al espacio público, ambos buscaron movilizar el «cuerpo vibrátil», en términos de Suely Rolnik (2005), es decir aquella capacidad sensible de los sujetos que nos permite aprehender la alteridad del mundo como un campo de fuerzas vivas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo como sensaciones. La filósofa brasilera señala que, mientras nos mantenemos vulnerables al entorno, el cuerpo acumula sensaciones y el otro se torna en una presencia viva. Por eso, una de las búsquedas que ha movido a las prácticas artísticas es la de mantenerse vulnerables *ante y al otro* (Rolnik, 2005), contrariamente a los regímenes autoritarios que, en complemento con el neoliberalismo, se proponen anestesiar la vulnerabilidad, la capacidad de escucha de uno mismo y de los otros.

Este artículo está dividido en cuatro apartados y unas consideraciones finales. En el primero, inscribimos las producciones del tAC y del TiT en los debates en torno a las prácticas culturales y artísticas en dictadura, así como también las vinculamos con una amplia gama de estrategias disidentes. En el segundo apartado reponemos algunas ideas sobre las políticas culturales de la dictadura, tanto en términos censores como propositivos, para dar cuenta de sus grietas, fisuras o resquicios que habilitaron cierto experimentalismo. El tercer apartado lo dedicamos a reconstruir la sexta edición de las JCF —el imperio del orden— así

como la intervención que el TIT hizo para impugnarla —la irrupción del caos—. En el último, exploramos un conjunto de concepciones sobre el arte, los métodos de experimentación, la formación tradicional y alternativa las cuales permiten, finalmente, poner en diálogo ambas experiencias.

## Más allá de la noción de resistencia: estrategias de experimentación artística

A mediados de la década del ochenta, se consolidó académicamente la noción de «cultura del miedo» (Corradi, 1985; Lechner, 1990; O'Donnell, 1984). Esta categoría permitía explicar de qué manera se habría difuminado en la vida cotidiana el terror impuesto por las dictaduras latinoamericanas. Según Guillermo O'Donnell (1984), el autoritarismo se encontraba arraigado en la cultura argentina; el gobierno militar solo habría soltado «los lobos en la sociedad» que, de esta manera, se habría patrullado a sí misma. Pero también gran parte de los ciudadanos pasaron a sentirse víctimas potenciales y, ante el miedo que generaba el aparato represor, optaron por el silencio y la autocensura. Esta interpretación ha dejado sus huellas en la historiografía como una lectura hegemónica del período: una vez instaurada la dictadura, y reprimidas y desaparecidas las organizaciones guerrilleras, la represión y la censura imperante habrían silenciado cualquier manifestación opositora —excepto las de organizaciones de derechos humanos— hasta mediados de 1982, luego de la rendición argentina en la Guerra de las Malvinas.

En contraposición al consenso civil en torno a la cultura del miedo, se ha utilizado la categoría de «resistencia» para describir en bloque y valorar un conjunto de heterogéneas manifestaciones culturales y artísticas ocurridas durante el régimen militar. El problema de esta noción —entendida como categoría moral— es que obtura la posibilidad de leer, a partir de estas prácticas, una trama más compleja de relaciones y estrategias de los sujetos, que a su vez fueron modificándose en las diferentes coyunturas por las que transitó la dictadura. Lo interesante es observar que, en este período denominado «apagón cultural» o «genocidio cultural», las prácticas y producciones simbólicas, así como las tácticas partidarias, no fueron totalmente silenciadas —ni cómplices—, pero tampoco un modo de resistencia frontal a la dictadura. Por otra parte, este paréntesis de *oscuridad* se encuentra entre dos momentos *luminosos*, uno anterior y otro posterior: la modernización artístico-cultural de la «larga década del sesenta» (Jameson, 1994) y la breve primavera democrática de los ochenta.

Desde esta misma perspectiva, dentro de los estudios recientes focalizados en las producciones culturales y artísticas alternativas al disciplinamiento militar y a la industria cultural en los ochenta, pueden destacarse la investigación curatorial de la Red de Conceptualismos del Sur (2012) sobre prácticas, tácticas y poéticas de arte y política en América Latina; la investigación sobre la utilización de la ironía y la alegoría como estrategias retóricas (Favoretto, 2010), o de la sátira política en la revista *Humor* (Burkart, 2017), así como los estudios sobre los vínculos entre juventud, música, estéticas y política (Buch, 2016; Delgado, 2015; Manzano, 2017; Pujol, 2005) así como las estrategias de los artistas vi-

suales (Alonso, 2005; Constantin, 2006; Longoni, 2014; Usubiaga, 2012) y de los colectivos de activismo teatral aquí estudiados (Longoni, 2012; Verzero, 2016). También son relevantes las investigaciones del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, en particular, las redes de solidaridad artística internacional (Cristiá, 2020), las prácticas contrainformativas de los fotorreporteros (Gamarnik, 2011), la trama cultural alternativa impulsada por las revistas subterráneas (Margiolakis, 2016), los usos de la ciudad por la cultura rockera (Sánchez Trolliet, 2016), o de la fiesta y la «estrategia de la alegría» en la escena artística *under* (Lucena, 2012; Lucena y Laboureau, 2016).

El análisis de estas investigaciones permite visibilizar, por fuera de la mirada dicotómica hegemonía/resistencia, una amplia gama de estrategias, modos de hacer y estéticas desplegadas por diversos actores y grupos para eludir la represión, la censura y el disciplinamiento, y conseguir recursos materiales para funcionar. Nos referimos, entre otras estrategias, al uso de los lazos profesionales y la solidaridad internacional en las denuncias por violación de derechos humanos; a diferentes recursos retóricos «carnavalizantes» para eludir la censura y generar crítica social; a la intervención cultural como forma de intervención micropolítica; al uso de espacios no estrictamente culturales como la vía pública o a usos alternativos de los edificios culturales; a la estética festiva *under* como modo de reunir a los jóvenes disidentes, a la autocensura y a la utilización de la metáfora y los eufemismos.

Asimismo, las investigaciones que se ocuparon de problematizar la intervención de las autoridades *de facto* en distintos espacios de la cultura —teatros, museos y galerías— también nos permiten poner en tensión la imagen de *oscuridad* y de intervención totalitaria sobre todos los espacios. Carlos Fos (s. f.) trabajó sobre el teatro General San Martín y la gestión de Kive Staiff, quien fue designado como director en 1976. Florencia Malbrán (2012) indagó sobre el Museo de Arte Moderno dando cuenta de la falta de libertad que experimentaban allí durante la dictadura. Mariana Marchesi y Teresa Riccardi (2012) han trabajado sobre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte y Comunicación. Por su parte, Buch (2013) y otros investigadores propusieron la hipótesis de pensar algunos espacios de la cultura oficial (el teatro Cervantes, el teatro Colón, el teatro General San Martín y el Museo Nacional de Bellas Artes) en términos de «archipiélago», en tanto espacios no censurados, ni sistemáticamente controlados: «Acaso esas islas fueron menos territorios conquistados tras una lucha que zonas secas emergiendo por cálculo o por desidia de los poderosos en un océano de sangre y barro» (Buch, 2016, p. 49). En esta línea inscribimos a las JCF.

Por último, siguiendo la tesis planteada tempranamente por Carlos Brocato (1986), hacia 1977, después de los años más intensos de represión, surgieron pequeños espacios de actividad cultural (talleres literarios, grupos teatrales, revistas subterráneas), que fueron generando una compleja trama de encuentros e intercambios alternativos a los que fomentaba el régimen, y así reunieron algunos *átomos dispersos* por el embate autoritario. Dentro de estas iniciativas alternativas, inscribimos las prácticas estético-políticas del TiT en relación con las políticas culturales del Frente de Intelectuales del PST.

María Matilde Ollier (2009) propone que en estos espacios se transformó la radicalización revolucionaria de las agrupaciones de izquierda hacia la democratización como signo de época. Aquí consideramos que el TiT y el tAC llevaron a la práctica nuevas —y heterogéneas— formas de acción estética, entendidas como actividades mediante las cuales se puede transformar la vida colectiva (Arendt, 1993). Una de ellas fue la experimentación en montajes e intervenciones callejeras del TiT, formas a partir de las cuales confrontaron simbólica y físicamente con las prácticas cotidianas habilitadas por el régimen. Otra, más elíptica, fueron los grandes talleres de experimentación plástica de las JCF, realizados bajo la protección de las instituciones oficiales.

Así, desde la noción de experimentación (Longoni, 2011) indagamos las transformaciones en los vínculos entre arte y política. Aquí consideramos que el dispositivo represivo y disciplinador, que brutalmente se consolidó durante el régimen militar, provocó un colapso social y profundas resignificaciones culturales que no pueden ser explicadas mediante abordajes dicotómicos. Es preciso pensar en una compleja y contradictoria trama de prácticas que van desde lo oficial u oficioso hasta lo abiertamente opositor atravesando una diversidad de tácticas disidentes que podrían confrontar entre sí. Desde esta última posibilidad nos propusimos contrastar la experimentación propuesta en las JCF y en el TiT, desde su praxis artística, para señalar tanto afinidades como diferencias que nos permitan esbozar sus posicionamientos en las distintas «batallas culturales» que se desarrollaron durante el régimen.

## «Vigilancia, civilidad y modernización»: ejes del dispositivo represivo para disciplinar la cultura

La última dictadura hizo —desde el comienzo— un foco especial en la cultura, no solo a través del control y de la censura, sino también de un modo propositivo. Por un lado, según aseveran Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2003), además de la estructura organizada para desaparecer cuerpos, organizó: «una compleja infraestructura de control cultural y educativo, la cual implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales y académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficinas. Dos infraestructuras complementarias e inseparables desde su misma concepción» (p. 23). Entre el material controlado por los servicios de inteligencia, Invernizzi y Gociol mencionan canciones, libros, almanaques, afiches, obras de teatro, artículos periodísticos, folletos, diarios, programas de radio, actores, directores, películas, concursos literarios, mapas, programas de televisión, entre otros.

En contrapartida otros materiales fueron sugeridos y recomendados por las autoridades *de facto* (Invernizzi y Gociol, 2003) con la intención de moldear a la sociedad civil. Julia Risler explica que en forma paralela a la «guerra contra la subversión» (llevada adelante a través del terror de Estado), los militares desarrollaron una estrategia de «acción psicológica» dirigida a la población civil

La propaganda —que circulaba por variados medios de comunicación— fue uno de los principales mecanismos de aquello que los militares llamaban la «acción psicológica»

(Risler, 2018). Otras de las estrategias adoptadas para generar consenso fueron el establecimiento de bustos, la redenominación de calles, la declaración de feriados nacionales y la creación de museos (Schenquer y Cañada, 2020). Además, desde el gobierno *de facto* se buscó establecer un diálogo con parte de la dirigencia política, empresarial, religiosa y gremial (Sirlin, 2006). Esos contactos se extendían a la sociedad a través de los medios masivos de comunicación, los cuales contribuían con el régimen, por ejemplo, creando una impresión de que el país se encontraba en total normalidad (Gamarnik, 2011).

El control y disciplinamiento de la vida cotidiana de la *ciudad vidriera* de la Argentina —Buenos Aires— fue implementado de una manera particular. Por un lado, los burócratas orientados por la función policial no alcanzaban a detentar un rol tan influyente como en otras urbes del país (Invernizzi y Gociol, 2003; Luciani, 2017). Por el otro, sí se destacó la «modernización» urbanística en pos de su internacionalización y valorización inmobiliaria que legó marcas indelebles en la ciudad y sus formas de habitarla. Bajo el impulso de ser el país sede de la Copa Mundial de 1978, se hicieron transformaciones estructurales y habitacionales: erradicación de las «villas miseria», construcción de autopistas y parques de diversiones, remodelación de estadios de fútbol y espacios verdes para fomentar el ocio y el esparcimiento «activos» y no «contemplativos» (Menazzi, 2018; Tavella, 2016). Dentro de estas políticas urbanísticas es posible inscribir la apertura —por iniciativa del intendente Osvaldo Cacciatore— del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, el cual institucionalizó en un mismo edificio diferentes iniciativas experimentales relacionadas con la música y las artes plásticas.

Mientras que en la cartera de Obras Públicas se invirtieron elevadas sumas en estudios de arquitectos, en la de Cultura se apostó a la subsidiariedad del Estado (Rodríguez, 2015) lo que significó que la cultura debía estar financiada por el sector privado. Este fue el caso, por ejemplo, de las JCF que habiéndose realizado en espacios oficiales no recibían ayuda económica del Estado, sino que debían conseguir sus patrocinantes; en las últimas ediciones, contaron con los auspicios de Aerolíneas Argentinas y de la multinacional Coca-Cola. En contraposición, el TiT abogaba por una experimentación independiente tanto de la injerencia del Estado como del mercado.

A pesar del intento de los militares de diseminar el terror en la sociedad con el propósito de silenciarla y disciplinarla, el poder de la dictadura no fue absoluto. Existieron múltiples respuestas, como múltiple es la sociedad. Calveiro sostiene que la sociedad fue encontrando resquicios para reestructurarse y resistir. Según ella: «Existió la fuga individual, la solidaridad, la risa y el canto. Existió el doble juego, el engaño y la simulación; todas las formas que tuvo la sociedad para sobrevivir sin ser arrasada se practicaron de una u otra manera» (Calveiro, 2004, p. 157). Entre estas fisuras, grietas, resquicios fueron posibles experiencias experimentales y la experimentación que problematizaremos en los siguientes apartados.

## Puestas en escena durante la «apertura democrática»

El año 1981 fue sumamente complejo: se produjo el primer cambio de presidente tras un quinquenio de Junta Militar en medio de la profundización de la crisis económica que significaba el fracaso de su proyecto y la cada vez mayor visibilidad política de las denuncias por violación a los derechos humanos. Entre marzo y diciembre de ese año gobernó Viola, representante del ala «aperturista» más proclive al diálogo con los civiles. La historiografía política coincide en que su gestión posibilitó cierto «renacer» cultural y político que se manifestó en un incremento de la oposición sindical, de la opinión pública, cuyo hito fue Teatro Abierto (Franco, 2018, pp. 290-291). Asimismo, se discute si esta «apertura» del espacio público anticipó el inicio de la transición democrática o solo se trató de un momento de liberalización del régimen militar.

A los fines de este artículo, cabe destacar que, si bien el accionar del dispositivo represivo militar centrado en la figura de la desaparición forzada había disminuido significativamente con relación a los años previos, se había incrementado la presencia policial en las calles, la vigilancia y las detenciones en los espacios de sociabilidad juveniles, en las fiestas del *under* y contra la disidencia sexual (Lucena, 2012; Modarelli y Rapisardi, 2001; Sánchez Trolliet, 2016). Fue entonces cuando los organizadores de las JCF detectaron por primera vez la presencia de policías y curas de civil. Los integrantes del TiT coinciden en que la vigilancia de sus montajes y actividades culturales era llevada a cabo, más que por la policía, por militantes «encubiertos» del PST que resguardaban la «seguridad» del partido que funcionaba en semiclandestinidad (Osuna, 2015). En aquella coyuntura, el TiT redobló su apuesta y llevó sus montajes al espacio público.

En noviembre de 1981, se realizaron en Buenos Aires las «Sextas Jornadas del Color y de la Forma», la última de una serie que había comenzado con una pequeña experiencia en 1974 en la Galería Carmen Waugh y que al año siguiente se había organizado en un formato ampliado en las salas del Museo de Arte Moderno. Desde entonces la propuesta había ido creciendo en cantidad de días (de tres a doce), de coordinadores (que comenzaron siendo doce y llegaron a ser alrededor de doscientos) y de mesas de trabajo (de ocho a más de treinta). La edición de 1981 —interpelada por la acción del TiT— se efectuó en el Museo Sívori que se encontraba bajo la dirección de Nelly Perazzo y, desde 1980, funcionaba en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, que aún estaba en obra.

Las JCF surgieron del taller de Acciones Creativas, un espacio creado y dirigido por la artista visual argentina Mirtha Dermisache con el objetivo de que quienes asistían se «expresen libremente» a través de distintas técnicas plásticas. Este taller estaba orientado a adultos con o sin formación artística sin la pretensión de formarse como artistas allí. Según narra Jorge Luis Giacosa (comunicación personal, 2015), la idea de las JCF había surgido cuando, desde la galería Carmen Waugh, les propusieron a los alumnos del tAC hacer una muestra de fin de año. Sin embargo, después de debatirlo, quienes participaban del espacio consideraron que el formato *muestra* no representaba el espíritu del taller, donde los trabajos finalizados no eran exhibidos, ni tenían especial relevancia. Propusieron, en cambio, repro-

ducir su dinámica de trabajo en la galería. Así apareció la idea de hacer un «gran taller de acciones creativas» (taller de Acciones Creativas, 1974).

Como en todas las ediciones, la de 1981 consistió en generar un espacio para la creación individual, colectiva y por sumatoria (se sumaban las producciones individuales a lo hecho previamente por otro). Para ello, los organizadores disponían una serie de mesas o estaciones de labor con materiales para que el público se acercase y accionase. En la sexta edición había un total de 137 coordinadores y 37 coordinadores auxiliares quienes se ocupaban de explicar las distintas técnicas a quienes participaban y de reponer los materiales, los cuales eran ofrecidos de forma gratuita. Entre las propuestas se hallaban algunas técnicas individuales como *hoja mojada*, *esponja*, *anilina*, *bencina*, *monocopia negro*, *monocopia color*, *arcilla individual*, *dáctilopintura* y técnicas grupales como *arcilla por sumatoria*, *témpera grupal* (mural), tallado sobre un enorme muro de ladrillos, *estructuras con cajas* y filmación en videocasete (para el desarrollo de la cual se les entregaban filmadoras a los participantes). Según se informa en la revista *Humor*, para esta edición se disponía de: 7000 kg de arcilla para modelar, 2000 cm<sup>3</sup> de tinta china, 3000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32.000 cm<sup>3</sup> de témpera, 2500 ladrillos aislantes para tallar y 300 kg de papel de escenografía («Venga y enchastre», 1980) que habían sido conseguidos por los organizadores gracias a la donación de diferentes empresas. Durante los días que duraba la edición, el espacio se disponía para el encuentro, para lo cual se precisaba de una puesta en escena detalladamente prevista y cuidada. Siguiendo un croquis diseñado por los organizadores, en cada mesa se ubicaban ordenados todos los materiales y herramientas para llevar adelante una única técnica. Solo los afiches de difusión colgaban de las paredes. Nada se exhibía; no había obras de arte o imágenes que pudieran servir de modelo, ejemplo o inspiración. El espacio se encontraba de ese modo despojado de cualquier estímulo visual que pudiese condicionar la exploración.

Los organizadores decidían previamente qué colores poner a disposición, sobre qué materiales trabajar, de qué tamaño y grosor debían ser las hojas, qué técnicas privilegiar, cuántas personas experimentaban por mesa y con qué herramientas, entre otras elecciones. *Explorar en libertad* (taller de Acciones Creativas, 1979) —según rezaban sus anuncios— requería de un alto grado de organización, disciplina y planificación.<sup>5</sup>

Con el ingreso del público a las salas del museo el espacio cobraba movimiento. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos se sentaban en una mesa para comenzar a trabajar acompañados por la explicación de un coordinador. La acción ocupaba el centro de la escena. Los participantes se dedicaban a experimentar. No existía un límite de tiempo, ni de cantidad de trabajos que se podían elaborar y, una vez finalizados, estos se descartaban, a no ser que su «autor» se los quisiera llevar. De acuerdo a lo que narra Dermisache, «... no se exponen, ni se premian; no hay competencia. Es solamente crear un taller con las condiciones para que la gente pueda expresarse. Llega, trabaja, pero sin ninguna interferencia nuestra»

5 Entre las cuestiones centrales a resolver antes de cada edición se hallaban la difusión que se hacía a través de afiches, de notas y anuncios publicados en diarios y revistas y a través del *boca en boca*, la obtención de los materiales a utilizar (que eran solicitados vía carta por la propia Dermisache a distintas empresas para su donación) y la obtención del espacio.

(citada en Arce, 1979, p. 7). Con el hacer del público el dispositivo iba tomando color, habilitando una multiplicidad de expresiones y formas.

Al finalizar el día las instalaciones del museo se habían transformado, estaban más sucias y desordenadas, con los rastros de su ocupación transitoria. Concluida la acción del público, todo se volvía a acomodar, se limpiaban las mesas, se renovaban los materiales; el espacio quedaba dispuesto como al inicio, cada objeto, cada persona ocupaba su lugar en la escena. Finalizados los días dispuestos para la edición, los materiales se retiraban, la puesta en escena cesaba y el museo volvía a su formato habitual.

Una de aquellas tardes, el TiT adoptó la *puesta en escena* ideada por Dermisache como *primer acto* o escenario de su performance paródica que ellos denominaban *intervención urbana*. El TiT la consideraba una herramienta de acción estético-política. Esta era elaborada para alterar la *normalidad* cotidiana a través de la introducción de signos, símbolos y acciones que, aun de manera efímera, transformaran la percepción visual y sensitiva de la trama social y cultural citadina.

Entre las distintas versiones de la intervención en las JCF, una de ellas afirma que integrantes del TiT se habrían «infiltrado» en el evento y, al no permitirles experimentar libremente porque «armaron un féretro con las telas», siguieron con sus acciones puertas afuera del museo (Bellotti, 2012). Otra versión señala que los organizadores les habrían negado el ingreso por reconocerlos como un grupo de «revoltosos», probablemente al asociarlos a Mauricio Kurcbard, un miembro del TiT —hasta donde pudimos rastrear el único— que había pasado por el tAC. Al respecto, reunimos algunos testimonios y comentarios dispersos que muestran el carácter improvisado de esta acción:

Improvisábamos sobre la marcha, Katja [Alemann], Omar [Chabán] y muchos otros amigos estaban en las Jornadas». «Nos cruzamos a Plaza Francia y corríamos [...] jugábamos a mancharnos y a manchar a otros [miembros del grupo o paseantes] con pintura amarilla». «Hicimos una ‘gran’ escultura con rollos de papel higiénico». «La policía nos interceptó en la plaza con unos volantes y nos preguntó qué hacíamos, nos dejó ir ‘por delirantes’ (Epstein, 2011; Bellotti, 2012).

Esta intervención del TiT estaba orientada a burlarse de los formatos de experimentación de las JCF. Por un lado, mostraba cómo los jóvenes rechazados tal vez por introducir un féretro —ícono de la muerte en aquellas jornadas destinadas a conectarse con la vida a partir de la creación—, podían experimentar *libremente* en tiempos de dictadura en la plaza lindante al museo. Por el otro, contrastaba el potencial creativo del caos, de los pocos recursos y de la autogestión con el orden, el método riguroso y la abundancia de materiales de aquella otra institucionalidad oficiosa. Esto se puede observar en los materiales empleados en la performance: un solo color —el amarillo—, el uso de materiales no artísticos como el papel higiénico, los cuales eran activados desde el libre movimiento del cuerpo que corría, manchaba y era manchado en un espacio público, en principio, más expuesto a la vigilancia policial. Control que, en su acción, había sido eludido a partir de una improvisación en la que se hicieron pasar por locos inofensivos para la mantención del orden social. ¿Cuánto de

esta intervención era completamente espontánea? ¿Qué estaba planeado? ¿Alguien guiaba la acción? ¿Estaba contemplada la seguridad de los performers?

La intervención del TiT y su noción de libertad creativa eran el resultado de una serie de acuerdos entre agrupaciones artísticas trotskistas, las cuales en 1981 crearon en San Pablo el Movimiento Surrealista Internacional (MSI). Allí, además del TiT Buenos Aires y otro subgrupo que se había radicado en San Pablo, convergieron otros grupos argentinos —el TiM (Taller de Investigaciones Musicales), el Grupo de Arte Experimental Cucaño de Rosario, el TiC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), el Grupo de la Mujer—, y el paulista Viajou Sem Passaporte (VSP); todos ellos habían adoptado la experimentación artística como forma de militancia.

Bajo esta orientación común, encontramos diferentes formas de entender la experimentación artística, una bandera histórica del trotskismo.<sup>6</sup> En tiempos de violencia política, la experimentación apareció como vía que permitía canalizar la actividad artística de jóvenes y participar de sus espacios de formación y gremios. Esta fue una política del Frente de Intelectuales del PST que propiciaba «la absoluta libertad de formas, de escuelas y movimientos», siempre y cuando estuviera «al servicio de la clase obrera» (Manduca, 2018). Un antecedente de estos lineamientos había sido el Frente Rosarino de Artistas Socialistas (FRAS), conformado en 1975 para apoyar a los sindicatos combativos de Villa Constitución. En el manifiesto del FRAS, se reivindicaba la militancia artística como forma de creación y compromiso con la realidad, basada en la premisa de que esta logra objetivizar la realidad porque significa una realimentación permanente de los sistemas sensitivos. También, se defendía el arte-herramienta, pues se consideraba que solo desde la práctica sería posible incidir en las relaciones de producción y modificarlas. El FRAS no fomentaba un criterio de belleza técnica, sino semántico-significativo, para lo cual identificaban en la experimentación una vía para lograrlo (*Avanzada Socialista*, «Declaración de principios del FRAS, 13 de junio de 1975, p. 10).

Mientras que el TiT surgió en 1977 por iniciativa del actor santafesino Juan Carlos Uviedo. A este grupo acudieron militantes juveniles y simpatizantes del PST, que se habían quedado sin sus espacios de militancia. Uviedo no se regía por los parámetros tradicionales de iniciación a la actuación y al teatro, la creación de un personaje y la actuación realista. Promocionaba su taller como un breve laboratorio abierto de investigación y experimentación dramática, actoral y escénica para crear colectivamente (en tres meses) un montaje teatral. Los ejercicios y montajes que proponía tenían como objetivo transgredir las convenciones artísticas y sociales de manera tal que sus acciones fueran publicadas en las páginas policiales de los diarios, y no en las culturales. Uviedo llevó esa premisa a su propia vida antes

6 La experimentación artística, asociada a la libertad de creación, había sido una consigna reivindicada por León Trotsky desde la Oposición de izquierda y sostenida ante el avance del estalinismo. Durante su exilio en México, en 1938 firmó junto a André Breton el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* cuya defensa de la «libertad total del arte» ante el fascismo y el capitalismo constituyó un hito para la organización plural de los artistas de vanguardia. Véase Trotsky (1964).

y durante la última dictadura; en 1978 fue detenido en el hotel en el que vivía por tenencia de marihuana, fue encarcelado en Santa Fe y, un año después, se radicó en San Pablo.

El taller siguió sin su maestro. Se dividió jerárquicamente en tres grupos: «madre», «llave» e «iniciación» que se correspondían con el conocimiento del método de Uviedo y la militancia en el PST (Cocco, 2017). También se separó en subtalleres para investigar distintas vías de experimentación teatral: el absurdo, la biomecánica y el teatro de la crueldad artaudiana. La transgresión de las normas sociales y artísticas estaba en la misma dinámica de los montajes de creación colectiva, los cuales tenían un director o maestro de ceremonias que iba marcando el ritmo y el desenlace de la acción, desconocida por el resto de los participantes, actores y público.<sup>7</sup>

En 1979 un grupo del TiT lanzó el Zangandongo, el manifiesto de su movimiento de vanguardia a partir del cual introdujeron una noción combativa de experimentación artística, alternativa incluso a la que proponía su agrupación. A pesar de algunas coincidencias programáticas con el FRAS, la noción de experimentación del Zangandongo estaba más vinculada al teatro de la crueldad de Antonin Artaud (1964), a partir de la cual buscaban con sus montajes «exorcizar los demonios» tanto de los actores como del público. De esta manera exacerbaron su lugar de enunciación contracultural y lumpen, lo que implicaba también confrontar con los preceptos morales del PST y de la militancia de las izquierdas.

Por su parte, el VSP al igual que 3Nós3, habían surgido durante la apertura democrática brasilera, cercanos a agrupaciones universitarias trotskistas (Mesquita *et al.*, 2012; Morales Bertucci, 2015). VSP con marcada influencia dadaísta y surrealista, hacía publicaciones teóricas, intervenciones urbanas e invasiones en espectáculos teatrales, a partir de las cuales buscaban instaurar crisis de normalidad por medio de experiencias creativas. Estas estaban basadas en los simples procedimientos interrelacionales y en la repetición de gestos cotidianos que promovieran el diálogo físico o verbal entre los performers y los transeúntes.

Estas diferentes nociones de experimentación parecían confluír en el MSI, el cual acordó que las intervenciones urbanas serían el formato adoptado por cada uno de los grupos para alterar, al menos sensitiva y visualmente, la trama urbana en sus ciudades. El TiT las

7 Mientras que los «montajes» o «hechos artísticos» del TiT tuvieron lugar en salas, clubes de barrio o en sus propios espacios que denominaron «casonas»; las «intervenciones» eran prácticas callejeras y anónimas. Con respecto a los montajes (La Rocca, 2017), en 1977 presentaron: *La navaja en el sueño*, *El balcón* y *Fiesta de campo*; en 1978: *Babel Lebab* y *Los propios dioses*; en 1979: *Para cenar: Artaud, Engordando con Ionesco, ¿Quién es Lautreamont?*, *Vaudeville Champagne*, *Muestra bloquísima de bloquemanía en escena*; en 1980: *El juicio* (San Pablo), *Tartaruga voladora* (San Pablo), *La marca de Caín*, *Septiembre 1980*, *Arucol*, *¿Quiénes son Artaud?*, *La señal kanzelada*, *Instrucciones*, *Anng cero*, *La cámara*, *Picnic*, *Hospital*, *Suero*, *la enfermedad del siglo XX*, *Las ruahinas* y *3x3*; en 1981: *Lágrimas fúnebres*, *pompas de sangre* (fue prohibida por los dueños de la sala y devino en una *performance* callejera, véase Longoni, 2012). En relación con las intervenciones, en 1978 realizaron *La toma de la República de los niños* (La Plata) y otra en el *Bar Los Pinos* (Verzero, 2016); en 1980, *Guerra de San Cafón* (San Pablo) junto a Teatro Politécnico y VSP; en 1981: *La peste* (San Pablo) —junto al TiT, TiC, Cucañó y VSP— (Mesquita, Vindel, Longoni, Nogueira, y La Rocca, 2012; La Rocca, 2012), *Intervención en las Jornadas del Color y de la Forma*, *Intervención en el Margarita Xirgu* —en el II Encuentro de las Artes— (La Rocca, 2018), *Las siete Belgicas* y *Marat/Sade* (La Rocca, 2019). Para una descripción pormenorizada de varios de estos montajes e intervenciones, véase Cocco (2017).

utilizó, además, para burlarse de los *aliados* culturales en la política frentista del PST. Entre ellos consideraban un amplio grupo orientado a estrechar lazos para defender la experimentación entendida como libertad de expresión, como las JCF, e incluso en las que participaban directamente militantes del partido junto a sectores comunistas como el Encuentro de las Artes.<sup>8</sup>

En síntesis, el TiT y los otros grupos del Zangandongo adoptaron los lineamientos del PST de manera *sui generis*. La tradición trotskista les aportó lecturas, investigación rigurosa y una táctica política. También les permitió establecer contacto con otros colectivos afines, y retomar sus propuestas y recursos artísticos. Además, se valieron del conocimiento de las medidas de seguridad de la militancia clandestina para eludir la represión y conseguir recursos para funcionar.<sup>9</sup> Tal vez lo más interesante no sea mostrar de qué modo el arte ilustra la política, sino más bien dar cuenta de cómo una táctica partidaria podría abrazar, legitimar o condicionar este tipo de experiencias. En función de aquello, es posible pensar las maneras en las cuales estos grupos se reapropiaron de los imaginarios experimentales, de la capacidad vibrátil de los cuerpos para transmitir aquellas sensaciones que están en latencia o que no encuentran otros espacios de enunciación, y cómo de modo radicalizado, los fueron trasladando a sus acciones artísticas.

A primera vista, las JCF y la intervención urbana del TiT aparecen como dos praxis contrapuestas. Mientras una se realizó dentro de un espacio oficial siguiendo un organigrama preciso y haciendo uso de una enorme cantidad de materiales, la otra hizo de la improvisación, la precariedad y el descontrol el eje de una crítica vanguardista que, en los términos propuestos por Umberto Eco (1985 citado por en Longoni y Davis, 2009), rechazaba abiertamente las instituciones. No obstante, como resultado de un ejercicio metodológico orientado a analizar sus concepciones de libertad de creación, encontramos algunas afinidades. En primer lugar, que tanto las JCF como la intervención del TiT partieron de una búsqueda de formación alternativa a la institucional tradicional y ambas recuperaron el formato del taller. En segundo lugar, en su búsqueda de modalidades alternativas, ambos talleres apelaron a trabajar desde la experimentación sensible y la reflexión en torno a los procesos creativos y la libertad de expresión, elementos que iban a contrapelo de las tradiciones de educación artística —las cuales venían siendo cuestionadas desde los años sesenta— y

8 Festival de teatro independiente cuya primera edición se realizó entre el 10 y el 20 de noviembre de 1980 en el Teatro Picadero, mientras que la segunda se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1981 en el Teatro Margarita Xirgu de la ciudad de Buenos Aires. Según recuerda Sava —que participó en ambas ediciones— «El Encuentro de las Artes, por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro, pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. Más bien era una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura» (Sava, 2013).

9 Los talleres aspiraban a funcionar de manera autogestiva a partir de la venta de sus publicaciones, entradas de los montajes, fiestas y festivales así como los bonos contribución. También apelaron a las *cotizaciones* de sus integrantes, en jerga militante implicaba un aporte económico mensual de parte del sueldo (habitualmente un 10 %) además de participar en las campañas financieras. En 1979 contaron con recursos del PST para el alquiler de la primera casona —en avenida Córdoba 2031— y para la organización, a fin de aquel año, del festival *Alterarte*.

de las estéticas denunciadoras de las agrupaciones políticas de las izquierdas. En ese hacer que privilegia la sensibilidad de los talleristas hallamos la potencia crítica de estos refugios de formación alternativos y sus salidas al espacio público. En el tAC esa búsqueda no se constituye en un proyecto colectivo, ni de pretensión por *cambiar el mundo* en tanto toma del poder a través de la revolución política, sino en la intención de habitarlo de otro modo, más conectado con el deseo y la creatividad. En cambio para el TiT en ese hacer sensible radicaba la experimentación entendida como militancia, orientada a la transformación de las opresiones de la vida cotidiana de la juventud —para ellos, el núcleo de la vanguardia revolucionaria—. En definitiva, esos modos sensibles permiten vincular estas experiencias con otras formas de politicidad, ya sea disociadas de lo partidario en el tAC o críticas hacia el *ethos* moral disciplinado y racional de la militancia tradicional. A su vez, nos ha llevado a explorar la dimensión educativa no-formal de estos talleres artísticos que también construyeron microsociedades, desde sus procesos de enseñanza-aprendizaje focalizados en la exploración por parte de los sujetos.

## Laboratorios de creación y expresión alternativos

En América Latina, con la crisis de las instituciones en los años sesenta y setenta comenzó un período de ascenso de prácticas educacionales menos ortodoxas y más experimentales, pensadas como alternativas en relación con el Estado y al mercado (Gonçalves, 2014). Entonces distintos artistas y colectivos de arte empezaron a cuestionar la educación tradicional y las instituciones educativas y de creación, y a instalar sus propias escuelas, cursos y programas de formación más centrados en lo experimental que en lo programático. Así lo explica Mônica Hoff Gonçalves (2014):

Un número importante de artistas [...] comenzó a proponer sus acciones artísticas a través de formatos pedagógicos como clases, charlas y conferencias, y a denominar como arte a sus clases, charlas y conferencias, desdibujando así las fronteras entre arte y educación, dentro y fuera del ámbito del arte (pp. 59-60).<sup>10</sup>

Ello se complementó con la incorporación de formatos y métodos educacionales a las prácticas artísticas. Por eso Gonçalves plantea la existencia de experiencias a las que denomina «Arte como (forma de) educación» y otras a las que señala como «Educación como (forma de) arte». Las primeras son aquellas en las que los procesos del arte son incorporados a los educativos con el fin de reforzarlos. Las segundas, cuando la educación, a través de algún elemento o aspecto, es transformada en un producto artístico (Gonçalves, 2014). Según esta autora también existen contrapedagogías, las cuales no son teorías que puedan subsumirse a prácticas y modelos reproducibles [...] son pedagogías cuya existencia está directamente relacionada con su capacidad para desobedecer la propia noción de pedagogía

<sup>10</sup> «Um número significativo de artistas [...] começaram a propor suas ações artísticas por meio de formatos pedagógicos como aulas, palestras e conferências e a denominar arte suas aulas, palestras e conferências, borrando, assim, as fronteiras entre arte e educação dentro e fora do âmbito da arte» (traducción propia).

(Gonçalves, 2019, p. 51).<sup>11</sup> A partir de estas distinciones, profundizamos en la concepción del arte y de creación presentes en los procesos de aprendizaje del tAC y del TiT.

El taller de Acciones Creativas surgió en 1973 por iniciativa de Mirtha Dermisache quien fue educadora, artista visual y escritora, dado que toda su vida se dedicó a escribir (aunque su obra nos resulte ilegible).<sup>12</sup> Al comenzar su carrera se había desempeñado como docente de plástica en escuelas primarias, espacio que aprovechó para la experimentación de técnicas y herramientas de enseñanza-aprendizaje. Cintia Mezza, Cecilia Iida y Ana Raviña (2017) señalan que la experiencia de trabajo con una pedagogía no tradicional la llevó a preguntarse por qué —de acuerdo con el modelo imperante— los niños podían aprender partiendo de la experiencia y de los propios intereses y los adultos no. Al trabajar con docentes había notado lo «trabados» que se encontraban, según ella se veían: «imposibilitados de vivenciar un gesto prolongado en el papel, ellos los irros [sic] en tener vergüenza y miedo de trazar una línea en un papel» (Dermisache, s. f. a, p. 3). Allí se halla el punto de partida de su pensamiento.

Con ese bagaje y siguiendo el método de trabajo que utilizaba con los niños, inauguró en su casa un taller de experimentación plástica para adultos que a partir de 1976 se constituyó en el taller de Acciones Creativas o tAC. En oposición a la educación artística tradicional centrada en el aprendizaje sistematizado y racional de técnicas que excluían la libre expresión, Dermisache desarrolló una propuesta pedagógica denominada «Método para el desarrollo de la Capacidad Creadora por medio de Técnicas Plásticas». Esta se centraba en el desarrollo de la *capacidad creadora* a través de la experimentación, relegando la incorporación de datos y la adquisición de habilidades.

La idea era transmitir a los adultos el mismo incentivo, los mismos estímulos, que se brindan a los chicos, ofreciéndoles las mismas técnicas y la posibilidad de conocer lo que tienen dentro y no conocen, liberarlo, aprender a gozar los colores, a hacer algo con sus propias manos y a valorarlo (Dermisache, en «Un taller de libre», 1974, p. 10)

Para habilitar la experimentación Dermisache ponía a disposición de sus alumnos distintos materiales, herramientas y equipos necesarios para trabajar, que iban desde esponjas, arcilla y tela hasta bencina, maicena, lápices de cera y herramientas para tallar. Enriqueta Muñiz (1980) explica cómo la creación era estimulada desde lo inesperado:

Cuando llega al taller, el alumno no sabe si se va a encontrar con media tonelada de arcilla, varias docenas de cajas de cartón, o un inmenso «mural en blanco». Tampoco tiene idea de lo que va a hacer con esos materiales, ya que lo que importa en el taller de Acciones Creativas no es la obra terminada, sino lo que sucede dentro de quien la hace (p. 6).

11 «Não são teorias que se pode tercerizar em práticas e modelos reprodutíveis [...] são pedagogias cuja existência está diretamente relacionada a sua capacidade de desobedecer à própria noção de pedagogia» (traducción propia).

12 A lo largo de su vida Mirtha Dermisache desarrolló una serie de grafismos ilegibles que integraron cartas, libros, diarios y afiches entre otros formatos. Para ampliar véase Gache (2017).

Al comienzo Dermisache era la única docente y coordinadora del tAC, pero con el correr de los años, la cantidad de alumnos y de grupos fue aumentando. Ello hizo que algunas de las clases estuvieran a cargo de otros coordinadores (que habían sido alumnos del taller desde el inicio), acompañados por un asistente. Sin embargo, era la propia Dermisache —en tanto ideóloga del método y creadora del taller— quien se dedicaba a planificar minuciosamente las clases. En cada una proponía una técnica diferente para lo cual preveía no solo qué materiales y herramientas eran necesarios, sino también cuántos y cómo disponerlos en el espacio, qué música escuchar, qué frases utilizar y cuál era la motivación. Entre las indicaciones para cada clase aparecen observaciones que dan cuenta de la rigurosidad con que se pretendía llevar adelante el método, tales como:

Algunas indicaciones que puede hacer el coordinador al comienzo: «Jueguen con el color», «Gocen con el color», «Sean ustedes el color», «No se preocupen por el resultado, tienen toda la vida para hacer esto, ahora, experimenten», o frases equivalentes.

No hablar demasiado. Luego de algunas frases de estímulo es preferible hacer silencio.

Nota: Poner siempre el hisopo en su respectivo color.

Controlar el estado de los hisopos, *stock* de hojas y cantidad de agua dentro de la cubeta.

En la mitad de la reunión, aproximadamente, se les dará tinta china y se les pedirá un trabajo solamente en negro. De ahí en más, pueden trabajar con todos los colores (Dermisache, s. f. b).

Así, no pretendía establecer un taller para artistas ni expertos incluso aclaraba: «conmigo no van a aprender nada» (Dermisache, s. f. a, p. 5) y sostenía que después de explicar una técnica y las posibilidades de los materiales desaparecía como coordinadora activa:

En adelante paso a desempeñar el rol de testigo, sin negar los apoyos requeridos por los diversos integrantes. Nunca acudiendo a un señalamiento gráfico. Pero sí en todo caso el diálogo, la consulta, el intercambio de opiniones y la invitación a insistir en la experiencia comenzando nuevos trabajos en la misma reunión (Dermisache, 1974).

Con este método, Dermisache pretendía habilitar la expresión de los adultos, a la cual consideraba una necesidad propia de todas las personas. Según sostuvo «Una de las necesidades básicas del ser humano es la de hacer o crear. Esta capacidad está latente en todos nosotros desde la niñez, pero poco a poco se va desvaneciendo por la falta de un cauce natural de salida» (taller de Acciones Creativas, 1990). Por ello planteaba la necesidad de «recuperar la capacidad de juego de los adultos, de hacer surgir la capacidad potencial de la gente» (Dermisache, citado en «La libertad de crear», 1976, p. 8), así como también de «rescatar una fuerza creadora oculta y retenida» (Arze, 1980, p. 5).

El objetivo era finalmente que las técnicas desarrolladas sirviesen como herramientas para la exteriorización del *mundo interno*, al cual entendía como:

... un conjunto muy complejo de *imágenes* claras y confusas, imágenes difusas y superpuestas, *conceptos* claros y confusos, discursos articulados y otros no tanto,

*sensaciones* olfativas, auditivas, táctiles, gustativas, *deseos* de todo tipo, *emociones*, *sentimientos*, *premoniciones*, *convicciones*, *recuerdos* y muchas cosas más.

Por alguna razón, que por ahora no interesa conocer, sentimos la necesidad de exteriorizar ese mundo interno. También debería decir que, por alguna otra razón, que por ahora tampoco interesa, sentimos la necesidad de ocultar parte de ese mundo interno. Pero ese es otro tema (Dermisache, 1988, p. 1, destacado en el original)

En el tAC, así como luego en las JCF, todo estaba pensado y organizado para que quienes asistían, jóvenes y adultos sin formación específica, se sumerjieran en una experiencia cuyos objetivos eran entre artísticos y pedagógicos. Incluso en un reglamento interno se informaba a los alumnos que «Los fines son exclusivamente artísticos y pedagógicos, excluyendo todo tipo de cuestiones políticas y religiosas, las que quedan prohibidas dentro del ámbito del tAC» [lo último agregado en lapicera] (taller de Acciones Creativas, s. f.). Entonces, ¿cómo hacer una lectura en clave política de lo acontecido allí? ¿Puede esa prohibición ser interpretada como una estrategia más para cuidar el espacio?

En el tAC y en las JCF, como una de sus derivas, aunque con características distintivas, se generó un espacio capaz de alojar experiencias creativas, expresivas y educativas que requerían de un ejercicio de des-disciplinamiento por parte del sujeto que decidía atravesarlas. Abandonar la sospecha sobre el otro, la rigidez impuesta sobre el cuerpo propio, animarse a jugar, hacer del otro una presencia viva, mantenerse vulnerable frente al otro y movilizar el cuerpo vibrátil fueron algunos de los cambios (transitorios) necesarios para atravesar la experiencia que Dermisache proponía. Así, su potencia crítica radica en su apelación a movilizar el cuerpo vibrátil en tiempos en que —por el contrario— los regímenes autoritarios buscaban adormecerlo.

Quizás una de las mayores paradojas radique en que desplegó un ejercicio que permitió su uso, apropiación y reivindicación por distintos espacios y sujetos: organizadores, público en general, medios de comunicación de izquierda y de derecha e incluso las autoridades municipales e institucionales. Estos usos que pudieron darle sectores oficiales u oficiosos no le restaron la potencia crítica (liberadora y resistente entre otras percepciones posibles), aunque le valieron la crítica y ridiculización por parte de agrupaciones que se autoproclamaban vanguardistas como el TíT, cuyo radio de acción se mantuvo siempre en los márgenes no solo del arte, sino también de su agrupación partidaria.

Como ya explicamos, el TíT había surgido en 1977 por iniciativa de Juan Carlos Uviedo (1939-2009) actor, dramaturgo, director, maestro y fundador de varios grupos teatrales vinculados a la escena experimental de mediados de los sesenta. Su trayectoria está signada por la itinerancia, los rumores y el escándalo: Madrid, Barcelona, Coimbra, Nueva York, Antigua Guatemala, Ciudad de México, Buenos Aires, Santa Fe y San Pablo son algunas de las ciudades en las que Uviedo legó un disperso, pero abultado archivo personal integrado por entrevistas en las cuales presentaba sus diferentes propuestas, documentos de sus montajes y proyectos que llevaba a cabo con los grupos que había conformado en cada ciudad y que, en su mayoría, se disolvieron de la noche a la mañana (Debroise, Longoni y La Rocca, 2015).

Las primeras noticias del método teatral de Uviedo se vinculan con su paso por Madrid a mediados de los sesenta, específicamente, con la renovación teatral durante el tardofranquismo. Allí, las propuestas del teatro de la crueldad de Artaud eran un referente obligado —para muchos, una moda intelectual— dentro de la escena experimental euroatlántica que iba desde las puestas contraculturales del Living Theatre, la internacionalización de Peter Brook hasta las nuevas comunidades teatrales propiciadas por Jerzi Grotowski. En esta coyuntura, Uviedo trazó vínculos afectivos con otra vertiente surrealista revolucionaria, aquella del pintor informalista Manuel Viola y su compañera, la poeta Laurence Iché (Longoni, 2015). Con ellos, el artista argentino parece haber compartido el trabajo a partir del automatismo psíquico, la violencia creadora expresionista, la noción de *anti-arte* ligada a que una obra de arte tiene más importancia por lo que ella niega que por lo que afirma, así como la rebelión contra los poderes fácticos, valores disruptivos para la escena teatral española de aquellos años.

Uviedo denominó su propuesta pedagógica «teatro del inconsciente» la cual, en sus palabras, estaba orientada a hallar los signos propios del «verdadero» lenguaje teatral, que permitiera una «comunicación que fuera más allá de las clases sociales y de los idiomas» (Pouplana, 1969-1970). En la práctica, el entrenamiento actoral incluía ejercicios de relajación, durante los que utilizaban técnicas de respiración de yoga:

[Uviedo] se instala en una tarima, suena un silbato, a relajarse todos [...] «Pesa, el cuerpo pesa, pesa y cada vez pesa más... y más... los músculos se relajan, se relajan... y el cuerpo adquiere calor, y cada vez más calor... calor... calor...» un silencio absoluto envuelve [todo el lugar] [...] los alumnos completamente relajados se hallan en completo abandono síquico y físico... Juan Carlos se saca el cinto... un golpe brusco corta todo el silencio... ruidos, patadas, voces, canciones, música estridente... estos son los elementos provocativos que usará para sus ejercicios (Pouplana, 1969-1970, p. 48).

La práctica estaba dirigida a lograr cierto automatismo psíquico del actor a partir del trabajo con sus vivencias traumáticas:

... buscar con los ojos cerrados una imagen surgida de la psiquis que nos transporte a la vivencia del sentimiento correspondiente al recuerdo de los hechos acontecidos en la imagen. Observarla, recrearla, experimentar sensaciones, ir pasando de otra, pero evitar los cortes que suponen una presencia, consciente, del intelecto. [...] La imagen reproducida en nuestra mente estará cercana a algún trauma o alguna realidad perjudicial para nuestro sentido de lo moral, por lo que los cortes conscientes son provocados por un auto estímulo de censura física o síquica. [...] De esta continuidad de imágenes hay que rescatar un objeto que se hace presente y nos va a reproducir esta imagen origen en cualquier momento (Pouplana, 1969-1970, p. 49).

Este momento de introspección, cuyo máximo objetivo era llegar a un estado de completa relajación —«baba orgánica»— (Januário, 2006, p. 299), era interrumpido violentamente: Uviedo hacía sonar un silbato e instaba a sus alumnos a transcribir en fichas los estados emocionales que habían transitado durante los ejercicios, a registrar minuciosamente los movimientos corporales, las sensaciones percibidas, los objetos asociados para poder

volver a ellos en alguna otra oportunidad (Pouplana, 1969-1970). Luego, conversaban sobre sus vidas, las vivencias traumáticas, la situación política y las experiencias vanguardistas y transgresoras de Uviedo.

En estos cuadernos, además, se incorporaban diferentes improvisaciones obtenidas de los ejercicios-juegos realizados para ocupar colectivamente el espacio escénico. En estos, la performatividad de la palabra también era supeditada a la construcción de un lenguaje perceptivo basado en los movimientos corporales y la gestualidad. La dramaturgia era utilizada no tanto para interpretar la palabra del autor, sino como «excusa» o detonante para que los actores expresasen, de aquello «no dicho» por el autor, el contenido de su inconsciente.

En las largas sesiones de trabajo en el taller, no se elaboraban personajes, sino roles que cumplían distintas funciones en relación con el espacio íntimo del actor, en el escénico y en la ficción generada en los espectadores. Estos conflictos eran estructurados en bloques intercambiables, los cuales conformaban la partitura del montaje, que siempre era transformada por alguna provocación ambiental del maestro de ceremonias. Estas situaciones podían ser estimuladas a partir de indicaciones mediante un altoparlante, contrapuntos sonoros, musicales o cambios en el espacio por la intervención de la policía. En definitiva, mediante su propuesta contrapedagógica, Uviedo lograba provocar y desbordar la escena a partir de las consecuencias del trabajo sobre el inconsciente del actor en la vida cotidiana.

Uviedo fue adoptando en sus diferentes talleres las particularidades sociales, políticas y estéticas de cada grupo y su propia coyuntura: se podía presentar como continuador del proyecto de teatro pobre de Grotowski, de la internacionalización de las propuestas de Peter Brook o del mítico café La Mamma de Nueva York; inspirado por Federico Fellini o por los escritos de León Trotsky según estimara que quisieran escuchar sus interlocutores. Podía utilizar diferentes recursos teatrales experimentales —la biomecánica, textos inconexos, la espectacularización escénica a través de escenografías, dispositivos de iluminación o, el uso del espacio público—, siempre con un mismo desenlace: la destrucción de las condiciones de posibilidad que les había dado origen al montaje, al taller y sus nexos sociales. En su trabajo con los militantes del PST, Uviedo encontró a un grupo de jóvenes dispuestos a arremeter contra todo, incluso contra las estructuras morales que cimentaban la militancia trotskista.

Tanto Uviedo como Dermisache presentaron sus espacios como talleres de artistas que, desconfiando de las pedagogías tradicionales, desarrollaron un método de enseñanza-aprendizaje propio y lo sostuvieron a lo largo del tiempo e incluso buscaron divulgarlo.<sup>13</sup>

En sintonía con los cuestionamientos a la educación de su tiempo, el nombre de los talleres que fundaron remite a un hacer: accionar e investigar. Son talleres en tanto espacios de producción y aprendizaje, pero lo que allí se *produce* y aprenden son procesos creativos centrados en la experiencia de los sujetos, no obras u objetos cerrados, acabados. En ambos lo central es la experiencia de quienes se sumergen a investigar con la materia o con el propio cuerpo. Los resultados de la *acción creativa* (una obra apenas ensayada en tres meses o un

13 Dermisache lo presentó en un congreso en Brasil; Uviedo viajó por el mundo y lo repitió allí a donde iba.

montón de papeles pintados con anilina) son apenas los restos de lo acontecido. Para ello, Uviedo y Dermisache eligieron caminos distintos, aunque guiados por un procedimiento que han inventado y que recrearon metódicamente con el transcurrir de los años, las distintas geografías en el caso de Uviedo y sus participantes. Mientras el primero, provocaba en sus talleres situaciones límite, incómodas y violentas orientadas a desajustar la racionalidad de los participantes y liberar la conciencia de sus represiones psíquicas que codificaban en signos escénicos, acciones colectivas y partituras para sus montajes, los cuales estaban sujetos a improvisaciones en un ambiente hostil. Dermisache generaba un ambiente de comodidad con el fin de facilitar la expresión y permitir que sus alumnos, tras liberarse de la inhibición inicial, exterioricen —a través de las herramientas plásticas que ella les brinda— imágenes internas, sensaciones, recuerdos. En tiempos de censura y de represión, la experimentación artística que apela a la capacidad vibrátil de sus participantes, sus pedagogías o contrapedagogías resultan potentes herramientas de expresión y de creación, modos de hacer colectivamente. Quizás allí radique la imposibilidad de escindir educación, arte y política.

## Conclusiones

Pensar los vínculos entre arte, educación y política en tiempos de dictadura supone un ejercicio de volver sobre lo ya dicho para desaprender los prejuicios y estar dispuestos a aprender otra vez, buscar nuevas perspectivas desde donde mirar, hacernos las mismas y nuevas preguntas, encontrar distintos tonos. ¿Qué tipo de experiencias sí fueron posibles? ¿Cuáles fueron sus condiciones de posibilidad? ¿A partir de qué espacios se gestaron y cómo se sostuvieron? ¿Qué concepciones sobre experimentación, educación y política guiaban sus propuestas? Estos son algunos de los interrogantes que hemos ido abordando a lo largo del artículo a partir del diálogo que un acontecimiento generó entre dos casos de estudio: la sexta edición de las Jornadas del Color y de la Forma y la intervención callejera del Taller de Investigaciones Teatrales en las inmediaciones junto a los talleres que dieron lugar a esas acciones públicas.

La distinción planteada por Eco entre experimentalismo y vanguardia nos permitió plantear una primera diferencia desde donde pensar los casos aquí abordados: mientras el TiT impugnó desde afuera las instituciones, buscando irrumpir para cuestionar las *alianzas culturales* sedimentadas durante la dictadura, el tAC hizo uso de los resquicios que encontró, para desde allí amplificar el alcance de su propuesta. Sin embargo, tras esta distinción inicial hallamos que ambas experiencias, y sobre todo aquello que sucedía en los talleres, se centraron en la experimentación y en la construcción de microsociedades (Longoni, 2011). Ambos talleres desarrollaron propuestas de enseñanza aprendizaje alternativas que cuestionaron los métodos tradicionales basados en la obtención de conocimientos racionales, técnicos y tendientes a la profesionalización. En línea con las transformaciones que se venían desarrollando en los años sesenta y setenta, propusieron un acercamiento sensible, centrado en los procesos creativos, y que apelaba a un hacer lúdico. En el caso de Dermisache, llevó adelante un método para el desarrollo de la capacidad creadora centrado en la experimentación con

una serie de técnicas plásticas sencillas. Para ello, creó una metodología de trabajo que ordenaba el hacer docente y habilitaba la exploración libre. Por su parte, Uviedo desarrolló una contrapedagogía orientada a utilizar los recursos artísticos y los espacios culturales que los posibilitaban para hacerlos detonar a partir de sus propias contradicciones sociales y estéticas. Su método de enseñanza contenía, en su realización, su propia negación.

El encuentro entre la sexta edición de las JCF y la intervención callejera del TiT, en tanto acontecimiento a partir del cual pusimos en diálogo ambos talleres, fue sumamente fortuito; no transformó ni resignificó ninguna de las dos experiencias. Sin embargo, nos permitió pensar en la imagen del archipiélago de experimentación, en tanto ejercicio de mirar un conjunto de islas próximas -y de algún modo subterráneo conectadas- entre sí, que pueden responder a un origen geológico común, a partir de la cual reflexionamos sobre los distintos usos de la experimentación.

Detrás de ambas propuestas es posible vislumbrar una concepción del arte y de la educación como herramientas de transformación. En el TiT esta se hallaba al servicio de un proyecto revolucionario: «transformar el mundo-cambiar la vida» (Movimiento Surrealista Internacional, 1981, p.16). En el tAC, en pos de transformar la vida de los sujetos facilitándoles la posibilidad de expresarse, algo que consideraban una necesidad innata de todas las personas. Esta experimentación artística entendida como libertad de creación o como forma de militancia revolucionaria, emergió como alternativa estética y política durante la «restauración de la autoridad» que se había consolidado en 1974. De hecho, estos archipiélagos de experimentación antecedieron a la última dictadura militar y encontraron su agotamiento o dispersión con la liberalización del régimen en 1981, cuando parte de las matrices conceptuales de estas propuestas fueron canalizadas por la institucionalización artística o partidaria. A fin de aquel año, se llevó adelante la última edición de las JCF, el TiT se disolvió como colectivo artístico y la mayoría de sus integrantes se abocaron a la militancia partidaria «tradicional».

## Referencias

- ALONSO, R. (2005). Entre la intimidad, la tradición y la herencia. En J. ALCÁZAR y F. FUENTES, *Performance y arte-acción en América Latina*. (pp. 77-94). Ciudad de México: Ediciones sin nombre.
- ARCE, H. (1979, octubre). Quintas Jornadas del Color y de la Forma. *La Actualidad en el Arte*, 3(16), 6-7.
- ARENDET, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARTAUD, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ARZE, R. (1980, enero 24). Talleres públicos: Quintas Jornadas del color y la forma. *Clarín*, pp. 4-5.
- \* AVANZADA SOCIALISTA (1975, junio 13). Declaración de principios del FRAS, p. 10. Archivo Fundación Pluma.
- BELLOTTI, S. (2012, junio 12). Entrevista realizada por Ana Longoni en Buenos Aires.
- BROCATO, C. (1986). *El exilio es nuestro. Los mitos y los héroes argentinos. ¿Una sociedad que no se sincera?* Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- BUCH, E. (2013, abril 30). [Charla]. Reunión abierta del proyecto UBACYT «Entre el terror y la fiesta. Producciones culturales en dictadura» dirigido por Ana Longoni, Instituto Gino Germani, UBA.

- BUCH, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia: La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BURKART, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CALVEIRO, P. (2004). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- COCCO, M. (2017). Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina. Buenos Aires: La isla en la luna.
- CONSTANTIN, M. T. (2006). *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- CORRADI, J. (1985). La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas. En I. CHERESKY, *Crisis y transformaciones de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: Eudeba.
- CRISTIÁ, M. (2020). La punta del iceberg son 100: Solidaridad, lazos personales y alianzas organizacionales en la denuncia internacional sobre artistas argentinos desaparecidos. *e-I@tina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, (73), 1-23. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/5949>.
- DEBROISE, O., LONGONI, A., y LA ROCCA, M. (2015). *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un paria*. Ciudad de México: Museo Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano, I: Artes de Hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, J. (2015). «No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, (15). Recuperado de <https://xdoc.mx/preview/julian-delgado-historiapoliticacom-5f04e1875c5fo>.
- DERMISACHE, M. (s. f. a). En este C voy a tratar un tema que (...) [Manuscrito inédito]. Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (s. f. b). *Hoja Mojada (Técnica N° 1)*... Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (1974). *Desarrollo de libre expresión gráfica en lo adultos. Primer Congreso Brasileiro de Educación Artística (San Pablo)*. Archivo Mirtha Dermisache.
- DERMISACHE, M. (1988). *La expresión*. Archivo Mirtha Dermisache.
- EPSTEIN, S. (2011, diciembre 10). Entrevista realizada por Ana Longoni y Jaime Vindel en Madrid.
- FAVORETTO, M. (2010). *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- FRANCO, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOS, C. (s. f.). *Un proyecto de construcción teatral durante la dictadura, los primeros años de una aventura artística* [manuscrito inédito].
- GACHE, B. (2017). Consideraciones sobre la escritura asémica: El caso de Miertha Dermisache. En A. PÉREZ RUBIO (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 15-32). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- GAMARNIK, C. (2011). La fotografía de prensa durante el golpe de Estado de 1976. En C. GAMARNIK y S. FERNÁNDEZ PÉREZ, *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 49-80). Montevideo: Ediciones CMDF.
- GIACOSA, J. L. (2015, octubre 17). *Entrevista a Jorge Luis Giacosa* [comunicación personal].
- GONÇALVES, M. H. (2014). *A virada educacional nas práticas artísticas e curatorias contemporâneas e o contexto de arte brasileiro* (Tesis de Maestría en Artes Visuales de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
- GONÇALVES, M. H. (2019). Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar. *Póiesis*, 20 (33), 41-54. <https://doi.org/10.22409/poiesis.2033.41-54>.

- HIRSCHFELD, R., y BÁEZ, R. (1978, setiembre). Posibilitar que la gente haga cosas. *Propuesta*, 9, 28-31.
- INVERNIZZI, H., y GOCIOLO, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- JANUÁRIO, L. (2006). Entrevista. En: M. M. CRUZEIRO y R. BEBIANO, *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]* (pp. 298-300). Porto: Edições Afrontamento.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- KURCBARD, M. (2012, marzo 12). Entrevista realizada por Ana Longoni, Lorena Verzero y Malena La Rocca en Buenos Aires.
- LA LIBERTAD DE CREAR (1976, septiembre 23). *Clarín*, p. 8. Archivo Mirtha Dermisache.
- LA ROCCA, M. (2012). Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. *Separata*, (17), 21-33.
- LA ROCCA, M. (2017). Cronología de montajes y acciones del TtT. En M. Cocco, Taller de Investigaciones Teatrales. Acción política y artística durante la última dictadura argentina (pp. 133-137). Buenos Aires: La isla en la luna.
- LA ROCCA, M. (2018). «Rompiendo la piñata del mundial». Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (12), 253-271. Recuperado de <https://roderic.uv.es/handle/10550/68687>.
- LA ROCCA, M. (2019). Entre cortejos fúnebres y movilizaciones de protesta. Prácticas performáticas y acción política durante la última dictadura. En P. ASCHIERI y M. SUÁREZ (Comps.), *Actas de las I Jornadas de Arte y liminalidad*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.
- LA ROCCA, M. (2021). Mas allá del «apagón cultural»: usos experimentales de la cultura de masas durante la última dictadura argentina. En F. RAMÍREZ LLORENS, M. MARONNA y S. DURÁN, *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción* (pp. 245-264). Buenos Aires: IIGG, UBA-FIC, Universidad de la República.
- LECHNER, N. (1986/1990). *Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LONGONI, A. (2011). El arte como transformación del mundo: variaciones en la politicidad de Roberto Jacoby. *LIS: Letra, Imagen y Sonido*, (5), 10-23. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3676>.
- LONGONI, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. *Boca de Sapo*, (12), 46-51.
- LONGONI, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. (2015). Tras la pista de Uviedo: experimentos (socio) teatrales de un paria. *Badebec*, (5), 310-329. Recuperado de <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/15376>.
- LONGONI, A., y DAVIS, F. (2009). Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay*, 5(7), 6-11. Recuperado de [https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/full-texts/000/000/011/original/Katatay\\_N\\_7\\_2009.pdf?1462282234](https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/full-texts/000/000/011/original/Katatay_N_7_2009.pdf?1462282234).
- LUCENA, D. (2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados* (18), 35-46. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4355/435541648003.pdf>.
- LUCENA, D. y LABOUREAU, G. (2016). Estudio preliminar. En D. LUCENA y G. LABOUREAU (Comps.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 23-62). La Plata: Edulp.
- LUCIANI, L. (2017). *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario: 1976-1983*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- MALBRÁN, F. (2012). Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En L. BUCCELLATO, *Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012* (pp. 236-267). Buenos Aires: MAMBA.

- MANDUCA, R. (2018). «Stanislavski es Stalin»: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, (12), 435-454.
- MANGIANTINI, M. (2017). *Itinerarios militantes: del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MANZANO, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARCHESE, M., y RICCARDI, T. (2012). MNBA/CAYC, 1969-1983: Dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino. En M. I. BALDASARRE y S. DOLINKO (Eds.), *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- MARGIOLAKIS, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en posdictadura* (Tesis doctoral en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires).
- MENAZZI, L. (2018). «Un nuevo paisaje urbano». La producción de espacios verdes públicos durante la última dictadura cívico-militar en Buenos Aires. *Clepsidra*, 5(9), 14-33. Recuperado de [https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra\\_09\\_simple\\_media-corregida.pdf#page=14](https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/clepsidra_09_simple_media-corregida.pdf#page=14).
- MESQUITA, A., VINDEL, J., LONGONI, A., NOGUEIRA, F. y LA ROCCA, M. (2012). Intervención/intervisión/interposición. Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (pp. 165-175). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MEZZA, C., IIDA, C., y RAVIÑA, A. (2017). Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012. En A. PÉREZ RUBIO (Ed.), *Mirtha Dermisache Porque ¡Yo escribo!* (pp. 255-288). Buenos Aires: Fundación Espigas-Malba.
- MODARELLI, A., y RAPISARDI, F. (2001). *Baños, fiestas y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MORALES BERTUCCI, P. (2015). *Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos da arte independente Viagou sem passaporte e 3Nó33* (Tesis de Maestría en Artes escénicas de la Universidad de San Pablo).
- MOVIMIENTO SURREALISTA INTERNACIONAL (1981). Enciclopedia Surrealista. En: RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* (pp. 62-63). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MUÑIZ, E. (1980, agosto 23). Un camino hacia la forma y el color. *La Prensa*, p. 6.
- O'DONNELL, G. (1984). Democracia en la Argentina: micro y macro. En: O. OSZLAK, *Proceso, crisis y transición*. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OLLIER, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- OSUNA, M. F. (2015). *De la «Revolución socialista» a la «Revolución democrática»: Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- POUPLANA, R. (1969-1970). Ideograma con Juan Carlos Uviedo. *Yorick*, (37), 48-51.
- PUJOL, S. (2005). *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Booket.
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RISLER, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RODRÍGUEZ, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983): Estado, funcionarios y política. *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42(2), 299-325. <https://doi.org/10.15446/achsc.v42n2.53338>.
- ROLNIK, S. (2005). Geopolítica del rufián. En S. ROLNIK y F. GUATTARI, *Micropolítica* (pp. 475-493). Buenos Aires: Tinta Limón.
- SÁNCHEZ TROLLET, A. (2016). *Las ciudades del rock. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en Buenos Aires, 1965-2004* (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires).

- SAVA, A. (2013, junio, 18). Entrevista realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires.
- SCHENQUER, L., y CAÑADA, L. (2020). Monumentos, marcas y homenajes: la última dictadura, los usos del pasado y la construcción de narrativas autolegitimantes (Buenos Aires, 1979-1980). *Quinto Sol*, 24(2), 1-20. <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v24i2.3797>
- SIRLIN, E. (2006). La última dictadura: Genocidio, desindustrialización y el recurso a la guerra (1976-1983). En *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea* (pp. 369-413). Buenos Aires: Dialektik.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (s. f.). *Reglamento interno*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1974). Afiche experiencia piloto. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1979). *Sin título (Gacetilla de difusión)*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1981). *Jornadas del Color y de la Forma, Informe sobre sus características, organización y necesidades*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TALLER DE ACCIONES CREATIVAS (1990). *Folleto de difusión del TAC*. Archivo Mirtha Dermisache.
- TAVELLA, G. (2016). «Las autopistas no tienen ideología». Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Papeles de trabajo*, 10(17), 104-125. Recuperado de <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/667>.
- TROTSKY, L. (1964). *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Jorge Álvarez editor.
- Un taller de libre expresión para adultos en una galería céntrica (1974, diciembre 27). *La Nación*, 10.
- USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables, Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- VENGA Y ENCHASTRE. COLOR Y FORMA (1980, noviembre). *Humor*, 70, 8.
- VERZERO, L. (2016). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. REMEDI, *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 87-104). Montevideo: Universidad de la República.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

# Poéticas vestimentarias de los 80

## Dressing poetics of the 80s

Daniela Lucena<sup>1</sup>

### Resumen

Este texto pone el foco en una serie de iniciativas que, utilizando el vestir como herramienta, encarnaron una indisciplina que desafió las acciones represivas del régimen militar durante los años ochenta en Buenos Aires. Para analizarlas propongo la noción de poética vestimentaria, que focaliza no tanto en la reproducción social que opera en y desde los cuerpos vestidos, sino en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria alberga. Mientras que la noción de práctica vestimentaria pone el acento en los condicionamientos que el contexto social ejerce sobre los cuerpos, la noción de poética destaca una dimensión creativa del vestir que se expresa en retóricas críticas y a menudo disonantes: estéticas novedosas que desoyen las modas cristalizadas y renuevan la política de las apariencias, dando forma a imágenes y experiencias expresivas donde la indumentaria cuestiona y recrea los modos de concebir y habitar el mundo.

**Palabras clave:** cuerpo-vestido, moda, contracultura

### Abstract

This article focuses on a series of initiatives that used dressing practices to embody an indiscipline that defied the repressive actions of the military dictatorship in Buenos Aires during the 80s. To analyze these experiences, I propose the notion of dressing poetics which focuses more on the transformative possibilities of clothing rather than the social reproduction that models bodily practices. While the concept of dressing practices stresses the influence of social context over the body, the idea of dressing poetics emphasizes a creative dimension of dressing which is expressed in critical and yet often dissonant rhetoric. These new aesthetics disregard crystallized fashions tendencies and, in doing so, renew the politics of appearances, shaping expressive images and experiences where clothing questions and recreates ways of conceiving and inhabiting the world.

**Keywords:** dressed-body, fashion, counterculture

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

<sup>1</sup> Universidad de Buenos Aires-Conicet. [daniela.lucena@gmail.com](mailto:daniela.lucena@gmail.com)

## Introducción

En los años ochenta se desplegaron en Buenos Aires una serie de experiencias en las que el lenguaje de la indumentaria se convirtió en un terreno de experimentación y desobediencia, un instrumento de politización de la propia imagen; una herramienta de expresión artística y también ideológica. Estas iniciativas, nacidas en los últimos años de la dictadura militar,<sup>2</sup> se gestaron en un clima sociocultural donde las ideas sobre el compromiso político estaban cambiando. Las consignas de la vieja izquierda, con sus modos específicos de entender la revolución y la subjetividad militante, perdían fuerza ante la gran embestida del terror dictatorial, pero también frente a nuevos discursos que proponían otras formas de pensar la acción política y estética. Esta reformulación se dio en el marco de «la llamada segunda ola del feminismo y la disidencia sexual, del surgimiento de un sujeto-escoria inscrito en subculturas juveniles (caracterizadas por dinámicas subversivas de experimentación corporal y desviación social) y del rechazo de las consignas ideológicas y partidistas tradicionales» (Equipo coordinador Red Conceptualismos del Sur, 2013, p. 12).

La redefinición de las utopías de cambio implicó entonces una revisión de las formas en que operaba el poder no solo en relación con la opresión de clase, sino también en vínculo con el cuerpo. Como bien señala Michel Foucault, en toda relación de poder el cuerpo ocupa un lugar de privilegio: no hay poder que no sea físico, es decir, que no tenga al cuerpo como blanco (Foucault, 2005, p. 31). En línea con este planteo, Judith Butler sostiene que el cuerpo es el blanco y a la vez un efecto del poder «de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales» (Butler, 2008, p. 19). Pero ese mismo cuerpo sujetado, en referencia con los dispositivos del poder que objetivan y definen cómo deben ser las conductas, las almas, las voluntades y los pensamientos, puede ser también el lugar de la confrontación y la fuga.

Este texto pone en el foco en ciertas formas de resistencia frente al poder normalizador en las que el lenguaje de la moda desplegó un particular modo de acción en las luchas por y a través del cuerpo. Con este objetivo, me interesa retomar el análisis sobre el cuerpo y la moda propuesto por la investigadora Joanne Entwistle. La autora propone la noción de «práctica corporal contextualizada» (2002, p. 16) para analizar los vínculos entre vestimenta y cultura, así como también los significados culturales que operan sobre los cuerpos constituidos socialmente. La suya es una visión sociológica que «requiere apartarse del concepto de la

---

2 El golpe de Estado de 1976 instaló en la Argentina la dictadura más cruenta de la historia nacional. El régimen militar buscó la despolitización y el debilitamiento de los lazos sociales con el objetivo de lograr la docilidad y el sometimiento de la población. De este modo, las acciones de la junta militar instrumentaron el disciplinamiento social a través de políticas basadas en una visión económica librecambista y antiestatista que se combinaron con la implementación de un sangriento plan sistemático de represión, tortura y aniquilamiento. Si bien la dictadura militar no consiguió nunca generar una adhesión explícita de los ciudadanos, la acción estatal logró la pasividad de la mayoría de la población a través de la internalización del miedo, la autocensura, la parálisis y el autocontrol. Se trató de un poder concentracionario y desaparecedor que dispersó el terror tanto dentro de los campos clandestinos de detención como afuera, en la sociedad, que constituyó su destinataria privilegiada (Calveiro, 1998).

prenda como objeto y contemplar en su lugar la forma en que el traje encarna una actividad y está integrado en las relaciones sociales» (Entwistle, 2002, p. 16). Desde esta perspectiva, el vestir se encuentra siempre ubicado en el cruce entre lo individual y lo sociohistórico y, por lo tanto, en permanente interacción con las limitaciones estructurales que circunscriben su desarrollo cotidiano.

Partiendo de este valioso aporte conceptual, propongo la noción de *poética vestimentaria* para focalizar no tanto en la reproducción social que opera en y desde los cuerpos vestidos, sino en las posibilidades de transformación que el lenguaje de la indumentaria alberga. Mientras que la noción de práctica vestimentaria pone el acento en los condicionamientos que el contexto social ejerce sobre los cuerpos, la noción de poética destaca una dimensión creativa del vestir que se expresa en retóricas críticas y a menudo disonantes: estéticas novedosas que desoyen las modas cristalizadas y renuevan la política de las apariencias, dando forma a imágenes y experiencias expresivas donde la indumentaria cuestiona y recrea los modos de concebir y habitar el mundo.

En los siguientes apartados voy a detenerme en algunas de las poéticas vestimentarias que, utilizando el vestir como herramienta, encarnaron una indisciplina que desafió las acciones represivas del régimen militar, así como también sus secuelas durante los años de la posdictadura.

## Punk y hazlo tú mismo

El legendario recital del grupo Los Violadores en la Universidad de Belgrano el 17 de julio de 1981, que terminó con una *razzia* policial y con los músicos apresados, es nombrado usualmente como el concierto que dio inicio a la movida punk en Argentina. Un punk que había llegado a Buenos Aires a fines de los setenta, de la mano de jóvenes de clase media alta que traían de Europa y Brasil los peculiares sonidos de bandas británicas como Sex Pistols y The Clash, y que rápidamente se había esparcido hacia toda la capital y el conurbano bonaerense. Eran años de desindustrialización y endeudamiento, de dólar barato y de especulación financiera, que hicieron posible que muchos argentinos viajaran por primera vez al exterior. «En su momento escuchabas gente que decía: esto es una cosa de otro país y lo quieren imponer acá», recuerda Patricia Pietrafesa (2013, comunicación personal), artista argentina que desde los ochenta impulsó activamente la escena punk e integró bandas referentes de ese movimiento. Contra esta visión, que dudaba de la aceptación de aquel marginal estilo foráneo, nuestro país ofrecía todas las condiciones ideales para que el punk emergiera. «A un país arrasado por una dictadura llegaba un conjunto de ideas que iban perfecto para ese momento», explica Pietrafesa y agrega: «¿Qué más querías que romper, que quebrar toda esa careteada que quedó después de la dictadura? El punk proponía una forma nueva de luchar por las libertades individuales que abarcaba muchos aspectos, desde cómo vestirse hasta qué consumir o qué hacer» (Pietrafesa, 2013, comunicación personal).

Un material muy influyente para varios miembros de ese movimiento fue el libro del periodista Juan Carlos Kreimer *Punk, la muerte joven*. El volumen, editado en España en

1978, resultó el primer texto en castellano sobre el punk y pronto se convirtió en un manual de uso para muchos jóvenes que compartían una sensibilidad contracultural crítica del sistema y de los abusos del poder. Fotocopiado cientos de veces, el libro circulaba de mano en mano trayendo una idea central para el desarrollo de una estética y un estilo de vida alternativos: *do it yourself* o *hazlo tú mismo*. Efectivamente, sus páginas proponían hacer aunque no supieras bien cómo e incluso aunque no supieras hacer nada.

Esa piedra libre creo que fue algo que socializó las posibilidades artísticas de montones de personas que jamás podrían haber ingresado en el mundo de la música, o de la escritura, o de nada, de no haber tenido esa habilitación que tan bien me hizo que decía: «hazlo tú mismo: aunque no sepas como, podés descubrirlo»,

escribe Pietrafesa (2015). De sus palabras se desprende uno de los rasgos que caracterizó a una buena parte del movimiento punk local: el énfasis no solo en la destrucción, sino en la posibilidad de construcción. Aunque se trató de un movimiento poco homogéneo, que en su interior conjugó propuestas nihilistas, libertarias, anarquistas, destructivas y violentas, es notable que muchos de los punks argentinos rescataron el *hazlo tú mismo* como un impulso que devino en una actitud muy creativa y vital. Así, la política de desvío de símbolos y mercancías, el hacer autogestivo y la creación de formas autónomas de vida se convirtieron en un productivo lenguaje de resistencia que muchos artistas emplearon para cuestionar al poder, pero también para proyectar intervenciones estético-políticas disruptivas.

Le Chavalet, un restaurante francés que después de la medianoche se transformaba en un inesperado antro punk, ofició como primer espacio de encuentro para intercambiar materiales, escuchar a las nuevas bandas y conocer a otros punks que circulaban por Buenos Aires. El sitio pertenecía al pintor Botto Jordán y a su pareja, Teresa Idoyaga Molina. Alejandro y Juan Pablo Correa, anfitriones del lugar, habían convencido a los dueños de promover el provocador estilo de moda en Europa invitando a las primeras bandas locales, ente ellas Los Violadores, Los Laxantes y Trixy. Aunque la experiencia duró unos breves meses y alcanzó solo a unos pocos iniciados, aquellas agitadas traspasos fueron testigo de la explosión del punk rock y sirvieron para gestar sus rituales, consolidar su propuesta y expandir su incipiente público (Franco, 2011).

Otro espacio que aglutinó a los punks en Buenos Aires fue el centro Parakultural, reducto *under* del circuito nocturno que en 1986 abrió sus puertas al teatro experimental, la poesía, el rock y las acciones performáticas. Omar Viola (2014), uno de sus creadores, sintetizó el espíritu del lugar con las siguientes palabras: «Era un espacio donde convivían cosas muy distintas, era como una caja de cosas raras, cosas que andan dando vueltas por ahí. Todo lo inclasificable o lo clasificable como raro venía a probarlo en el Parakultural» (p. 10). Cultores de un estilo que bien podría clasificarse como muy raro para la época, las crestas filosas, las nuca rapadas, la ropa negra y los alfileres de gancho de los punks generaban rechazo y sospecha entre los vecinos del lugar. Sentados en la vereda, o caminando por las cuadras aledañas, sufrían denuncias y ataques por el modo en que vestían, que pronto se convirtió en un símbolo diferencial.

En el libro *Prêt-à-rocker*, de la periodista Victoria Lescano (2010), Pietrafesa reconstruye su guardarropa de aquellos años: sobretodo negro, cadenas, medias de red, poleras negras, pantalones símil cuero y borceguíes. Sobre las prendas se destacaban las hojas de afeitar y los alfileres; también algunos agujeros especialmente perforados con herramientas de ferretería. «En ese momento no había nada armado, todo te lo tenías que fabricar vos. Yo era un panfleto caminando, mi ropa decía consignas por todos lados» contaba en una entrevista que le hicimos en 2013 junto con Gisela Laboureau:

... todas las personas que yo conocía se armaban la ropa, cada uno se hacía su propia ropa, imagínate que era un momento en donde era difícil hasta comprarte una remera negra. No había. Yo me teñía la ropa de negro, armaba mi propio estampado de leopardo o hacía las inscripciones en las camisetas. Los que se teñían el pelo tenían montones de trucos para teñirse con distintas cosas o pararse el pelo con boligoma o jabón. Te armabas los aros, las cadenas, te tenías que agujerear la nariz, todo vos misma, porque tampoco era común ir a hacerse piercings, te agujereabas vos la oreja y listo. Yo tenía el pelo corto, maquillaje en exceso, muñequeras... además te llevaban presa porque era un delito policial usar una muñequera. Todo muy interesante porque cada persona era distinta, no había ninguna copia (Pietrafesa, 2013, comunicación personal).

En ese contexto, la lucha contra los edictos policiales fueron una constante en los fanzines punks que, con sus múltiples collages fotocopiados, constituyeron verdaderos medios de comunicación alternativa de la época. Los edictos actuaban como un instrumento de ordenamiento autoritario de la sociedad; a través de ellos se penalizaban las denominadas contravenciones tales como la ebriedad, la vagancia, la prostitución o el vestir prendas del sexo opuesto. Los punks eran detenidos por la policía bajo la causa de atentar contra la moral pública y eran catalogados como travestis:

Según la policía estábamos travestidos porque usábamos ropa que la gente decente no tenía que usar. La gente común usaba el pantaloncito gris, el zapato como en la escuela, la corbata, el pelo que no pase en lóbulo de la oreja [...] ese era el modelo,

explica el artista Diego Fontanet (2017, comunicación personal). Blanco privilegiado de las acciones moralizantes de los dispositivos del poder en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles «desviaciones», aquellos cuerpos inclasificables sobre los que caía la injuria punk eran tildados muchas veces de homosexuales, castigados por transgredir las normas del orden patriarcal y articulados en la serie de significantes *anormalidad*, *enfermedad* y *peligro*. Al respecto, resulta interesante la lectura de Nicolás Cuello y Lucas Disalvo (2020), que, a partir de ciertas trayectorias sexuales negadas y estigmatizadas, proponen una lectura del punk como una plataforma de formaciones sensibles «que cruzaron la potencia disonante del ruido, la inmoralidad de lo herético y la promesa de la autogestión con un repertorio crítico de políticas sexocorporales, haciendo lugar a una experiencia incendiaria que [...] produjo imágenes para que algo distinto ocurriese» (p. 16). A pesar del rechazo y el prejuicio, fueron muchas las personas que gracias a esas nuevas imágenes se

identificaron con la explosiva propuesta punk y adoptaron la ética del hazlo tú mismo como modo perdurable de acción política y de vida.

## Modernos y andróginos

El modo mata moda, de eso estoy seguro. Cómo llevás lo que no es moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno. Para entrar en la tribu del estilo, muy distinto que tener la ropa que esté de moda es el modo de la elección, es el modo en que se lleva lo que cuenta,

decía el músico Daniel Melero (2016) en una charla algunos años atrás. La tribu del estilo a la que se refiere es la que congregó a los jóvenes modernos. Si bien se reconoce en línea artística del punk como forma de vida, con su banda Los encargados introdujo la música tecno-pop en el país y los timbres electrónicos de los sintetizadores. Su vestuario se basaba fundamentalmente en ropa de otras épocas que no había sido vendida en su momento, prendas que encontraba en ferias *vintage* y que compartían la interesante cualidad de no haber sido elegidas en su presente, sino en un tiempo futuro: «tenían ese lugar que existe a posteriori... como discos del pasado que uno mira después y se revalorizan y cobran sentido» (Melero, 2016, p. 88).

Aunque los mamelucos fueron el sello distintivo de Los Encargados, durante los ochenta Melero también combinó con arriesgada elegancia otro tipo de indumentaria. Medias de exóticos colores, remeras básicas, pantalones cortos con tiradores y zapatos de vestir fueron algunos de las prendas que lució junto a su pelo corto con jopo y sus ojos maquillados con el kohl de sus novias. Como bien lo explica en su frase, la diferencia entre el modo y la moda radica justamente en la potencia creativa del vestir y en el interés programático por generar un estilo propio. Desde sus comienzos como artista, su originalidad y singularidad logró perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera. Pero como bien recuerda el artista, el público muchas veces no entendía su propuesta estética: «a mí también me decían puto, y eso lo hacía más interesante. La gente desprecia lo moderno, lo considera superficial porque creen que son profundos» (Melero, 2016, p. 9). Desafiando los prejuicios y las agresiones que no faltaban en los recitales, Melero y su grupo se posicionaron al margen del circuito *mainstream* del rock nacional que participó en el Festival de la Solidaridad Americana, encuentro organizado por la dictadura en 1982 en apoyo a los soldados argentinos que estaban combatiendo en la guerra de Malvinas. El otro grupo que decidió no tocar el aquel concierto fue Virus, banda new wave liderada por Federico Moura.

El caso de Federico Moura resulta de especial interés a los fines de este escrito porque su figura nos remite a la androginia propia de los ochenta. La moda unisex surgida en la década del setenta había abierto el camino para la configuración de nuevas apariencias que cuestionaban las marcas del orden sexogenérico sobre los cuerpos. En el discurso de lo unisex, la funcionalidad y la igualdad eran valores centrales y tenían su correlato en prendas como el pantalón de *jean*, la camisa y el *sweater*, que eran usados indistintamente por hombres y mujeres. En los ochenta la androginia recogió ese discurso, pero lo extremó aún

más, desconociendo y alterando los indicadores de lo masculino y femenino que hacen legibles los cuerpos. Así como David Bowie impactó al mundo con su peculiar forma de vestir y con sus revolucionarios maquillajes brillantes, en Argentina fue Federico Moura quien sorprendió al mundo del rock con su sensual estilo andrógino. Antes de formar su grupo Virus, Moura ya había incursionado en el universo de la moda a través de sus locales Limbo y Mambo. Ubicados en la Galería Jardín de la céntrica calle Florida, eran de gran atractivo para aquellos que buscaban prendas diferentes y poco vistas en los comercios de la ciudad. El músico, además, tenía un gran interés por la decoración y se ocupaba de imprimirle a las tiendas su impronta personal, realizando las vidrieras y logrando una estética despojada, austera y de un orden milimétrico en la forma de presentar la ropa (Lucena y Laboureau, 2015). Su hermano Julio recuerda que Federico «estaba implicado en todo el proceso del diseño de la ropa —desde los moldes hasta ir al barrio de Once a buscar las telas— le dedicaba mucho tiempo al asunto» (Lescano, 2010, p. 40). Por otra parte, los desfiles que Federico organizaba junto con el artista Juan Risuleo en el hotel Claridge planteaban una puesta en escena que subvertía las formas tradicionales del uso del espacio, ya que sorprendían al público ubicándolo a la misma altura de las modelos para que no quedara limitado a ver solamente los pies en cada una de las pasadas.

Luego de esas experiencias, Federico impulsó junto con sus hermanos el grupo de rock-pop Virus, que durante sus primeros años de existencia tuvo que lidiar con las duras críticas de otros rockeros, de los periodistas y del público. Como cantante de la banda, Federico se atrevió a transpolar lo femenino al terreno de lo masculino y no temió en mostrarse arreglado, maquillado y vestido con prendas que se ubicaban en las antípodas de los vestuarios del rock de la época. «Federico fue la pasarela del grupo», explica su hermano Julio Moura:

... era él quien representaba los climas de una canción con ropas y coreografías determinadas. Además tenía la posibilidad de salir a cambiarse varias veces [...] los músicos de la época no usaban puestas de luces ni tampoco acostumbraban a darse una ducha antes de salir al escenario» (citado en Lescano, 2010, p. 182).

Las remeras a rayas con mangas dollman que lució Virus en la portada de su primer álbum *Wadu Wadu* fueron diseñadas por Federico, así como también los vestuarios que la banda exhibió durante sus primeros tres años. Luego, los asistió en los vestuarios Adriana San Román, pero aun así Federico se ocupaba de mirar y decidir todos los looks que Virus usaba sobre el escenario. Los ajustados pantalones y las estridentes musculosas que vestían los miembros del grupo, la bella silueta espigada de Federico, la breve duración de las canciones, las letras con rimas y juegos de palabras, las puestas de luces y las cuidadas coreografías eran elementos disruptivos que contradecían abierta e insolentemente los mandatos imperantes en el rock argentino. Los valores hegemónicos de ese espacio (representados de forma emblemática por los exitosos grupos Sui Generis y Serú Girán) vinculaban al rock con una actividad mental-intelectual, con letras comprometidas e intereses ajenos a la lógica comercial. Una música trascendental donde se enaltecía el espíritu, en desmedro de la corporalidad, el baile y el movimiento, que era vistos como sinónimo de banalidad y falta de compromiso.

Para Virus, sin embargo, era fundamental propiciar la diversión, el baile y la alegría para generar un estado distinto a la tristeza y al desánimo —algo especialmente significativo si se tiene en cuenta que Jorge Moura, el hermano mayor de los músicos del grupo, fue secuestrado en 1977 y continúa desaparecido hasta el día de hoy—. Federico consideraba que en un auténtico concierto de rock and roll el público debía estar en movimiento y por eso no dudaba en levantar las butacas de los teatros antes de sus presentaciones, para que la gente bailara libremente a partir de la música y no temiese poner el cuerpo en acción. *Hay mucha gente que cree que atender el cuerpo es una cosa estúpida, que bailar es perder el tiempo. Yo creo que atender el cuerpo es igual que atender la mente: es tan elevado lo uno como lo otro*, respondía Federico a quienes lo tildaban de hedonista y superficial por proponer un cuerpo que no solo sea blanco y objeto de la represión, sino también una superficie de placer. Priorizar el buen vestir y los cuidados de belleza resultaba entonces sumamente disruptivo, puesto que al hacerlo Federico reclamaba para sí un terreno históricamente confinado al mundo femenino y por lo tanto considerado inferior y frívolo, con la consiguiente estigmatización y descalificación de quienes se ocupaban de esas «cosas de mujeres». Ante la insistencia del periodismo que intentaba encasillar la música de Virus, en una entrevista en 1986 Federico se preguntaba:

¿Qué es el gay rock? ¿Bowie? ¿Presley? ¿Jagger? Una comentarista de modas dijo que Jagger fue posible por Brigitte Bardot, lo que me parece lindísimo. [...] Pero no hay cotos, porque a mí me interesa en la vida la integración. Jamás entraría en los campos del aislamiento, porque pretendo que nadie tenga que decir «este es mi lado bueno, este es mi lado malo» (Riera y Sánchez, 1995, p. 133).

El testimonio andrógino de Federico fue la evidencia de una ambigüedad que escapaba de manera escurridiza de las categorías que buscaban aprisionarla, rehuyendo el clisé que ordenaba las estéticas de los jóvenes. Un modo de fuga a espacios desterritorializados, que desafiaban las miradas atónitas de quienes necesitaban clasificar esos cuerpos que aparecían escenificando múltiples caras (Lucena y Laboureau, 2015). Sus poéticas vestimentarias no se limitaron a cubrir y embellecer el cuerpo, sino que también evidenciaron su potente dimensión política, dejando al descubierto lo artificioso del binarismo de género y la heterónoma que se pretenden naturales cuando son en cambio el resultado de un régimen de dominación que excluye y castiga a quienes se animan a desafiarlo.

## Las Inalámbricas

Además de las experiencias propias del rock, en la escena cultural de Buenos Aires vio nacer en los ochenta un mundo del arte (Becker, 2008) conformado por una trama de espacios y experiencias estéticas que renovaron temprana y vitalmente las formas convencionales de hacer arte y política. Estas iniciativas que se ubicaron estratégicamente al margen de las instituciones oficiales de la época y fueron impulsadas por una generación que, aun en medio del terror dictatorial, imaginó nuevos modos de crear y compartir sus obras y producciones. Mientras que en la calle las marchas de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo denunciaban el feroz accionar del aparato represivo del Estado a través de la realización de las siluetas de los desaparecidos, un mundo contracultural indisciplinado y festivo germinaba en los sótanos de

la ciudad. La elocuente visibilización de los cuerpos ausentes en el espacio público llevada a cabo por los organismos de derechos humanos tuvo una suerte de correlato, o lado B, en el llamado *under de los ochenta*: un circuito que puede ser leído en clave de confrontación y resistencia frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor sobre los cuerpos. Un enlace molecular micropolítico que, a través de la generación de espacios de encuentro y creación conjunta, desafió el miedo y la desconfianza que la junta militar dispersó como formas privilegiadas del vínculo social cotidiano (Lucena y Laboureau, 2015).

Con la llegada de la democracia, las guaridas *under* se multiplicaron y ocuparon cada vez más espacios de la ciudad. El taller La Zona, el café Einstein, las discotecas Cemento y Paladium, el centro Parakultural y el bar Bolivia fueron algunas de los espacios que albergaron experiencias estéticas disruptivas donde el cuerpo jugó un papel central: como soporte de lo artístico, como territorio de insubordinación, como lienzo, como exploración de nuevos planos de la conciencia y como espacio de afectación. En ese contexto, un grupo de jóvenes mujeres decidieron intervenir desde el vestido. Ellas fueron Las Inalámbricas, colectivo liderado por la periodista Ana Torrejón e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz, que contó también con la participación ocasional de Rosario Bléfari. En los años de la posdictadura, Las Inalámbricas llevaron a cabo distintas *performances* en bares, fiestas, muestras utilizando la indumentaria como aliada principal.

Desde sus comienzos como periodista en la revista *Siete Días* de la editorial Abril, en 1981, Ana Torrejón fue consciente de que sus prendas podían convertirse en un instrumento de expresión y resistencia contra la *normalidad* que desde el Estado dictatorial se imponía a los ciudadanos. El orden y la prolijidad de la calle se traducían entonces en vidrieras que exhibían una moda llena de formalidades y altamente estratificada por clases, como bien nos muestra la columna de Néstor Perlongher publicada en el periódico feminista *Alfonsina*. Allí el escritor sugería irónicamente a las lectoras el modo de vestir «adecuado» que las salvaría de la represión policial:

Nena, si querés salvarte, nunca te olvides el saquito, el largo Chanel, el rodete. No te quedes dando vuelta en la puerta de un bar. Y, lo peor de lo peor, no se te ocurra hablar por la calle con alguien de quien no sepas su nombre, apellido, dirección, color de pelo de la madre y talle de la enagua de su abuela: la policía los separa y si no saben todo uno del otro, zas, adentro (*Alfonsina*, n.º 2, 1983, p. 13).

Mientras en el país se aceleraba el proceso de desindustrialización y el sector textil se veía aplastado por políticas económicas que promovían la apertura a las importaciones, las tendencias hegemónicas de la moda local privilegiaban la uniformidad, configurando una estética «anodina y homogeneizadora» (Saulquin, 2011, p. 183). La mayoría de los jóvenes de los sectores medios y altos privilegiaban los estilos basados en las grandes marcas internacionales que debían ser exhibidas de modo bien notorio en el exterior de las prendas. «Fue en ese momento y en pleno desarrollo del hipermarquismo cuando los tradicionales talles fueron reemplazados por medidas internacionales: *small, médium, large*» (Saulquin, 2011, p. 183), haciendo que los cuerpos se desdibujen en sus particularidades para adecuarse a las medidas generales.

Torrejón recuerda que, en ese contexto, decidió explorar en los anticuarios de San Telmo la ropa indicada para su vestuario. La tienda Aquelarre, de la catalana Lilita Vives, se convirtió no solo en su proveedora, sino también en un espacio de trabajo donde la periodista descubrió «originales maravillosos» al mismo tiempo que aprendía de oficios y usos textiles. Allí empezó a enamorarse de «piezas con historia» y a rescatar prendas que antes habían usadas por otros, para hacer «una composición de indumentaria a partir de piezas que tipológicamente me resultaban interesantes o significativas para mi propia estructura, para el propio show del uno mismo» (Torrejón, 2011, comunicación personal).

Tras el fin de la guerra de Malvinas en 1982, y con la sensación de que «ciertas libertades que iban en progresión», Torrejón empezó a llevar su imagen personal al extremo y a pensar sus prácticas del vestir como una «intervención a partir de la propia imagen» (2011, comunicación personal). Fue ahí cuando sintió la necesidad de armar un grupo de mujeres que la acompañaran en esas nuevas búsquedas: era el comienzo de Las Inalámbricas. Desde inicio del grupo fue ella misma quien se encargó del diseño y la confección de las prendas para las intervenciones. Una particular característica de los trajes que usaban Las Inalámbricas era la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizaban en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones tendían a la fusión y a una mezcla que tensionaba las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico y lo serio y lo cómico.

En varias de sus acciones la propuesta de Las Inalámbricas era «posicionarse como un objeto cuasi escultórico» (Torrejón, 2011, comunicación personal). Una cuidadosa y selectiva configuración de telas, colores y texturas, que se traducían en trajes únicos en su estilo, permitía entonces la transformación del cuerpo en arte. Un cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas. Lo artístico aparecía entonces enmascarado como la propia vida y ese cuerpo maquillado, peinado y adornado se convertía en el soporte de una práctica estética que buscaba «poner vida y paradoja en los rituales sociales» (Torrejón, 2011, comunicación personal). Con su mera presencia los cuerpos vestidos de esas mujeres, que traían imágenes de distintas décadas recodificadas a partir del presente, provocaban sorpresa y llamaban la atención al modo de signos de interrogación o exclamación que desorganizaban la lógica de los mecanismos sociales que regulaban los comportamientos. Al volver sobre esas experiencias, Torrejón reflexiona: «en un contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sin sentido era elocuente» (2011, comunicación personal). Una elocuencia asumida y transmitida por cuerpos que se sabían vulnerables, pero que sin embargo actuaban como un territorio desde el cual provocar nuevas poéticas capaces de interpelar la normalidad cotidiana.

Otras de las intervenciones de Las Inalámbricas fueron las acciones de pintura en vivo realizadas junto al Trío Loxon, compuesto por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majó Okner. Los vínculos entre ambos grupos se remontaban a los últimos años

de la dictadura militar, momento en que el taller La Zona de Rafael Bueno se convirtió en un espacio de sociabilidad y producción de jóvenes artistas que se reunían a pintar y a encontrarse con colegas y amigos. Mientras tocaban grupos de rock o se presentaban distintos actores y poetas el trío pintaba sobre plásticos transparentes y sobre los vestidos portados por Las Inalámbricas, en una suerte de performance que evocaba las acciones de una vasta zona de la vanguardia histórica de la primera mitad del siglo XX.<sup>3</sup> El material elegido para esas obras era una pintura propia del mundo de la construcción y no del de las bellas artes, que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados.

Siguiendo ese procedimiento, en 1985 Las Inalámbricas participaron de una acción de pintura en vivo en la discoteca Cemento. El objetivo de aquella noche fue la recaudación de fondos para la realización de murales en la estación Callao de la línea D del subterráneo de Buenos Aires. Luego de juntar los recursos necesarios, el ejercicio pictórico del subterráneo fue llevado adelante por los artistas José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, Luis Pereyra y Duilio Pierri. Las 83 obras pintadas, que se emplazaban tanto en los andenes como en los pasillos del subterráneo, formaban un colorido repertorio que recogía y replanteaba con tintes propios las propuestas de la figuración libre y el neoexpresionismo. El día de la inauguración Las Inalámbricas realizaron en la estación una performance titulada *Casamiento con el arte*. Los vestidos blancos elegidos para la ocasión habían sido adquiridos en la entonces emergente galería Quinta Avenida, que concentra desde aquellos años varias ferias americanas y locales de ropa usada en su interior. Camino a la estación, Las Inalámbricas transformaron los trajes blancos sinónimos de pureza, castidad e inocencia en un enigma difícil de codificar: ¿adónde se dirigían esas novias extrañas y solitarias, sin cortejo ni padrino que las guíe hacia al altar? Al llegar al lugar las novias bajaron por las vías y frente a un oficiante (el editor Fernando Fagnani) y al artista marplatense Alejandro del Izarbe, que cargaba una cruz, llevaron a cabo una ceremonia de casamiento en la que no había marido. Al ritmo de una canción del grupo The Doors, que sonaba desde un precario grabador, las cuatro mujeres paradas en el altar sellaron su unión con el arte. Aunque el hecho artístico terminó abruptamente con Las Inalámbricas corridas por un grupo de policías,

3 Recordemos que en su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las «bellas artes» de las «artes aplicadas» y los «artistas» de los «artesanos», varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El Manifiesto de la Moda Femenina Futurista, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolución bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del «arte puro» pasando del lienzo en el caballete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contracomercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista. En Argentina son emblemáticas de estas búsquedas las producciones de la arquitecta Carmen Córdova Iturburu, que en contacto con los artistas de la vanguardia de arte concreto diseñó *patterns* textiles a comienzos de los años cincuenta. Luego, en los sesenta, distintas experiencias de artistas vinculados al Instituto Di Tella de Buenos Aires también registran el cruce entre arte y moda, como por ejemplo el zapato Dalila Doble Plataforma de Dalila Puzzovio, la colección Ropa con Riesgo de Delia Cancela y Pablo Mensajero o los Fashion Fictions de Eduardo Costa, entre otras.

quienes participaron en forma involuntaria en la teatralidad del hecho, la imagen de aquel casamiento parece simbolizar el compromiso con un nuevo tipo de estética que, ya sea a través de la ropa o la pintura, salió al encuentro del otro y se apoderó de los espacios urbanos para desacomodar y reinventar el fluir ordenado y previsible de la ciudad.

## La Primera Bienal de Arte Joven

La Primera Bienal de Arte Joven se desarrolló en Buenos Aires entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 en el actual Centro Cultural Recoleta —antes llamado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires—, en el Palais de Glace y en el anfiteatro San Martín de Tours. El evento, organizado por la Municipalidad de Buenos Aires, incluyó teatro, música, danza, moda, cine y video, literatura, historieta, artes plásticas, diseño gráfico e industrial y fotografía bajo la consigna: ¡Buenos Aires, bien alto! El proceso hiperinflacionario en marcha, que alcanzaría su pico en julio de 1989, no impidió llevar a cabo la iniciativa, que buscaba difundir las producciones artísticas de las nuevas generaciones y facilitar su comercialización, propiciando espacios para el intercambio y la reflexión (Cabral, 2017).

«¿De dónde salieron los miles de chicos y chicas que hacen teatro, escriben cuento, poesía y novela, realizan historieta, diseño gráfico, industrial y de moda, componen e interpretan música, bailan, pintan, esculpen?», se preguntaba el Daniel Kon, editor del suplemento joven *Sí* del diario *Clarín* a propósito de la masiva participación de los jóvenes en la Bienal: «sería absurdo suponer que todos ellos nacieron con motivo de la Bienal» (Kon, 1989, p. 13). Efectivamente, si observamos la procedencia de los seleccionados en la bienal veremos que algunos de ellos surgían de talleres públicos barriales. Otros eran estudiantes de las carreras de Diseño Industrial y Diseño de Gráfico de la Universidad de Buenos Aires, creadas entre 1984 y 1985. En el contexto de apertura democrática, los diseños fueron pensados como instrumentos de consolidación del Estado de derecho e integración de la ciudadanía, y como una renovada herramienta de comunicación para los jóvenes en la ciudad y en el espacio público (Devalle, 2008, p. 222). También había alumnos de las carreras de bellas artes y de los conservatorios de música provinciales y nacionales. Pero además de estas procedencias, varios de los participantes venían del *under* porteño. Muchos de sus protagonistas, como por ejemplo los artistas Vivi Tellas, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Guillermo Angelelli, Tino Tinto, y los músicos Alejandro Fiori, Gerrardo Babili formaron parte de la Bienal en calidad de jurados o seleccionados. Y es posible ampliar esta conexión más allá de los nombres propios que transitaron ambos espacios. El título «Las raíces en el *underground*», con el que el diario *Página/12* del 12 de marzo de 1989 hace un *racconto* de las propuestas artísticas de la bienal, es elocuente en este sentido. Hayan o no estado en los bares y discotecas que fueron parte de esa dionisiaca y desprejuiciada vida nocturna, pueden identificarse en las puestas y producciones de los jóvenes de la Bienal modos de hacer característicos del *under*. Las prácticas colaborativas, la creación grupal transdisciplinaria, la invención de espacios para bailar y producir obras, la utilización de desechos y objetos de segunda mano, la apropiación de estéticas y productos de la industria cultural, el humor y la burla como

herramientas de crítica y la vulgarización de los bienes y símbolos de la alta cultura fueron algunos de los rasgos propios del circuito *under* que se hicieron presentes en las propuestas de la bienal. A través de prácticas que borraron los límites y las jerarquías entre las diversas formas culturales, los modos de hacer contraculturales encontraron en ese evento oficial un canal de difusión masivo, con un público que alcanzó los trescientos mil espectadores a lo largo de toda la semana.

Los alcances del evento fueron discutidos por intelectuales y cronistas en el marco del debate modernidad-posmodernidad que permeó las distintas apreciaciones, y tiñó muchas de las críticas con el tono propio del desconsuelo y la desconfianza de quienes veían en esas acciones despolitización, frivolidad y falta de contenido, mismos adjetivos que se utilizaban para descalificar la escena *under*. «Socios del olvido», «hijos del proceso» y «posmodernos» (Kon, 1989, p. 13) fueron algunas de las acusaciones que se escucharon por aquellos días, de boca de quienes le reclamaban a la nueva generación desconocer la lucha de sus «hermanos mayores» y priorizar su libertad individual ante todo, ignorando el drama del pasado y el duro presente socioeconómico del país.

El inesperado lugar de la moda en la bienal fue otro de los tópicos recurrentes en los distintos medios. El comentario de la diseñadora Dolores Elortondo, productora y referente del área de diseño de vestimenta, da la pauta de la sorpresa que generó la disciplina en el evento:

La moda empezó siendo algo secundario y anónimo. De repente, tomó un brillo increíble. Vino gente de todas partes a presenciar el desfile. [...] Se está aceptando que la moda es un arte más, que no tiene rigideces ni estereotipos (*Clarín*, 1989, p. 6).

Frente a una plástica que no logró convencer a la crítica ni atraer a los jóvenes, acusada de reproducir los estereotipos almidonados de sus maestros, el diseño de indumentaria irrumpió con la cuota justa de desenfado y originalidad que el público esperaba.

Luego de una preselección de cuarenta participantes se definieron diez finalistas entre los que estaban Gabriela Bunader, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Mónica Van Asperen, Iona Menéndez, Martiniano López Crozet, Norberto Laino, Gustavo Vasco, Pedro Zambrana, Ana Sariego Rodríguez y Rushka Anastasov. Los desfiles se realizaron en la plaza San Martín de Tours, ante miles de espectadores entusiasmados y participativos, que aplaudieron fervorosos las novedosas creaciones de los diseñadores. Sobre el éxito de los desfiles, la socióloga Verónica Joly ha señalado que fue el lenguaje de la vestimenta el que puso a la vista del público el cambio sociocultural generado por la reapertura democrática en la Primera Bienal de Arte Joven,

donde las diversas expresiones de la identidad de las generaciones crecidas en tiempos de censura volvieron a la moda un terreno propicio para la experimentación y puesta en forma de la identidad en el espacio público reabierto por el radicalismo (Joly, 2013, p. 203).

Podría agregarse también, en relación con el funcionamiento del propio sistema de la moda de la época, que los desfiles mostraron cuerpos-vestidos que traducían en sus prendas

valores como la fragmentación, el hedonismo, la personalización, la crisis de los relatos totalizantes y gran imperativo de aquellos: se tú mismo. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los ochenta abrió el paso a procesos de personalización y al surgimiento de modas en plural, ofrecía la posibilidad de que cada uno pudiera convertirse en lo que desee. De allí que los novedosos y desprejuiciados diseños que los seleccionados de la Bienal mostraron en la pasarela encontraron en el público joven interlocutores ávidos de nuevos estilos que les permitieran renovar y componer sus propias prácticas vestimentarias, de acuerdo con múltiples gustos, posibilidades y preferencias.

También aquí es posible trazar similitudes con ciertas prácticas vestimentarias propias de quienes transitaban la vida nocturna del *under*: se trataba de una composición del yo comunicada desde lo individual, pero que, al mismo tiempo, oficiaba de contraseña para incluirse en la tribu del estilo, colectivo que como vimos hacía de la antimoda y lo singular su principal valor diferencial. La vestimenta se elegía cuidadosamente para mostrar originalidad, y esto muchas veces se volvía excéntrico o provocador, en tanto desafiaba los mandatos de un orden social-moral que desconfiaba de aquellos que vestían sus cuerpos desoyendo los estereotipos binarios de género y las coordenadas del gusto legítimo. Del *under* a la bienal, esos cuerpos-vestidos abandonaron los uniformes en pos de múltiples estilos que proponían no solo nuevas modas, sino también modos más libres de vida.

Una de las diseñadoras que mostró sus creaciones en la Primera Bienal fue Mónica van Asperen, que había estudiado Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Su propuesta para la bienal fue un aclamado vestuario para teatro contemporáneo y según dice, no puede pensar en la bienal sin tener en cuenta el antes: «Durante los setenta y ochenta mi familia llevaba una revista que movía la escena de la dictadura, *Satiricón*. Cuestionaba mucho con el humor, corría los límites de lo establecido en el cuerpo con *Eroticón*». También menciona el impacto de la carrera de diseño en sus trabajos: «el diseño es para mí la corporeidad, las poéticas y la comunidad, y como esto juega roles conscientes» (Van Asperen, 2019, p. 1).

Otros seleccionados fueron Gabi Bunader, Andrés Baño y Gabriel Grippo, amigos que compartían visiones sobre lo creativo y también espacios de trabajo y salidas por el circuito nocturno de Buenos Aires. Su centro de reunión más habitual era un edificio ubicado en las calles Pellegrini y Santa Fe, frecuentado por los músicos de la banda de rock Babasónicos y el arquitecto y diseñador Sergio Lacroix, entre otros artistas. Tanto Baño como Grippo, estudiantes de arquitectura, conocían el discurso y la práctica proyectual y puede pensarse que, tal como señala Grippo, «la transición de la arquitectura hacia la construcción de ropas (“el espacio más próximo”) fue natural» (2018, comunicación personal) y ayudó a consolidar la formación en arte y diseño. Bunader, por su parte, nunca estudió diseño, pero tomó cursos de dibujo de figurín con el pintor Oscar *Cacho* Monastirsky y de moldería en la Biblioteca de Mujeres. Antes de subir sus prendas al escenario de la bienal, había mostrado sus creaciones en Cemento: «un pequeño desfile sobre una barra ancha que había en la entrada...

eran ropas hechas con bolsas de PVC de basura y descartes de telas de tapicería» (Bunader, 2018, comunicación personal).

El desfile de Baño, en particular, atrajo la atención de la periodista Laura Ramos, que escribía la popular columna «Buenos Aires me mata» en *Sí*. Las prendas para la Bienal habían sido confeccionadas por el diseñador con cueros de la curtiembre familiar en la que se había criado, entre máquinas, químicos y tambores de madera. Pero además de sus sensuales trajes, suscitaron la atención de Ramos, quienes modelaban: «Cuando irrumpió Lucas en la pasarela, Lucas, el transformista, la platea aulló», decía su crónica, y luego proseguía: «Cuando llegaron las *street girls*, tan de manos tomadas, cigarrillos y besos, la platea palideció» (Ramos, 1989, p. 2). Lucas, una *drag queen* de rasgos latinos que Baño había conocido bailando en una cantina del barrio de La Boca, vestía un traje de cuero pintado a mano en tonos turquesa y amarillo con cromado de oro que Baño define como una obra religiosa y erótica al mismo tiempo. Las *street girls*, chicas de clase alta elegantes, bellas, pero sobre todo *hot*, como titulaban las revistas de la época, protagonizaron espontáneamente el primer beso lésbico arriba de una pasarela porteña, frente a la mirada atónita de los funcionarios del gobierno sentados en la primera fila.

Grippe, en tanto, eligió mostrar una colección de estampas de vaca holandoargentina, con la que quiso «retratar distintos mitos nacionales» y «trasladar los cueros de vaca tradicionalmente usados como alfombra a la vestimenta» (Lescano, 2014, p. 38). Incluyó también un vestido de plástico y un sombrero gigante que componían un frasco de perfume sobre el cuerpo de la modelo, en homenaje a Kouka, *mannequin* argentina que en los cincuenta desfiló en las pasarelas más emblemáticas de la alta costura europea. Bunader, que venía de trabajar con prendas y pilotos de goma en su espacio en la mítica Galería del Este, mostró chaquetas de plástico con vistosos apliques de flores, túnicas de jersey con breteles de borla de madera y una pelota de goma Pulpo rayada a modo de accesorio.

A partir de la positiva recepción de estas propuestas en la Bienal «los soportes del diseño se organizaron desde otra óptica y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaron a tener un significado diferente» (Saulquin, 2005, p. 207). Para los diseñadores, la bienal fue una gran vidriera que actuó como trampolín hacia nuevos proyectos y alianzas culturales y empresarias, pero más aún, una oportunidad de conocer a otros artistas que trabajaban con y desde el cuerpo-vestido como principal soporte. Muchos de ellos confluirán, entonces, hacia el círculo de artistas reunido en torno al artista Sergio de Loof y el bar Bolivia, creado también en 1989.

## Bolivia

El bar Bolivia surgió en 1989 impulsado por Sergio de Loof, Marula di Como, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Mourad, Andrea Sandlien y Alfredo Larrosa, un grupo de amigos y compañeros de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Ubicado en el casco histórico de la ciudad, en el barrio de San Telmo, este refugio de la modernidad y la diversidad fue pensado como «un lugar donde poder encontrarnos, estar juntos, cuidarnos»

(Di Como, 2016, p. 268). Visitado en principio por los amigos más cercanos, con los meses fue agrandando su público a otros amigos de amigos, artistas e intelectuales que preferían una propuesta más libre y abierta que el formato de las discotecas custodiadas por patovicas. Los diseñadores finalistas de la Primera Bienal de Arte Joven rápidamente confluyeron en el bar, igual que el artista Cristian Delgado (que adoptaría luego el nombre de Cristian Dios), los diseñadores Kelo Romero y Pablo Simón y el fotógrafo Gustavo di Mario.

Es notable cómo en las diferentes entrevistas realizadas con muchos de ellos se reiteran las palabras *casa*, *hogar* y *familia* para referirse a Bolivia, y los términos *juego*, *experimentación*, *diversión*, *libertad* y *gay friendly* para describir el espíritu de sus noches. Además de la barra de tragos, el bar ofrecía comida a sus habitués, que también podían cortarse el pelo en el entrepiso al mando de Flip Side. Algunos días, los artistas vendían sus propios trabajos: carteras, collares y ropas colgadas como en una boutique. Las tareas se repartían a través de la rotación de puestos y todos eran cajeros, mozos y cocineros según lo que cada momento requería. Bunader recuerda que junto con Romero cocinaban puchero, loco, pastel de papa y guiso de lentejas, platos que junto con los tragos decorados con plumas y perlas, formaban parte de una carta que ofrecía cocina casera a precios populares. «Nuestro Bolivia era parecido a un bar que hay en la película *La Guerra de las Galaxias*, donde hay uno que tiene dos orejas, otro que tiene cuatro ojos, uno es una serpiente... ¡era tan diverso el ambiente!», explica De Loof y continúa: «había abogados, trans, artistas, intelectuales, un chico triste, de repente un conde: era una fauna, una cosa muy rara. Estábamos muy orgullosos de nuestro Bolivia. Se llenaba todos los días, se la pasaba muy bien» (2019, comunicación personal).

Durante un tiempo, el proyecto fue autosostenible. Luego, algunos desajustes económicos llevaron a que el espacio cierre sus puertas. Tampoco ayudaron las frecuentes detenciones de la policía, que dejaban entrever la continuidad del aparato represivo aun en tiempos de democracia. «La República de Bolivia no transaba con la Policía», recuerda Delgado, socio del emprendimiento durante un breve período: «Nunca me voy a olvidar cuando caí en la policía y estuve media hora para sacar todos los alfileres de gancho que tenía una prenda. Eso es *fashion* (se ríe)». Era una prenda rota, «toda agarrada con alfileres de gancho, tantas que estuve como media hora para sacarle todo, porque me hicieron sacar todos los alfileres de gancho. Esa fue una *perfo* involuntaria en la Policía (risas)» (Delgado, 2018, comunicación personal).

Como vimos a lo largo del texto, no era este el único espacio que funcionaba así en la noche de Buenos Aires. No obstante, Bolivia se diferenció rápidamente por su singular propuesta *trash-chic* y su desprejuiciado activismo fashionista. Desde su ambientación, Bolivia ya mostraba mucho de esa apuesta estética. Aunque realizada con materiales baratos y muebles de segunda mano, De Loof había logrado una puesta muy cuidada y detallista para ese espacio que imaginaba como un orfanato *fashion* para artistas pobres: «Sergio conseguía objetos y muebles usados ¡y los arreglaba de una manera realmente encantadora! Todo lo que mirabas era hermoso y todos los días iban cambiando la decoración, era muy acogedor el lugar» (Bunader, 2018). La intención de diferenciarse del punk y su deriva *dark* prepon-

derantes en Cemento y en el Parakultural se tradujo en una atmósfera que recuperaba el glamour desde un *retro-kistch* romántico y colorido:

Aprendí que una escoba y una pala podían estar en una pared. O una vela. [...] Y para nosotros era más fácil hacerlo con basura. Lo que teníamos a mano, mucha vela, nuestros plumeros, una jaula, un escobillón rosa, era decorativo. [...] Todo estaba bien mientras que no fuera negro (De Loof, 2009, p. 2)

Más allá de las diferencias con cierta estética punk y dark, mucho de la ética del hazlo tú mismo resuena en las producciones fashionistas que identificaban al núcleo de Bolivia, el lugar más *vogue* de Buenos Aires, según declaraba De Loof. Tanto en prendas que resignificaban aquello que la sociedad consideraba desechable o de mal gusto como en la convicción colectiva que los llevaba a componer sobre el propio cuerpo-vestido un lenguaje singular, capaz de comunicar sentidos diferenciadores, muchas veces disonantes para la mayoría: «Nosotros teníamos el gusto y el amor de elegir todo lo que nos poníamos y al llevarlo era como si la vibración de ese sentir lo que tenés puesto rebotara hacia los otros», dice Di Como (2016) y explica:

Para nosotros existía esa libertad del «me pongo cualquier cosa» y lo que uno se ponía, lo que uno mostraba, era la actitud ante la moda. Por supuesto existía lo que se llama «la moda de los 80», pero no era por donde nos vestíamos nosotros, todo este grupo. Nosotros intentábamos ser mucho más elegantes, tener mucho más glamour, ser exóticos... aunque no sé si esa sería la palabra más adecuada. Queríamos mostrar que no formábamos parte de esa masa, decir «me interesa otra cosa, otro color». Tenía que ver con encontrar la manera de decir con la ropa. Uno se viste para decir algo, entonces ¿qué es lo que tengo para decir hoy? (Di Como, 2016, p. 272).

Para algunos miembros de este grupo, incluso, la libertad de explorar texturas, formas y colores para un vestir a contracorriente viró también hacia los vestuarios *drag*, como explica Cristian Delgado (2018):

Para mí vestirme ya es divertirme. O sea, yo me monto, me miro al espejo y es un juego: es transformarse. Es algo lúdico y lo mejor que yo le he aportado a esta ciudad para mí es ese espíritu. Más allá del diseñador, del artista.

En su caso, esa mutación tomó más visibilidad a partir de sus glamorosas *performances drag* en El Dorado, boliche abierto por De Loof tras el cierre de Bolivia, que fue además el primero en contratar *drag queens* durante la noche de la Buenos Aires de los noventa.

Continuación y resultado de esa prolífica vida comunitaria en Bolivia fueron los desfiles realizados en el Garage Argentino, espacio ubicado justo enfrente del bar. En junio de 1989 tuvo lugar allí Latina winter by Cottolengo Fashion, desfile en el que De Loof presentó su primera colección con la asistencia de Di Como y Delgado: alrededor de cien personas lucieron trajes confeccionados con coloridas prendas y disparatados objetos de segunda mano arriba de la pasarela. Un tiempo después realizó Pieles Maravillosas, «su colección de taparrabos de oveja y caballo en homenaje a Caravaggio» (Lescano, 2014, p. 35), con la cual cerró una exposición de obras de los artistas Emiliano Miliyo, Máximo Lutz, Esteban Pagés y Carlos Subosky. También Grippo, Bunader, Baño y Romero hicieron desfiles en el Garage

Argentino y Cayetano Vicentini recuerda haber desfilado los trajes de De Loof en esa pasarela; la misma en la que los artistas *under* Batato Barea y Alejandro Urdapilleta parodiaron algunas noches el modelaje tradicional de la alta costura.

Desde un lugar de outsiders (Becker, 2009), estos diseñadores pusieron a jugar sentidos culturales y estéticos que, en vez de compartimentar lugares estancos para cada propuesta creativa, pusieron en crisis los mecanismos que resguardaban las fronteras entre disciplinas diluyendo las jerarquías entre las bellas artes, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Las afirmaciones sobre cómo conciben su actividad son contundentes en este sentido: «Entiendo por moda lo que entiendo por arte. Sé que es una discusión y que también deberíamos hablar de diseño, pero bueno, esa es mi mirada» (Di Como, 2016, p. 274); «Arte y diseño para mí siempre han estado juntos, y trate de siempre trabajar dentro de la línea de frontera de estas disciplinas» (Grippio, 2018); «Siempre pensé que lo que hacía en ese momento cuando producía esos ‘objetos/ ropa/ obra’ por llamarlos de alguna manera, tenía más que ver con una manifestación artística que con el hecho de ‘diseñar’» (Bunader, 2018); «Lo que hago tiene que ver con la interacción entre el arte, la moda, la música, el night life. Aunque la factura pueda ser mejor o peor, me interesa más el concepto y lo performático. Siempre mis desfiles fueron performáticos, el foco no estaba puesto solo en el diseño de la ropa, sino en todo un proceso conceptual» (Delgado, 2018).

También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre bellas artes y artes aplicadas, declarándose diseñador de moda, editor, cineasta, ambientador, artista y decorador, tareas que lo ocupaban indistintamente en cada uno de sus emprendimientos, que asumían la pobreza no como una carencia, sino como un potente lugar de enunciación y producción. En este sentido, resulta elocuente el testimonio del artista sobre la falta de recursos:

Siempre el Cottolengo me salvó. Yo no hubiese sido tan original si hubiese tenido plata para hacer las cosas. La situación de no tener dinero me hizo ser mucho más original de lo que hubiese sido teniendo el dinero en la mano. Creo que mi originalidad dependía de la situación, era una consecuencia de no tener dinero. Por eso habíamos formado un grupo que se llamaba los Genios Pobres: esa pobreza me hizo ser el vanguardista que soy, aunque ahora me estoy repitiendo a mí mismo. Si me inspiraba Christian Lacroix, por ejemplo, hacía unos Lacroix de basura, de patchwork de brocato del cottolengo (De Loof, 2019).

En relación con la narrativa de la pobreza, los Genios Pobres privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. Reivindicaban la precariedad «por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura» (Grippio, 2018). Se proveían de objetos y ropa usada en las tiendas de venta benéfica del Cottolengo Don Orione y del Ejército de Salvación. Más que a Europa o a Nueva York, viajaban a buscar inspiración a esas tiendas de Pompeya, barrio de trabajadores con una fuerte tradición tanguera, ubicado en límite sur de la Ciudad de Buenos Aires, junto al Riachuelo. En ese itinerario de exploración, «el viaje en sí mismo era recorrer el cottolengo viendo telas, texturas» (Di Como, 2016, p. 273). Ahí encontraban ropa de calidad a precios muy bajos: «ropa antigua de los años 30, 20... lino, sedas que de otra manera no la podíamos adquirir» (Delgado, 2018) y que les permitía el costo cero,

o casi cero, de la materia prima con la que trabajaban. Desde allí, componían una imagen inventada según su propio gusto a través de vestimentas que llevaban al extremo la expresión individual y apelaban a una conexión emocional con las prendas.

Sobre sus influencias creativas de aquellos años, el grupo tiende puentes hacia los diseñadores Martin Margiela, Azzedine Alaïa, las fotos de la revista *Vogue* y el catálogo erótico de Calvin Klein. También reconocen el impacto de la antimoda grunge, su devoción por el cine y la influencia del video clip, formato que en los años ochenta, de la mano de la cadena estadounidense de televisión *MTV*, revolucionó la música joven alrededor del mundo (Reynolds, 2013). «Nosotros adorábamos *MTV*. En Bolivia teníamos *BCC* —Bolivia Canal Creativo—. Divertidísimo. Se hacía en un cassette y mirá lo pobres que éramos que el *VHS* era uno solo y se pasaba de mano en mano, te lo daban y a la semana lo tenías que devolver», recuerda De Loof (2019). En la *BCC* el grupo hacía un programa de música y una novela llamada *Vanity*. Al respecto, es oportuno destacar que sus desfiles eran más cercanos a la estética del video clip que al ritual ceremonial de la alta costura: una sinestesia entre imagen y sonido en las pasadas, editadas según el estilo de cada diseñador, que componían, o no, una narración sobre la pasarela a un ritmo vertiginoso de luces y cambios dinámicos de los vestuarios y los modelos. Performances fugaces e irrepetibles que mostraron por primera vez, en las pasarelas de Buenos Aires, cuerpos andróginos e inclasificables que no podían ser leídos desde los códigos binarios de género.

Al mismo tiempo, esos repertorios performativos de cuerpos, ropas, técnicas y materiales que ingresaron de la mano de la moda evidenciaron formas y estrategias que trastocaron los valores conservadores cristalizados en el mundo del arte. En los noventa, estos diseñadores desplegaron un activismo estético que fue al mismo tiempo un programa artístico y de contracostura, signado por fecundos cruces que ampliaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar. Su apuesta por la renovación y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en los años noventa, pero, más aun, cuando se propagaron en tiempos y espacios ajenos al grupo.

## Reflexiones finales

A lo largo del trabajo se han recuperado una serie de iniciativas estético-políticas, desarrolladas en Buenos Aires en los años ochenta, que utilizaron el lenguaje de la indumentaria para resistir y desobedecer los embates del terror dictatorial. Las mismas fueron desplegadas en zonas marginales del campo cultural de la época, en el denominado circuito *under* de la ciudad. Aunque se trata de experiencias diversas, protagonizadas por músicos, artistas, actores y diseñadores, todas comparten ciertas características comunes que permiten analizarlas en conjunto: su impronta precaria e insolente; sus modos de producción autogestivos y colaborativos; la distancia respecto de las formas tradicionales de entender el vínculo entre el arte y el compromiso social y, sobre todo, la configuración de una antimoda que dio soporte a nuevas formas de subjetivación antagónicas o contraculturales.

Si bien el gobierno de Raúl Alfonsín, iniciado el 10 de diciembre de 1983, estuvo signado por un generalizado sentimiento antiautoritario (Ollier, 2009) y un fuerte sentido refundacional en el que la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido, debe señalarse que los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales. El mundo del arte y la cultura no quedó exento de esta situación y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de disciplinamiento y control social en los años previos. Como vimos, en el marco de los efectos de la política del terror, hubo quienes pudieron desplegar estrategias de resistencia y desobediencia generando otro tipo de vínculos y situaciones (de solidaridad, de confianza, de sociabilidad, de amor) y también hubo quienes internalizando el autoritarismo protagonizaron actos de vigilancia e intolerancia con todo aquello que no podían codificar como aceptable para el orden moral que regulaba las relaciones sociales. Así, reprodujeron a microescala los modos de funcionamiento de esos poderes que padecían en sus propios cuerpos y que los volvían blanco del control y el miedo. Muchos de ellos, asumiendo el disciplinamiento, se convirtieron en vigías de las acciones de sus conciudadanos en ese particular entramado de las relaciones de poder, donde el cuerpo-vestido fue un indicador central de identidad y pertenencia ideológica.

Por todo esto, las experiencias estéticas analizadas en este artículo no pueden comprenderse si no es teniendo en cuenta los efectos perdurables de la censura y la represión sobre la ciudadanía. Desde la perspectiva de este trabajo, las iniciativas individuales o conjuntas de los artistas, músicos y diseñadores fueron —de maneras más o menos programáticas— un modo de acción y resistencia común contra las prácticas represivas. La censura constituía una gran limitación externa que los protagonistas de estas experiencias habían interiorizado: todos ellos compartían memorias, interpretaciones y predicciones en relación con la condena moral, la represión y el accionar de la policía y los militares. Sin embargo, este tipo de situación que se repetía con frecuencia en los distintos espacios por los que transitaban, más que generar inacción o retraimiento, devino en la suma de sus esfuerzos y en su intervención activa en la escena *under* de la época. Paradójicamente, sus acciones resultaron en la expresión de un nuevo modo de vida libre y desenfadado desde el interior de aquello que se buscaba vaciar y desarmar a través de las prácticas represivas. Una comunidad no homogénea, «hecha de seres singulares y sus encuentros» (Pál Pelbart, 2011, p. 29), que extrajo su potencia justamente de la diversidad de sus prácticas y sus poéticas, exaltando a través del vestir no la disolución de las singularidades en un todo homogeneizante, sino, por el contrario, la heterogeneidad y la pluralidad de sus miembros.

En esta misma línea, y a partir de la noción de poética vestimentaria, quise abordar el rol del cuerpo vestido en una doble dimensión: como blanco y efecto del poder, pero también como territorio de insubordinación y fuga. Si bien la sociología de la moda tiende a enfatizar la dimensión reproductiva del vestir en nuestra vida, señalando los efectos coercitivos del orden social sobre los cuerpos, las prácticas vestimentarias pueden ser también un

terreno de experimentación desde el cual desplegar nuevos sentidos sobre el mundo. De allí la intención en focalizar en las poéticas vestimentarias, con el propósito de destacar aquellas experiencias creativas del vestir y el adorno del cuerpo surgidas durante los años de la última dictadura y la posdictadura: modos de decir irreverentes y desafiantes que desoyeron los mandatos y el control sobre la apariencia correcta o deseable, para inventar nuevas imágenes y gramáticas corporales que intervinieron de manera crítica y vital sobre la realidad de la época.

## Referencias

- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BECKER, H. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BUNADER, G. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires-Nueva York.
- BUTLER, J. (2008). *Cuerpo que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- CABRAL, V. (2017). La Primera Bial de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista. En: *Actas de las XII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-023/toc/1>.
- CALVEIRO, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- CLARÍN (1989). «La moda en la Bial Joven». *Clarín Mujer*, 6.
- CUELLO, N., y DISALVO, L. (2020). *Ninguna línea recta. Contraculturas punk y políticas sexuales en Argentina 1984-2007*. Buenos Aires: Alcohol & Fotocopias, Tren en Movimiento Ediciones.
- DELGADO, C. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*, Buenos Aires, 2018.
- DE LOOF, S. (2009). «Príncipe y mendigo». *Radar-Página/12*, 5220.
- DEVALLE, V. (2008): «El Diseño Gráfico en la Argentina». *Alpha*, 27.
- DEVALLE, V. (2019). *Entrevista realizada por Daniela Lucena*, Buenos Aires.
- DI COMO, M. (2016). Sentir la gracia. En D. LUCENA y G. LABOUREAU, *Modo mata moda*, 269-278. La Plata: EDULP.
- ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- EQUIPO COORDINADOR RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2013). Introducción. En: *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- FRANCO, A. (2011). La larga noche de todos esos años. En: D. FLORES, *Derrumbando la Casa Rosada*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- FONTANET, D. (2017). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GRIPPO, G. (2018). *Entrevista con Daniela Lucena*. Buenos Aires/Nueva York.
- JOLY, V. (2013). Vestir la democracia. Universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988. *Anales del IAA*, 43(2). Recuperado de <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/anales/article/view/97>.
- KON, D. (1989). Bial Joven: la otra cultura de los 80. *Clarín*, 13.
- KREIMER, J. (1978). *Punk. La muerte joven*. Barcelona: Bruguera.
- LESCANO, V. (2010). *Pret-a-rocker, Moda y Rock en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- LESCANO, V. (2014). *Followers of fashion. Falso diccionario de la moda*. Buenos Aires: Interzona.
- LUCENA, D., y LABOUREAU, G. (2015). El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura militar. *Música Hodie*, 15(2). Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/42358>.

- MELERO, D. (2016). Modo mata moda. En: D. LUCENA y G. LABOUREAU, *Modo mata moda*, 81-92. La Plata: EDULP.
- OLLIER, M. (2009). *De la Revolución a la Democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- PÁL PELBART, P. (2011). *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- PERLONGHER, N. (1983). «Nena, llévate un saquito». *Alfonsina*, 2.
- PIETRAFESA, P. (2013). *Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau*, Buenos Aires [inédita].
- PIETRAFESA, P. (2015). No somos las viudas del punk. *Radar*, 107.
- RAMOS, L. (1989). «Buenos Aires me mata». *Clarín Sí*, s/d.
- RIERA, D., y SÁNCHEZ, F. (1995). *Virus. Una generación*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAULQUIN, S. (2011). *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Grupo Planeta.
- TORREJÓN, A. (2011). *Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau*. Buenos Aires, 2011.
- VAN ASPEREN, M. (2019). 1989. Texto inédito escrito para 1989 *Seminario Público*. Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario.
- VIOLA, O. (2014). «Entrevista con Daniela Lucena y Gisela Laboureau: ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?». *Argus-a*, 3(12).

# La noche de las proletarias. Prácticas performáticas, archivos callejeros y sentimientos feministas en la lucha de las obreras de Brukman

The night of the proletarians.  
Performative practices, ephemeral archives and  
feminist feelings in the struggle of the Brukman's  
female workers

Nicolás Cuello<sup>1</sup>

## Resumen

Durante 2003 las obreras de Brukman, una fábrica textil ubicada en el corazón de la ciudad de Buenos Aires, llevaron adelante junto con un grupo amplio de artistas independientes y colectivos de activismo artístico el evento *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, como parte de un programa extendido de acciones centradas en visibilizar el reclamo por la recuperación de sus puestos de trabajo y por la expropiación definitiva de la fábrica, abandonada por sus dueños el 18 de diciembre de 2001. En el marco de las actividades programadas para dicho ciclo, los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal propusieron una acción llamada *Proyección*, prontamente re-

## Abstract

During the year of 2003 the female workers of Brukman, a textile factory located in the center of the City of Buenos Aires, together with a large group of independent artists and artistic activism collectives, carried out the event *Arte y Confección - Cultural Week in Brukman*, as part of an extended program of actions focused on making visible the claim for the recovery of their jobs and for the definitive expropriation of the factory, abandoned by its owners on December 18, 2001. Within the framework of the activities programmed for that cycle, the artists Cristina Piffer and Hugo Vidal proposed an action called "Projection", soon renamed "Lamparazo". In it, the

1 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Conicet. [cuellonicolas@hotmail.com](mailto:cuellonicolas@hotmail.com)

nombrada como el *Lamparazo*. En ella, las obreras de Brukman, paradas frente a la fábrica y el cordón policial que restringía su acceso, señalaban con láser la fachada del predio, mientras relataban en primera persona, tanto fragmentos de su vida como la historia de su trabajo. Me interesa recuperar el valor de esta acción, en tanto forma parte del nuevo repertorio de lenguajes expresivos que emergieron en el contexto de la crisis neoliberal, articulando nuevas formas de conexión entre arte y política, pero principalmente, porque en el despliegue de su fuerza performática, habilitó usos contraproducidos de sentimientos asociados a su oficio, como tecnologías críticas desde las cuales pulsar conexiones críticas entre la violencia económica del neoliberalismo y las formas de desigualdad genérica que estructuran su condición de posibilidad.

**Palabras clave:** feminismo, activismos artístico, afectos, *performance*

Brukman female workers, standing in front of the factory and the police barrier that restricted their access, pointed with lasers at the façade of the property, while recounting in first person, both fragments of their life and the history of their work. I am interested in recovering the value of this action, as it is part of the new repertoire of expressive languages that emerged in the context of the neoliberal crisis, articulating new forms of connection between art and politics, but mainly, because in the deployment of its performative force, it enabled counterproductive uses of feelings associated with their profession, as critical technologies from which to press critical connections between the economic violence of neoliberalism and the forms of generic inequality that structure its possibility.

**Keywords:** feminism, artistic activism, affect, performance.

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

## Introducción

Durante 2003, las obreras de Brukman, una fábrica textil ubicada en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires, junto con un grupo amplio de artistas, colectivos de activismo artístico, militantes de partidos políticos de izquierda, movimientos de trabajadores desocupados, asambleas barriales, distintas fracciones del movimiento de fábricas recuperadas y activistas vinculados al autonomismo antiglobalización, llevaron adelante *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, un acontecimiento de dimensiones inusitadas que formó parte de un programa extendido de acciones culturales articuladas para generar visibilidad sobre la lucha que llevaban adelante por la recuperación de sus puestos de trabajo, especialmente luego de que esta misma fuera vaciada y abandonada por sus patrones el 18 de diciembre de 2001 ante los inminentes estallidos sociales que marcarían un punto de quiebre en la historia institucional de Argentina.

En el marco de dicho festival, y de las numerosas propuestas artísticas que lo integraban, se llevó adelante la acción impulsada por los artistas Hugo Vidal y Cristina Piffer llamada *Proyección*, que inmediatamente después de su presentación sería renombrada por sus protagonistas, las obreras de Brukman, como el *Lamparazo*. Paradas frente al cordón policial que protegía el perímetro de la fábrica, un número de cuarenta mujeres, la mayoría de ellas jefas de hogar, migrantes y racializadas, señalaban la fachada vidriada del predio con punteros láser de color rojo, distribuidos antes entre ellas por los artistas, mientras relataban en primera persona, y en voz alta, sus historias personales y su vínculo con el trabajo textil, creando un archivo precario, de carácter performático, polifónico e intermitente, desde el cual no solo intentaron ocupar el espacio público que les había sido vedado, sino también, crear, gracias a la compañía y acción solidaria de distintos movimientos sociales, un tipo de resistencia sensible capaz de profundizar el compromiso transversal contra las condiciones abrasivas de precarización laboral que por aquellos agitados años azotaban la vida de las clases populares.

El siguiente trabajo busca recuperar y poner en valor la potencialidad política de estos ejercicios sensibles de enunciación colectiva, no solo como formas concretas de organización y resistencia ante la desocupación, sino entendiendo esta acción como parte de una trama diferencial de estrategias poético políticas que no solo disputaron materialmente la recuperación de las fuentes de trabajo perdidas como efecto de la crisis económica generalizada que con lentitud se desplomaba sobre la coyuntura argentina, sino que de manera simultánea, en la sentida implicación performática de sus cuerpos, las obreras de Brukman desafiaron, a su vez, los órdenes de regulación socio sexuales proyectados sobre sus identidades como mujeres migrantes, abriendo conexiones críticas entre la distribución desigual de la precariedad laboral y las diferencias de género en dicho contexto crítico.

## Confeccionando la historia de Brukman

La historia de Brukman, una fábrica textil ubicada en el barrio de Balvanera, en la Ciudad de Buenos Aires, especializada en la confección de trajes, sobretodos y sacos sport para hombres, se ubica en el apretado y acelerado escenario abierto por los conflictos sociales desatados por la crisis político económica y cultural que azotó las coordenadas locales en el tránsito de la década del noventa, constituyendo como su principal punto de quiebre las jornadas de insurgenencia colectiva del 19 y 20 de diciembre de 2001. Durante la década del noventa, así como un amplio sector de la industria nacional, Brukman comienza a hacer visibles los efectos de la crisis argentina: disminución de la producción, despidos masivos, reducción salarial y deudas asfixiantes. Hacia finales de 2001 la firma ya se encontraba en una situación de absoluta precarización. Con un total de 115 obreras y obreros, cuya mayoría eran trabajadoras inmigrantes, la fábrica se veía totalmente asfixiada por un contexto ascendente de ajuste e inestabilidad que se traduciría en su interior en maniobras de disciplinamiento salarial, extorsiones sindicales, despidos aleccionadores y mentiras financieras que por ejemplo, entre muchas otras cosas, implicaron de parte de la patronal, el remate clandestino de maquinaria, la malversación de fondos y la manipulación administrativa de entradas y salidas de unidades comercializables. Un conjunto de operaciones fraudulentas que buscaban desesperadamente retener el mayor número de ganancias ilegítimas como forma de resistencia ante los embates especuladores de acreedores, accionistas y la merma del consumo interno. Una situación que empeoraría, de manera ascendente, las condiciones de empleo de las obreras, que en medio de esta coyuntura se vieron obligadas a tomar trabajos extra e, incluso, a producir dentro de sus hogares los fines de semana bajo condiciones de precarización absolutas, hasta que, efectivamente, fueron privadas de la única fuente de ingresos con la que contaban, un pago semanal que había disminuido con velocidad de cinco a dos pesos.

El 18 de diciembre de 2001 las trabajadoras de Brukman decidieron reclamar obstinadamente sus salarios adeudados, y ante la falta de respuesta, la evasión y las amenazas de la patronal, ese mismo día se quedaron en las inmediaciones de la fábrica para exigir una respuesta. Así es como comienza la historia de la ocupación de la fábrica que se convertirá, desde el corazón de la Capital Federal, en uno de los símbolos de resistencia de reconocimiento mundial ante la crisis capitalista y a la violencia neoliberal de la Argentina pos 19 y 20 de diciembre.

El proceso de ocupación, y la puesta en funcionamiento de modo autogestivo de la fábrica comenzó a principios de 2002, dónde simultáneamente se llevó adelante, por un lado, la lucha legal por la estatización de la planta bajo control obrero y, al mismo tiempo, se dio inicio a una relación de permanente contaminación y participación con espacios de organización política horizontal que apoyaban esta medida y sostuvieron la toma: movimientos de fábricas recuperadas, asambleas barriales, grupos de activismo político independiente, vecinos organizados en comedores sociales, movimientos de trabajadores desocupados, feministas, movimientos piqueteros y *activistas culturales*, una subjetividad política innovadora que emergió durante aquella época que involucró una serie de colectivos artísticos, expe-

riencias de contra comunicación y reporteros gráficos independientes que transversalizaron su participación con el resto de los agentes territoriales y políticos que constituían aquello reconocido como *nuevos movimientos sociales* (Svampa, 2008; 2010), cuyos modos de acción directa en el espacio público se articularon con una fuerte participación de partidos políticos de izquierda, en especial, el Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS).

Los ciclos de conflictos que se sucederán en torno a la ocupación y recuperación de la fábrica Brukman representan un claro ejemplo de los horizontes innovadores de imaginación política que emergieron al calor de la revuelta social, y en especial, de las complejas plataformas de intervención creativa creadas en dicho contexto de crisis, que al igual que otras experiencias similares en el extendido movimiento antiglobalización, identificadas bajo la categoría de activismos artísticos, fueron llevados adelante por sectores sociales articulados en torno a la posibilidad abierta por una serie de nuevos lenguajes expresivos en el campo de la política que abrevaron herramientas, recursos y repertorios estéticos vinculados a prácticas artísticas (Longoni, 2010) como una respuesta desde la cual imaginar formas de interrupción y complicación productiva del modelo político económico neoliberal organizado a partir de la distribución desigual y rentabilidad estratégica de políticas de flexibilización laboral, endeudamiento masivo y represión de la protesta social.

Pensar la historia de la resistencia de las obreras de Brukman, teniendo en cuenta la particularidad de sus múltiples y multifacéticas alianzas, tráficos, contaminaciones y aperturas dentro del campo de la política antagonista de la época, a partir de las cuales produjeron imágenes capaces de dar forma a la presencia del movimiento en el espacio público (Expósito, 2014), nos permite identificar formas de acción política que pusieron en juego nuevas matrices de producción colaborativas, donde el principio de coordinación y la ética cooperativa (Lazzarato, 2006) rige como vector del hacer colectivo, distanciándose de los mecanismos de toma de conciencia y de los modos de representación de otros movimientos sociales, en especial aquellos empleados por los partidos políticos de la izquierda tradicional. Dichos principios implicaron, entre otras características, el abandono de modos de acción identificados con la lógica de la contradicción, o el *estar en contra*, para privilegiar en su lugar otra matriz centrada en la potencia interseccional de la diferencia, donde las singularidades individuales y colectivas que componen la fuerza antagonista de la multitud no se ven obliteradas por la representación unívoca de un-mundo-nuevo por venir, sino que se constituyen como espacios para la proliferación de mundos posibles en el ahora, a inventarse allí donde el acontecimiento se vuelve la condición de posibilidad para el ensayo de nuevas formas de vida colectivas más justas.

Si algo dejó en claro este episodio ígneo de las revueltas pos-2001, es que la recuperación de la fábrica como estrategia y necesidad no nace sola y de exclusividad de las trabajadoras, sino de las articulaciones y los enlaces posibles con todos estos movimientos gestados al calor de nuevas formas de entender la política (Rebon, 2004). Nace en especial al abrigo de aquellos largos días de ensoñación compartida, en donde se buscaba de manera ininterrumpida dar con el desmantelamiento de las condiciones de precariedad que

exponían a la sociedad a la desocupación y a la violencia económica inherente del modelo neoliberal en decadencia. De la misma manera, los acontecimientos ocurridos específicamente durante 2003, que este texto aborda a continuación, se vuelven de especial atención, porque representan una coyuntura marcada por la invención de subjetividades antagonistas donde las prácticas artísticas cumplen y toman un rol fundamental en la gestión de su posibilidad, librando una batalla sensible a los embates del neoliberalismo corporeizado en una vulnerabilidad extendida en los modos de vida de la población argentina, como mencionábamos antes.

Para dar cuenta de ello, me interesa entonces, identificar los ciclos de conflictos en el largo proceso de resistencia de las obreras de Brukman en el cual se pueden reconocer al menos dos momentos diferenciados, cuyo límite demarcativo está articulado, en un principio, por el último desalojo que las privaría de la posibilidad de acceder a la fábrica, pero también, por el tipo de programa artístico cultural que se organizó en cada uno de ellos.

Un primer ciclo de conflicto podría ser identificado desde el 18 de diciembre de 2001, en que deciden de manera colectiva tomar las instalaciones para esperar una respuesta concreta de los patrones, que de manera pausada y clandestina avanzaban con el desmantelamiento de la fábrica, cuyo devenir se extenderá durante todo 2002. En este primer momento, se identifican una serie de estrategias urgentes de difusión de la realidad vivida en el interior de la fábrica a través de publicaciones independientes, boletines de agrupaciones políticas, reportajes en medios de comunicación y documentales realizados por colectivos artísticos o por artistas individuales que ponían en juego diversas formas experimentales de registro de esa experiencia. A través de este arduo trabajo, las obreras no solo lograron construir un consenso social sobre la legitimidad de su reclamo, sino que fue la condición de posibilidad para establecer diálogos estratégicos con otros espacios de organización popular con quienes tejer redes de solidaridad e inteligencia colectiva en torno al proceso legal de expropiación de la fábrica.

Un primer período que, además, se verá marcado por la experiencia de dos brutales desalojos, rápidamente desarticulados por la resistencia colectiva que las obreras labraron con otros sectores arrollados de forma intempestiva por la crisis, pero que a pesar de su rápida resolución, marcarían de forma ascendente la obstinación del poder represivo por interrumpir la peligrosa fuerza de semejante proyecto político en el que se unían cada vez más voces por la recuperación de sus fuentes de trabajo.

El tercer y último desalojo acontecido el 18 de abril de 2003 daría inicio al recrudecimiento de la resistencia de las obreras, y a un nuevo ciclo de resistencias creativas impulsadas de forma colaborativa junto a otros movimientos sociales. Este último desalojo se caracterizó por el desmesurado despliegue del aparato policial que reprimió en forma violenta y ocupó la fábrica para retirar a las trabajadoras. La imposibilidad de ingresar y sobreponerse a la militarización de su lugar de trabajo condujo a la decisión conjunta de comenzar con un acampe permanente en las inmediaciones del lugar, específicamente en la esquina de la plaza en las calles Jujuy y México. Allí se dio inicio un asentamiento de ocho meses y once

días de resistencia dentro y fuera de esa carpa, hasta que en noviembre de ese mismo año, finalmente se declarara la expropiación.

En ambos ciclos se pueden identificar estrategias creativas que pusieron en marcha una serie particular de dispositivos visuales y acciones performáticas de carácter poético políticas que trabajaron, no solo en la visibilización del conflicto de las obreras de Brukman, sino también en el ejercicio de formas de alianza cuyas matrices diferenciales de producción y elaboración sensible del conflicto, complejizaron los registros formales y las narrativas afectivas disponibles de la protesta social.

## Bordando en el cuerpo la fuerza de las alianzas

El ciclo *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman* fue un festival de enormes dimensiones en apoyo a las trabajadoras realizado desde el 27 de mayo hasta el 1.º de junio de 2003. Una experiencia de radicalidad colectiva, de profunda complejidad y articulación de cientos de artistas que supuso un nuevo capítulo en la historia de la resistencia obrera, constituyéndose, en particular, en una de las acciones de mayor importancia en este segundo ciclo de conflictos y sus resistencias asociadas.

Bajo la consigna «Total libertad artística», *Arte y Confección* constó de una profusa serie de actividades que, entre muchas otras cosas, incorporaba la presencia de Naomi Klein, León Ferrari, Noé Jitrik, Miguel Bonasso, Osvaldo Bayer, Nora Cortiñas y Eduardo Tato Pavlovsky, junto a otras personalidades, partidos políticos de izquierda, organizaciones culturales, medios de comunicación independientes, y grupos de activismo artísticos que trabajaron articulando de forma experimental sus diferentes registros de enunciación en pos de la visibilidad masiva sobre el conflicto que llevaban adelante las obreras, en particular sobre su demanda de recuperación de la fábrica. Sus organizadores, el grupo Contraimagen, el Taller Popular de Serigrafía, el colectivo Kino Nuestra Lucha, Arde Arte!, grupo Etcétera, Intergalaktika y activistas históricas vinculadas a prácticas de carácter artístico como Emei, exintegrante del grupo GasTar/CAPaTaCo, se propusieron desarrollar un extenso plan de actividades que en su simultaneidad conectaran la socialización de debates críticos en torno a la crisis y sus efectos, con espacios de exhibición artística, mesas redondas y diversos proyectos de contracomunicación alternativa en torno a otros nudos conflictivos semejantes que marcaban el ritmo de la política del país y se desarrollaban de forma simultánea a la resistencia de las obreras de Brukman.

Si bien lista de actividades que se llevaron adelante en dicho festival, tanto en la carpa que servía de acampe a pocos pasos de la fábrica misma, como en las zonas inmediatas a sus instalaciones, involucraron a un gran sector de intelectuales, artistas, trabajadores de prensa y de la cultura de la ciudad de Buenos Aires, en esta oportunidad me gustaría detenerme en una acción en particular, llevada adelante en el marco de la muestra de arte permanente organizada en la plaza. Curada por los propios organizadores del evento, esta exhibición consistió en un llamado abierto de participación masiva que incluyó artistas de distintas generaciones quienes en el transcurso de los primeros días de la Semana Cultural montaron

sus obras a lo largo y ancho de la extensión de la plaza. Algunos de los participantes eligieron desarrollar instalaciones, otros montaron directamente sus cuadros y posicionaron sus objetos en las estructuras materiales que se les ofrecía en el espacio público, pero también hubo quienes planearon para aquel momento, el desarrollo de acciones performáticas que implicaban la participación colaborativa del público en general, priorizando a las obreras de Brukman. Estos artistas y grupos de activismo artístico pusieron coordinadas particulares para su ejecución, elaborando formas complejas de convivencia entre los registros sensibles que componían el desarrollo de este lenguaje creativo de solidaridad con el conflicto de las obreras. Algunas de estas acciones tuvieron lugar durante el día, mientras que otras acontecieron a continuación de las mesas de diálogo que se organizaban en el interior de la carpa, avanzada la noche.

Como vemos, el complejo ejercicio desarrollado por este acontecimiento, implicó el desdibujamiento de estas formas tradicionales de resistencia, priorizando la construcción de un aparato crítico de convivencia sensible, por momentos caótica, intermitente, multifocal, que pugnara por el desmantelamiento de la precariedad económica en el que se encontraban las obreras al ser privadas del acceso a su espacio de trabajo, tramando de manera colaborativa la emergencia de formas de expresión que alteraron de manera inusitada el registro de protesta disponible de los movimientos sociales en pugna.

## Lamparazo:

archivos orales, intimidaciones políticas e historias de clase.

Una de las acciones más singulares de aquel acontecimiento fue llevada adelante por Cristina Piffer y Hugo Vidal,<sup>2</sup> titulada por los artistas como *Proyección*. Me gustaría detenerme particularmente en ella, aunque urge un trabajo de reconstrucción lo más abarcativo posible de todas las formas de acción sensible que se desarrollaron de manera simultánea en aquella inolvidable última noche, al calor de las encendidas multitudes que convergieron en esa plaza, que por momentos, recuerdan sus protagonistas, parecía ser capaz de torcer todo destino aparente en la historia de la lucha de clases.

*Proyección* fue una iniciativa conjunta, impulsada por dos artistas que ya contaban con una reconocida trayectoria y una sólida metodología de trabajo colaborativo desde hacía años. Cuando recibieron la invitación a participar de dicha experiencia, Piffer y Vidal eligieron poner en marcha de manera colectiva un proyecto que pudiera tomar distancia de que lo que hasta el momento habían observado como una insistencia en el montaje paulatino de la muestra de arte en la plaza donde se ubicaba el acampe de las obreras, convertida ahora en

2 Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953) y Hugo Vidal (Buenos Aires, 1956), ambos artistas y arquitectos, además de haber desarrollado una prolífica carrera individual vinculando su práctica instalativa, gráfica y performática a las dimensiones sociales de la memoria, la construcción histórica del Estado-nación y conflictos sociales contemporáneos, desde los noventa han colaborado en reiteradas oportunidades en la creación de propuestas de autoría colectiva. Entre ellas, *La cruz del sur*, preseleccionado para el Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en 1999 y *El brillo de tu mirada, performance* realizada sobre la fachada de la ex Escuela de Mecánica de la Armada en 2011.

la sede de la *Arte y Confección*. Para ambos artistas, la idea de posicionar una pintura o un objeto de manera aleatoria, y casi acrítica, sobre los soportes disponibles en la plaza necesitaba ser interpelada con urgencia desde los efectos o las condiciones de relacionalidad política que establecían con el conflicto en curso. En palabras de Hugo Vidal:

Se trataba de aportar con algo más que un gesto de solidaridad. No queríamos producir una obra que solo dijese: «Yo estoy acá y apoyo». Buscábamos construir una experiencia de la que pudieran nutrirse las obreras, en donde se pudiera encausar su necesidad.<sup>3</sup>

Estas eran las coordenadas desde las cuales fue pensada la acción que llevaron adelante. Se trataba de gestionar una experiencia artística capaz de subvertir el orden de enunciación y personalización que reconocían críticamente en la instalación aleatoria de obras, para ejercitar en su lugar, un tipo de imaginación sensible que además de pronunciarse a favor de la lucha de las trabajadoras, pudiera materializar otro lenguaje posible para la acción solidaria desde una perspectiva singularizante, transformadora, que no replicase relaciones ilustrativas ni convivencias forzadas.

Durante el transcurso de la tarde, los artistas Piffer y Vidal, que estaban participando de la jornada cultural elaborada para el día sábado, se reunieron con las trabajadoras para poner en común la modalidad que habían imaginado para el desarrollo de la acción. Repartieron una cantidad exacta de 45 punteros láser color rojo, comprados al por mayor en un local del barrio de Once a muy bajo costo y compartieron una serie de preguntas que funcionaban como guía para el desarrollo de la performance. Una vez terminada la jornada de aquel día, aún en curso, las obreras debían posicionarse frente a la fábrica, ubicada en las inmediaciones de la plaza donde acontecían el resto de las actividades, y señalar desde allí cuáles eran sus lugares de trabajo, cómo habían llegado a obtener dicho puesto, por qué deseaban volver y qué era lo que las motivaba a sostener sus demandas.

Hugo Vidal recuerda que inmediatamente después de esa conversación, ya podía sentirse el entusiasmo de las trabajadoras que con algarabía empezaban a jugar entre ellas señalándose con los punteros destinados a desarrollar la acción, riendo y ensayando aquello que relatarían ante otros al momento de la intervención. Incluso allí, decidieron de manera colectiva que serían ellas mismas las que indicarían el mejor momento para llevar adelante la propuesta y, ni bien pautado este último acuerdo, cada una de ellas guardó su herramienta en alguno de los bolsillos de los guardapolvos azules que utilizaban como uniforme de trabajo, que seguían vistiendo como un gesto agregado de obstinación, esperanza y decisión en torno a la recuperación de su fuente de trabajo.

Inicialmente el *Lamparazo* había sido pensado de otra manera. En una versión original, los punteros iban a ser distribuidos entre distintos participantes de las jornadas culturales en marcha, pero los días previos, los artistas cuentan que notaban entre los activistas y organizadores de la semana cultural, la circulación de un nivel crítico y ebulliciente de adrenalina, euforia y provocación que intuitivamente los empujó a centrar la participación y la distri-

3 Entrevista con Hugo Vidal, 31 de marzo de 2017.

bución de los punteros solo entre las obreras, sin incorporar la voz de otras personas que no tuvieran vínculo directo con la fábrica o con el plan de lucha puesto en marcha. Como reconocíamos antes, para los artistas era una prioridad poder colaborar con el reclamo desde una experiencia sensible que produjera una transformación en su experiencia, o desde la cual pudieran sentir intensificados los deseos que las motivaban a sostener semejante ejercicio de organización y resistencia. Razón por la cual desestimaron la inclusión de voces que, dada las tensiones por el ambiente represivo que rodeaba el acampe y la desmesurada presencia policial, que como espectro sostenía la frontera que privaba a las obreras de Brukman de volver a entrar a la fábrica, decidieron evitar toda posibilidad de conflicto o desborde entre los jóvenes militantes que acompañaban el proceso y los cordones de seguridad creados por la policía de la ciudad.

Aquella tarde se sucedieron una intensa serie de acciones artísticas e intervenciones intelectuales. En la carpa tuvo lugar una mesa debate titulada «Clase obrera: formas de lucha y organización», en la que participaron Naomi Klein y Osvaldo Bayer, entre otros; se proyectaron una serie de documentales informativos realizados por el colectivo audiovisual Kino Nuestra Lucha, que incluía una pieza sobre las obreras de Brukman, titulado «Obreras sin patrón» y otro sobre la experiencia de los y las trabajadoras de Zanon, llamado «Zanon es de los obreros» producida junto al colectivo de arte y comunicación El Ojo Izquierdo.

Mientras tanto, del otro lado de la plaza, se inauguraba oficialmente la «Gran Exposición de Arte», entre los que participaban Adolfo Nigro, Ana Gallardo, Andrea Cavagnaro, Carla Bertone, Catalina León, Carolina Katz, Christian Wloch, Cristina Pffifer, Daniel Sanjurjo, Diego Mur, Diego Perrota, Diego Posadas, Estéban Alvarez, Fabiana Valgiusti, Fernanda Laguna, Florencia Bohtlingk, Geraldine Lanteri, German Richiger, Guillermo Ueno, Graciela Altieri, Hernan Reig, Héctor Meana, Horacio Abram Lujan, Hugo Vidal, Javier del Olmo, José Garófalo, Juan Carlos Romero, Julia Masvernat, Karina Granieri, Leo Rocco, León Ferrari, Lilia Mosconi, Magdalena Jitrik, Marcelo Brodsky, Mariela Scafati, Marcos Xcella, Marina De Caro, Martin Kovensky, Mildred Burton, Mirta Demirsache, Emei, Pablo Rosales, Res, Ricardo Soto, Sara Brodsky, Sergio De Loof, Silvia Gurfein, Tamara Stuby, Tulio de Sagastizábal, Verónica di Toro.

Avanzada la tarde de aquella agitada jornada, se sucedieron de manera simultánea a una serie de acciones llevadas adelante por distintos grupos de activismo artístico, entre ellos el Taller Popular de Serigrafía, que participó con su acción «Maniguetazo», el grupo Etcétera llevó adelante la performance «Jaque a los patrones» y Arde Arte! montó «Moldes sin patrones» una instalación que incluía la participación activa de las obreras. A su vez, se sumaron las participaciones de grupos como Arte Machete, Intergalaktica, XI Ventanas y el artista Diego Melero, completando una programación que terminaría con un mítico y delirante desfile coordinado por Sergio de Loof en el que las obreras de Brukman participarían vistiendo atuendos construidos in situ entre los participantes de todas estas acciones.

Allí, en la llegada de aquella noche fue cuando de manera sorpresiva un compañero de HIJOS involucrado en la organización de las jornadas culturales, irrumpe con el grito

«¡Vamos a la fábrica! ¡Vamos a la fábrica!». De manera espontánea, toda la plaza inició una consensuada movilización hacia la vereda de enfrente y presenciaron el inicio de la acción propuesta por los artistas Piffer y Vidal. Las obreras se posicionaron en distintos lados de la calle, incluso desobedeciendo la indicación de ocupar las veredas del predio, y luego, rápidamente, al calor de una arenga multitudinaria, comenzaron a señalar con los punteros que tenían guardados en sus bolsillos, el frente de la fábrica atendiendo a las preguntas antes compartidas por los artistas.

Enseguida, en medio de la noche, una multitud desordenada de puntos rojos comenzaban a demarcar los espacios de trabajo a los que cada una de ellas pertenecía, indicando las distintas especialidades de cada piso de la fábrica, mostrando cuáles eran los espacios comunes y cuáles eran las zonas de trabajo diferenciadas en el proceso productivo que compartían. Cada una de aquellas mujeres se tomaba su tiempo para calcular y ubicar con precisión cuál era la ventana en la que sabía estaban sus máquinas y dónde desarrollaban sus tareas específicas en la cadena de montaje de las prendas que realizaban a diario. Siguiendo las indicaciones compartidas previamente, mientras producían los señalamientos gracias a la luz roja de sus punteros, en voz alta empezaban a relatar historias, de manera fragmentaria y superpuesta, no solo de cómo habían llegado a ese lugar, sino también sobre su relación particular con las máquinas, alternando estos relatos sobre su oficio con comentarios que explicaban a cada uno de los pequeños grupos de personas que las rodeaban, por qué necesitaban volver, qué significaba para ellas la experiencia de haber vuelto público su reclamo y exigiendo, simultáneamente, a partir de estas historias, el reconocimiento de ellas mismas como trabajadoras capaces de volverse autónomas.

Así, rodeadas por amigos, amigas y familiares, junto a la multitud de grupos y jóvenes que se habían acercado para expresar solidaridad, las obreras fueron disminuyendo paulatinamente el volumen con el que compartían estos pequeños relatos, por momentos inaudibles debido a la euforia del contexto, o también interrumpidos por risas, preguntas o por la arenga combativa en medio de una noche marcada por la adrenalina, el cansancio y una valiente obstinación por mantenerse en pie para reclamar desde la socialización afectiva de sus recuerdos personales, entretnejidos con la memoria colectiva que las vinculaba a la fábrica, su legítima pertenencia a dicho lugar de trabajo. Ni bien la policía comenzaba a enlistarse otra vez, creando un nuevo límite proscriptivo ante la sorpresiva aparición de las obreras, Celia Martínez, dirigente y protagonista indiscutida de aquel proceso, daba las gracias a los presentes a través de un megáfono, y daba así por finalizado el festival *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, rodeada de una multitud que lentamente volvía a la plaza al grito colectivo de «Vamos a volver».

## La noche del sueño obrero

A principios de los ochenta, el filósofo Jacques Rancière escribió en París *La noche de los proletarios*, un libro curioso y poco habitual en el cual el autor recorre una serie de cartas, discursos, folletos, periódicos y distintos materiales precarios encontrados en archivos nacionales, en el Fondo Samsimoniano del Arselan, y el Fondo Gauny de Sanit-Denis, producidos por un grupo de obreros sansimonianos entre 1830 y 1831, durante las noches que continuaban a sus extensas y extenuantes jornadas laborales.

Las experiencias que recoge este libro cobran una profunda singularidad, no solo en la trayectoria intelectual del filósofo que logra acercarse a una metodología experimental para abordar una teoría del trabajo y un modo de producción histórico cultural profundamente innovador, sino también porque posibilita la emergencia de modos de representación críticos de la identidad de los trabajadores y de la cultura obrera en general. Dichas experiencias registran formatos precarios de escritura en los que se documentan los vaivenes, las detenciones y los modos de aceleración paulatina de la vida obrera. En aquellos textos trabajados con detenimiento por Rancière, los obreros expresan sus aficiones, sus sueños privados, sus gracias y desdichas, su amor por los objetos, las secuelas del cansancio, el hartazgo de la repetición de sus tareas, testimoniando mediante un número prominente de bitácoras, eslabones sueltos de la experiencia que desborda la obediencia del cuerpo atado a la serialización formativa de la cadena de producción.

El espacio casi etéreo que proporcionaba la noche se convertía así en una geografía heterotópica, una espacialidad arrancada de la regimentación productiva de la jornada laboral, donde los obreros intercambiaban sus experiencias más íntimas, fragmentos de sus trayectorias de vida, recuerdos de sus frágiles y empobrecidas infancias, historias de migraciones internas, viajes y revelaciones utópicas que solo cobraban forma en ese momento extraño que antecedía al sueño que eventualmente los conducía al inicio de una nueva jornada de trabajo.

Para Rancière, estos archivos dan cuenta principalmente de otra dimensión afectivo política del tiempo: los proletarios están sometidos a la experiencia de un tiempo fragmentado, de un tiempo escindido por los vertiginosos ritmos del trabajo. Apropiarse de esa fragmentación del tiempo y desde allí crear formas sensibles de subjetivación que vivan otro ritmo es un modo de emancipación concreto. Estos momentos, que también podrían equipararse a la potencia afectiva temporal de las movilizaciones sociales, no son instantes efímeros de interrupción del flujo temporal del poder que luego vuelve a normalizarse, son mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y lo pensable, son la materialización de formas sensibles de transformación del mundo de los posibles (Rancière, 2010). Estas grietas en las que emergen fracciones del nuevo tiempo de la igualdad, desarticulan la lengua normada del canon entumecido de lo político y trabajan desde una nueva escala, vinculada con la intimidad, con los pequeños gestos, y en especial, con la expresión sensible de los cuerpos que, una vez que desarmados en su vulnerabilidad, traman silenciosamente

otros repertorios expresivos para una revolución cultural que batalla de igual manera contra la extensión abrasiva de la dominación capitalista.

Me interesaba recuperar esta experiencia antes descripta, para pensar en una misma sintonía la potencia desestabilizadora de aquellos archivos orales precarios, caóticos y efímeros gestados por las obreras de Brukman en la acción coordinada por los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal en las inmediaciones de la fábrica. En este caso, dichos archivos pueden ser comprendidos como dispositivos poético-políticos de intervención performática que, mediante la activación de formas de trabajo colaborativas, no solo quiebran los modos de representación tradicional de la resistencia obrera, sino que transforman la experiencia política de estas mujeres trabajadoras que, exponiendo de manera pública y situada sus historias, convocan a la creación de comunidades de resistencia y solidaridad, pero también apuntalan, desde la productivización crítica de la diferencia de su género, un fragmento particular de la historia de la lucha de la clase trabajadora, creando marcos de inteligibilidad para los vínculos estructurales entre la desigualdad económica, la violencia sexual y su condición migrante, creando a su vez formas públicas de reflexión en torno a las tareas asociadas a la feminidad como una fuerza de trabajo devaluada en una ya instituida precaria economía del valor.

A diferencia del ejemplo introducido antes, estos archivos desafían una dimensión particular de la extensa genealogía de acciones de resistencia que pugnan por la recuperación del trabajo y la desarticulación de su violencia. Es necesario recordar que en las economías desiguales de la organización cultural del patriarcado, la experiencia emocional de las mujeres suele ser registrada con desprestigio por las formas tradicionales de la imaginación política, por no cumplir estas con los estándares de la razón y la imparcialidad que supone los regímenes de afectación autoritarios de la *Realpolitik*.

Sara Ahmed insiste, cuando trabaja en torno a la recurrente injuria sobre el feminismo y las mujeres como meramente emocionales, en no distanciarse de semejante presunción histórica en torno a las feminidades, ya que la entiende como una potencia específica de los sentidos críticos que altera la política feminista, es decir la distinción acrítica entre razón y emoción en torno a la cual se han organizado una serie de tropos particulares de la violencia contra las mujeres. En su lugar, la autora recomienda de manera favorable situar al feminismo como una respuesta emocional, como una política capaz de intervenir incluso en aquella articulación histórico epistemológica desde la cual se organiza la desigualdad del patriarcado y la heterosexualidad obligatoria, para así poder representar la complejidad de las fricciones que median nuestra relación corporal con las normas sociales (Ahmed, 2015). Por esta misma razón, la construcción de una plataforma política pública en torno a las emociones, como bien señala la autora sobre el feminismo, reanima la relación entre los sujetos y un colectivo, produciendo movimientos que implican e invitan a interpretar los sentimientos como agencias constitutivas de los modos de organización política de lo social.

El *Lamparazo*, como lo bautizaron las mismas obreras aquella noche, condensaba registros emocionales en los que se concentraban historias de migración, formas de aprendizaje técnico, relaciones interpersonales, disputas sindicales, distancias entre sectores, peleas al

calor del ajuste, el emotivo coraje de las primeras medidas de fuerza y una innumerable cantidad de recuerdos labrados entre las obreras y los nuevos movimientos sociales que acompañaron su lucha y los inicios de su organización.

La oscura frialdad de aquella fachada teñida por la noche se vio entonces turbada por una nerviosa viralización de puntos rojos que de manera zigzagueante delineaban la organización del edificio, desnudando las arquitecturas íntimas de la organización técnica de la fábrica, mientras que volvían públicas las historias de las obreras en aquellas instalaciones, permitiéndoles ingresar de manera espectral a su lugar de trabajo, no solo a partir de sus relatos, sino gracias a la provocación arriesgada que produjeron al iluminar el sitio y el cordón policial con sus láser.

Aquellos sentimientos contenidos en la euforia de estos relatos, que superponen la melancolía de la distancia, la ira antirrepresiva, el orgullo de sí y el calor del cuidado multitudinario expresado en el consenso sobre su lucha, se resiste ante una distinción política que separa moralmente racionalidad y emoción, promoviendo fronteras de inaccesibilidad a otras posibles modulaciones de la práctica política de los movimientos sociales. Incluso, dicha acción logra poner en cuestión la distribución sistemática y desigual que asocia la racionalización de la política a la masculinidad occidental, y la emocionalidad de la experiencia a los cuerpos feminizados y racializados. ¿De qué manera? Posicionando justamente aquellas térmicas afectivas en la extensión de la calle, y construyendo desde ellas culturas sentimentales públicas de resistencia que develan desde la historia particular de los cuerpos de las obreras de Brukman, historias de opresión sistemática, formas de distribución desigual de las oportunidades, estrategias de precarización diferenciales y otras dinámicas de opresión en el ámbito de la vida privada, tanto del trabajo como de la organización política.

De esta manera, la injuria adjetivizante construida en el exceso de emocionalidad, utilizada como un modo de subordinación y de distanciamiento privativo de las mujeres en el ámbito de la política pública encuentra a través de la práctica artística un modo desafiante de articulación diferencial que apunta a transformar esas formas de conexión sentimental con la historia de su trabajo, su cuerpo y su género en aparatos sensibles que mediante la ocupación de la calle colaboran en una extensa serie de estrategias diseñadas para la desarticulación de la alineación de su propia fuerza de trabajo, tanto como de las condiciones de precarización laboral producto de la crisis neoliberal y de los procesos de subjetivación sexopolíticamente normativizantes en torno a sus propios cuerpos.

## Ocupar los sentimientos, resistir la precariedad, producir feminismo

Tal como recuperábamos de la experiencia de Jacques Rancière, en la investigación sobre los archivos del sueño obrero del siglo XIX, una parte importante de la fuerza singularizante de aquellos relatos cuentan con la potencia particular de expandir los horizontes de la imaginación política de los movimientos de resistencia, no solo al desplegar en el espacio público herramientas socializables, multiplicables, de intervención poético política, legitimando los

nuevos lenguajes expresivos de la protesta social ante los efectos de la crisis, sino que transformaron los registros disponibles de los imaginarios de la clase trabajadora, y en este caso en particular, del cuerpo de las mujeres en esa compleja historia.

Me interesa detenerme finalmente en dos sentidos que se ven contenidos en la posibilidad de dicha acción, que atañen nuevos vectores de politicidad y diálogo con las políticas feministas de la representación.

Por un lado, me parece importante dar cuenta de cómo los modos de aparición de dichas corporalidades en escena no quedan representadas como un objeto víctima de la precarización económica, sino que logran distanciarse de manera obstinada de esos registros despotenciadores de la agencia colectiva de las mujeres, para posicionar en su lugar imágenes públicas de cuerpos feminizados y racializados en pleno uso de su capacidad de agencia, de su imaginación insubordinada y en particular de su inteligencia organizativa para crear una respuesta interseccional al impacto de la crisis económica. Podríamos pensar que, a pesar de que esta acción no haya sido explícitamente nombrada o enmarcada dentro de los repertorios enunciativos de la política feminista de la época, puso en marcha de forma diagonal, la circulación involuntaria de una crítica contundente hacia una limitación histórica en los feminismos de la época, en especial a sus políticas visuales, históricamente centrados en culturas imaginales donde la vulnerabilidad de las corporalidades feminizadas se exhibe como prueba y testimonio de la violencia patriarcal. El distanciamiento que toma el «Lamparazo» respecto de las políticas visuales de la victimización, es importante insistir, colabora de forma inconsciente en la apertura y la expansión de modos sensibles de resistencia ante el fetichismo de la herida: un tropo de representación político colonial de extensa genealogía en la historia de América Latina, potenciado por el mercado del turismo académico político en el contexto de la crisis de 2001, que comercializaba de manera acrítica representaciones sociales sobre los procesos de feminización de la pobreza, explotando de forma simbólico cultural el cuerpo empobrecido de las mujeres latinoamericanas, especialmente de aquellas involucradas en la política de movimientos sociales. Entonces, quebrar la serialización de dicha enunciación política permitió que el cuerpo colectivo formado por el conjunto de las obreras fuera capaz de politizar las emociones como tecnologías de producción sexo genérica de sus cuerpos, sin repetir los patrones de la individualización liberalizante del testimonio, ni los horizontes mezquinos de las culturales terapéuticas neoliberales, para en su lugar, hacer de los sentimientos, los recuerdos y las culturas materiales asociadas a estos, formas de acción política desde las cuales protagonizar uno de los momentos de mayor singularidad en la historia de la lucha obrera en Argentina.

A su vez, experiencias como estas, resultaron profundamente movilizadoras para los feminismos locales, en tanto propusieron nuevos desafíos e instalaron la preocupación por nuevas estrategias de activación poético política en el espacio público. La extensa lucha de las obreras de Brukman, y el reconocimiento social sobre la importancia de su resistencia también funcionó como un modo de desafiar el elitismo de clase que con rapidez se había instalado en la política feminista internacional (bell hooks, 2015). La complejidad intersec-

cional que anudaba el conflicto de las obreras de Brukman se convirtió en una escenificación de época en la que era posible forjar nuevamente un feminismo crítico, intuitivo y sentimental, que imaginara un lenguaje radical donde el cuestionamiento a los modos históricos de opresión patriarcal incorporase la lucha de clases, como una condición de posibilidad inevitable en la extensión de sus efectos desiguales, adecuándose a los nuevos ritmos de los movimientos sociales, y aquellas formas emergentes de expresividad política que, distanciadas de las agendas liberales del asistencialismo de género, se comprometieran en la extensa historia del feminismo argentino por articular nuevas formas de solidaridad, resistencia y transformación social.

El conjunto de las acciones artísticas llevadas adelante por grupos de activismo artístico durante el festival *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, como las realizadas por el Grupo de Arte Callejero, Arde! Arte, el Taller Popular de Serigrafía, pero en especial, aquellas que fueron abordadas en este trabajo que implicaron la colaboración entre Cristina Piffer, Hugo Vidal y las obreras de Brukman, no solo visibilizaron las condiciones de violencia económica, precariedad laboral y persecución político represiva a la que se enfrentaron estas mujeres en el conflictivo proceso de recuperación de sus puestos de trabajo, sino que también se volvieron parte de una experiencia cuyos efectos críticos pueden extenderse e interpretarse como parte de una resistencia sensible ante la normatividad sexo genérica impuesta sobre el cuerpo de las mujeres y su capacidad de agencia, llevando adelante prácticas simbólicas capaces de dismantelar los estereotipos estigmatizantes construidos en torno al valor cultural, la capacidad de organización y la legitimidad de sus reclamos particulares.

Considerar la capacidad sensible de estos repertorios de protesta en tanto usos contra-productivos del cuerpo y las tecnologías de género (De Lauretis, 1989) que lo determinan, nos permite pensar políticamente cómo las prácticas artísticas pueden devenir estrategias situadas que, en el desamarre de sus sentidos y en la humilde apertura de sus resonancias imprevistas, pueden desmontar la construcción normativa de las identificaciones masculino/femenino, tanto como aquellos dispositivos sociales coercitivos que institucionalizan discursos y epistemologías patriarcales en la vida cotidiana, asociando los sexos con ciertos contenidos culturales, estableciendo valores y jerarquías que reproducen múltiples formas de desigualdad social, económica, afectiva y sexual, dando cuenta de que el género no es una propiedad de los cuerpos, sino el conjunto de efectos producidos sobre ellos, a partir de la reglamentación prescriptiva de comportamientos en las relaciones que estos establecen en el marco de las interacciones sociales.

Finalmente, en este escenario, la promesa transformativa de las estrategias de resistencia que se implementaron durante los acontecimientos en este trabajo descritos en torno a la lucha de las obreras de Brukman, pueden ser leídas, desde la multiplicidad de dimensiones en las que se desarrollaron. Por un lado, pueden ser entendidas como un modo de responder a la crisis del trabajo, generalizada en el contexto latinoamericano y en particular en la situación argentina, que implicó la implementación cruenta de políticas de flexibilización laboral, privatización de los recursos y servicios nacionales, especulación económica de la

deuda, y la instrumentalización de la quiebra como formas de vaciar los capitales locales. Pero es crucial, en la complejización de los modos de interpretar los vínculos entre arte, política y feminismo, entender que resistirse frente a los embates del desmantelamiento neoliberal es inseparable de una crítica a las políticas sexogenerizadas que organizan las condiciones de posibilidad de la desigualdad económico política del capitalismo actual. Toda política multitudinaria de insubordinación al régimen obligatorio de la flexibilidad económica del presente, es también (o debería serlo) una política de resistencia frente a la inequitativa diferencia sexo genérica naturalizada en los efectos del trabajo no remunerado obligatorio que implican los comportamientos y las representaciones hegemónicas del género mujer.

En el caso de las obreras de Brukman, haber establecido formas cooperativas de resistencia, como por ejemplo las numerosas formas de experimentación poético política performativas que hemos descrito antes, permite diagramar acciones de fuerte impacto a la crisis del trabajo, cuyos modos de acción son indiscernibles de los efectos que producen sobre el cuestionamiento a la diferencia generizada de las lógicas productivas del capital, y en su interior incluso, también apelan a la insubordinación frente a la heterosexualidad obligatoria como aparato instrumentalizante de la sexualidad de las mujeres para la reproductibilidad de la fuerza de trabajo (Federici, 2013). Desde esta perspectiva, toda acción que implique el rediseño de las condiciones materiales del trabajo y el control de los medios de producción y subsistencia, aguarda en sí, la posibilidad de establecer nuevos regímenes de producción subjetiva en los cuales ver transformadas las asignaciones biopolíticamente asignadas al género mujer.

Las acciones llevadas adelante por las obreras de Brukman, además de subvertir en un orden micropolítico las asignaciones y las formas de subjetivación mayoritarias asociadas al «ser mujer», al ser desarrolladas en el espacio público, incorporan la puesta en tensión de una dimensión socioestructural que se define de manera crucial en la historia de las tecnologías de producción del género, las arquitecturas sociourbanas disponibles y posibles para cada cuerpo. Desnudar entonces las máquinas de producción normada tanto del desempleo, como del género mujer, en el espacio público, implica desafiar el ordenamiento de la tensión público-privado que confina al silencio del hogar a las mujeres, y que rediseña el espacio poniendo en jaque la masculinización de lo público y su organización, gestión y propiedad (Warner, 2000). Es por esto que el espacio, la calle, la plaza no son solo soportes materiales donde ocurrieron acciones como el *Lamparazo*, en mano de las obreras, sino que son una dimensión crucial para entender el espesor crítico de estas intervenciones poético políticas que agrietan la gestión patriarcal de las coreografías corporales como mapas de circulación.

Estos modos de ocupar, resistir y producir de forma autónoma y coordinada en este contexto de crisis, a partir de la resignificación crítica de las emociones asociadas a la vida privada de las mujeres trabajadoras, logran establecer modalidades posibles para la expropiación de todas las máquinas, incluidas aquellas que producen opresivamente la feminidad,

al serializar y estandarizar subjetivaciones dóciles, desobedeciendo un orden biopolítico generizado de gestión global de la desigualdad social, pero también desafiando las jerarquías sexuales sobre las que se ha desarrollado el capitalismo (Federici, 2013), logrando inventar un común que al torcer el destino de la deuda, el ajuste y el hambre, libere así mismo todas las formas de desigualdad cultural, afectiva y política construida en la diferencia de los cuerpos.

## Referencias

- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- BELL HOOKS (2015). *Feminism is for everybody. Passionate politics*. Nueva York: Routledge.
- DE LAURETIS, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press.
- EXPÓSITO, M. (2014). El arte no es suficiente. En: M. BOTER y C. MEDINA, *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores-UNAM.
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LAZZARATO, M. (2006). La forma política de la coordinación. *brumaria*, (7), 340-350. Recuperado de [http://marceloexposito.net/pdf/trad\\_lazzarato\\_coordinacion.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/trad_lazzarato_coordinacion.pdf).
- LONGONI, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1), pp. 90-93.
- RANCIÈRE, J. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- REBON, J. (2004). *Desobedeciendo al desempleo. La experiencia de las empresas recuperadas*. Cuadernos de Trabajo, 2. Buenos Aires: Ediciones Picaso-La Rosa Blindada.
- SVAMPA, M. (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores-Clacso.
- SVAMPA, M. (2010). *La sociedad excluyente: La argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- WARNER, M. (2000). *The trouble with normal*. Cambridge: Harvard University Press.

# *Artivismo* y resistencia: lo político en una experiencia teatral en la Ciudad de Buenos Aires

## Artivism and Resistance: The political in the theater experience in the city of Buenos Aires

Catalina Julia Artesi<sup>1</sup>

### Resumen

En este trabajo se observa las relaciones entre arte y política en acciones teatrales que se realizan en el espacio público urbano. Diversos grupos artísticos de la Argentina desarrollan sus estrategias de resistencia frente a conflictos sociales y políticos surgidos en la posdictadura. Estudiamos lo político en una experiencia teatral en la Ciudad de Buenos Aires, donde recrearon un acontecimiento histórico que ocurrió a comienzos del siglo XX.

**Palabras clave:** teatro argentino, escenarios liminales, artivismo

### Abstract

In this work, the relationships between art and politics are observed in theatrical actions that take place in urban public spaces. Various artistic groups in Argentina develop their strategies of resistance in the face of social and political conflicts that arose in the post-dictatorship. We studied politics in a theatrical experience in the City of Buenos Aires, where they recreated a historical event that occurred at the beginning of the 20th Century

**Keywords:** argentinian theater, liminal scenarios, artivism.

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

<sup>1</sup> Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. catalinajulia.artesi2@gmail.com

## Introducción

Iniciamos este trabajo en calidad de artista-investigadora y como investigadora-artista-participante, observadora de la situación, con simultánea actividad académica en la universidad y práctica artística en diversos grupos de teatro popular. Nos basamos en el concepto de *investigación-acción participativa* que los educadores argentinos María Teresa Sirvent y Luis Rigal, utilizaron como herramienta metodológica; este instrumento proviene del campo de la investigación social y educativa. Buscaban lograr la reflexión en los maestros respecto de su propia práctica (Sirvent y Rigal, 2012, p. 14).

En el campo teatral también existe una forma de producir conocimiento desde el acontecimiento teatral (Dubatti, 2020), se establece así una filosofía de la praxis escénica. Nos proponemos generar reflexiones sobre nuestro quehacer, por lo tanto nos hemos asumido como sujeto de investigación artística, llevamos adelante una autoobservación en la experiencia que nuestro grupo, Arte en Lucha Teatro Popular (en adelante, A en L), realizó en 2019 en la Comuna 3 de la Ciudad de Buenos Aires. Somos un colectivo teatral militante, no partidario, que en la segunda década del siglo XXI recurrimos al activismo y a nuevas formas de expresión para construir nuestros actos de resistencia artística y cultural, articulamos lo político con el arte teatral. Esto no es nuevo en nuestro país pues, desde la etapa final de la dictadura civil y militar (1976-1983), diferentes grupos artísticos han planteado sus protestas callejeras, muchos de ellos pertenecían a organizaciones de los derechos humanos.

En enero de 2019, se conmemoró el centenario de La Semana Trágica (1919) en la plaza Martín Fierro, espacio histórico donde se produjeron los hechos. En dicho contexto, A en L fue invitado a participar con un espectáculo relativo a dichos acontecimientos.

En nuestra autoobservación partimos de las siguientes hipótesis: Por un lado, en los intérpretes durante dicha acción activista, se produciría internamente una liberación de las opresiones que ha sufrido en el pasado reciente, en su trayecto como militante social. Por otro lado, el auditorio al participar activamente como espectador crítico, no pasivo (Ranciére, 2008; Dubatti, 2017), al identificarse con la realidad representada, podría coadyuvar a formar una identidad política sin la cual es imposible lograr un proyecto político común transformador.

Organizamos nuestro trabajo de esta manera. En primer lugar, especificaremos algunos conceptos que las y los estudiosos han formulado, herramientas metodológicas que nos servirán en nuestro estudio. En segundo lugar, una introducción al contexto histórico de la época de La Semana Trágica. En tercer lugar, el autoanálisis en esta experiencia teatral, en el barrio de San Cristóbal, como participante activa de nuestra investigación-acción. En último término, nuestras reflexiones finales.

## Aclaraciones previas

El arte en general se configura como una forma de vida autónoma y como un proceso de autorrealización que se relaciona con sus posibilidades de compromiso político. Jacques

Ranciére, en *El espectador emancipado* (2008) considera el ámbito estético común a las artes y a lo político, expresa un desacuerdo, propone transformaciones, y es allí donde se producen cambios importantes en la representación artística (sean figurativas o no): «Si la experiencia estética se roza con la política es porque ella también se define como experiencia del disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales» (Ranciére, 2008, p. 62).

El artivismo es un neologismo que combina arte y activismo. El arte en general y las expresiones teatrales artivistas son reivindicativas, desarrollan un acto de resistencia. Los colectivos teatrales realizan sus intervenciones callejeras que conlleva un claro mensaje sociopolítico, enfocado al cambio y a la transformación social. La investigadora ecuatoriana Lola Proaño Gómez (2017) considera al

... artista involucrado muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo [...]. Ella se basa en el planteo de Manuel Delgado quien concibe al artista como activista, es decir como generador de acontecimientos.

Estos grupos activan en los espacios públicos, suelen ser fenómenos escénicos de naturaleza híbrida, constituyen escenarios liminales. La estudiosa mexicana Ileana Diéguez, en su libro *Escenarios liminales*, define así:

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica, situación ambigua, fronteriza donde se condensan fragmentos de mundos, percedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias (Diéguez, 2014, p. 64).

Esta concepción de lo liminal ella lo aplica a espectáculos de activistas de Latinoamérica, se apropia del término que originalmente fuera acuñado por el antropólogo Víctor Turner (1920-1983) que había estudiado ritualidades africanas. Así lo expresa en otro pasaje:

Esta figura del «ente liminal» [...] me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública [...] señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas [...] son portadores de estados contaminantes, lo cual podría asociarse a cierto estado de dionisismo ciudadano (Diéguez, 2014, p. 42)

En esta ritualidad escénica, surge la «... *communitas* representa la modalidad de interacción social [...] donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente». Es una «... especie de humilde hermandad general, que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales» (Diéguez, 2014, p. 43).

En dichas situaciones suelen representarse «dramas sociales» o sucesos inarmónicos, crisis sociales. Consideramos que *La Semana Trágica* lo es y que la experiencia performativa que desarrolló A en L, mostró un episodio nefasto que sacudió a todo el barrio de San Cristóbal. La violencia ejercida sobre los obreros y la población generó represiones en otras zonas de la ciudad. Incluso provocó una gran crisis en el gobierno de entonces. Esta liminalidad en prácticas escénicas artivistas, implica una amplia participación, genera *communitas*,

que forma parte del convivio: «Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). Sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro» (Dubatti, 2015, p. 45).

Es que estas formas del activismo evidencian teatralidades «... que emergen en situaciones de liminalidad inmersas en el entre del tejido cultural atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas» que revelan la «naturaleza convivial del evento» (Diéguez, 2014, p. 45). Para comprender profundamente esta *naturaleza convivial*, nos remitimos al libro *Filosofía del Teatro III* (2014) de este investigador argentino, donde señala que la propiedad triádica del acontecimiento teatral es un acontecimiento poético, *poiesis teatral* es creación *poiética* de entes —cuerpo poético— que señala un salto respecto de la realidad cotidiana, y se genera una desterritorialización. Y uno de sus rasgos fundamentales de estas prácticas conviviales resulta fundamental: la presencia del espectador en un determinado espacio pues

Es el convivio de actores-técnicos-espectadores, lo que determina la base del acontecimiento teatral y condiciona la poiesis que no solo acontece en el cuerpo del actor. El espectador interactúa con el actor y configura la poiesis con sus intervenciones [...] Por eso hablamos de poiesis productiva (la del actor) y poiesis receptiva (la de los espectadores) y una tercera convivial que se genera en la dinámica imprevisible del convivio (Dubatti, 2017, p. 27).

Consideramos que estas prácticas forman parte de la teatralidad social, se nutren de las diversas estrategias del teatro. En distintos momentos van apareciendo, según el contexto, distintas formas de la protesta, que desarrollan un teatro de la liminalidad en espacios públicos urbanos.

## La Semana Trágica

Consideramos que no es este el espacio para extendernos en un tema tan estudiado por gran cantidad de investigadores quienes lo abordaron desde distintas perspectivas. Por ser inabarcable, seleccionamos algunos materiales en este trabajo que estimamos pueden resumir esta trama tan compleja. Explica por qué un grupo de teatro popular como Arte en Lucha toma este acontecimiento en su práctica artística, lo reconoce como parte de su identidad local, en su recreación teatral ejerce un acto político que implica un carácter transformador para el barrio. Resulta fundamental activar la memoria histórica para comprender el presente nuestro y no repetir los errores del pasado, analizar sus implicancias en lo político y lo cultural en pleno siglo XXI. Coincidimos con el presidente de la Junta de Estudios Históricos «Jorge Larroca», el Dr. Carlos Macagno, que expresaba:

Conmemorar significa hacer memoria. Hacer memoria de los hechos que acontecen en la sociedad, que la conmueven, la convulsionan, exponen y enseñan la verdadera trama, la falsedad de sus estructuras, los roles históricos inalterables de los distintos protagonistas de la tragedia humana. Explotados y explotadores, apetito inmoral por el dinero y el hambre, oportunidades sin límite y condenas inapelables sin esperanza. El todo y la nada. Y en el medio. El Estado. Todo eso

quedó expuesto a la luz de los acontecimientos de la Semana trágica, cuando los obreros de Vasena que desde el 8 de diciembre venían gestionando sin resultados sus reivindicaciones modestas se enfrentaron con los rompehuelgas alquilados por los representantes de la burguesía industrial y los grandes bancos. ¿Qué querían los obreros, las obreras y los obreritos? (porque también había niños que trabajaban por moneditas) (Macagno, 2019).

Consideramos el prólogo de Ana María Ramb al libro *De crónicas y escrituras en la Semana Trágica*. María Cecilia di Mario (2008) compiló en esta publicación diferentes materiales referidos a La Semana Trágica. Utilizó el testimonio oral de un sobreviviente de esta gesta, reconoce la influencia de la Revolución Rusa (1917) en la población local de entonces:

[Sebastián] Marotta se remontó a la jornada del 7 de noviembre de 1918 —de la que también había participado—, cuando al cumplirse el primer aniversario de la Revolución Bolchevique, más de diez mil trabajadores, en encendida muestra de adhesión, desfilaron por las calles de Buenos Aires (Di Mario, 2008, p. 7).

Es que concurrieron miles de hombres y mujeres, muchos de ellos y de ellas provenían de Europa (hubo dos oleadas inmigratorias, una a fines del siglo XIX y otra a comienzos del XX), huían de las guerras y de las persecuciones políticas y religiosas, introdujeron las ideas revolucionarias del anarquismo, del socialismo y del comunismo.

Luego de la denominada Conquista del Desierto, que llevó adelante una operación militar genocida en contra de los pueblos originarios (1878 y 1884) en Argentina —que extendió las fronteras y se apoderó de las tierras más fértiles del país— esa misma clase dirigente de la década del veinte se sorprendió ante las nuevas formas de luchas obreras de los líderes anarcosindicalistas, por eso armó un nuevo enemigo interno: los inmigrantes.

En 1916, se produjo un cambio político muy importante en el país: se logró el primer gobierno democrático elegido por el pueblo, gracias a la Ley Sáenz Peña (1912) (Faigón, 2016) que establecía el sufragio secreto y obligatorio (Conicet, 2016). Asumió su primera presidencia Hipólito Yrigoyen, fundador del partido Unión Cívica Radical con el apoyo de las clases populares y de la burguesía. Fue presidente dos veces (1916-1922/1928-6 de setiembre de 1930, primer golpe de Estado). Sin embargo «... el poder continuaba en manos de los sectores oligárquicos que no dudarían en coartar e incluso reprimir cualquier accionar que cuestionara o limitara sus intereses» (Di Mario, 2008, p. 15). Además, los jóvenes de la derecha antisemita crearon una formación paramilitar, la Guardia Blanca, que atacó a la comunidad judía en el Pogrom de Once. Esto formaba parte de una estrategia de estos grupos hegemónicos que consistía en domesticar por el terror. Hubo una excusa para imponer la violencia política: decían que iban a instalar un soviet en Buenos Aires. Principalmente, utilizaron sus medios gráficos para hacer su campaña. Ana María Ramb cita como ejemplo una nota del diario de Bartolomé Mitre (*La Nación*, 1918), donde anticipaba de alguna manera la represión: «... La hora que suena es, sin duda, de reforma y renovación para el mundo, y ni a los ciegos les es ya permitido dudar de que el viejo edificio social se desmorona, y que hace falta rehacerlo o, por lo menos, apuntalarlo, si no se quiere verlo desmoronarse y aplastar a cuantos abriga» (Ramb, 2008, p. 9).

El Dr. Carlos Macagno (2019), señalaba en otra parte de su disertación la importancia histórica que tuvo este suceso tan desgraciado:

Me refiero a los acontecimientos de la llamada Semana Trágica transcurrida entre el 7 y el 14 de enero de 1919 en diversos lugares de la capital y del interior, con su epicentro en este lugar donde estamos reunidos, que albergaba por esos años a una importantísima empresa metalúrgica, entre las primeras de Sud América por la calidad de sus productos, su variedad y el volumen de su producción, propiedad de Pedro Vasena e Hijos, que ocupaba a más de 2500 obreros.

Desde otra mirada, los arquitectos Daniel Schávelzon y Ana Igareta, analizaban la cuestión del patrimonio histórico arquitectónico y su pérdida cuando derribaron las instalaciones de la fábrica. Al comienzo de su trabajo, describieron la situación económica en esa época y la importancia que tuvieron los Talleres Pedro Vasena:

A principios del siglo XX, las industrias nacionales registraron un crecimiento sin precedentes que hizo pensar a muchos que la Argentina se convertiría en una de las potencias económicas del mundo [...] *Talleres Pedro Vasena e Hijos* fue una de las empresas que participaron del auge industrial argentino y a comienzos de la década de 1910, intentó exitosamente ampliar su producción y convertirse también en acería. Los enormes costos implicados en dicho proceso llevaron a la familia Vasena a asociarse con inversores ingleses, quienes unos pocos años después consiguieron en control total de los Talleres; nació entonces la *Argentine Iron and Steel Manufactory, formel y Pedro Vasena e hijos*. El meteórico crecimiento de la empresa —para 1919 empleaba ya a más de 2000 operarios [sic]— dio lugar a la construcción de un impactante conjunto edilicio. Talleres, caballerizas, depósitos y oficinas administrativas fueron instaladas en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, en la intersección de las actuales calles Cochabamba y La Rioja, en el barrio de San Cristóbal (Schávelzon e Igareta, 2012).

No obstante, el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1916) afectó la productividad de esta empresa. Las ventas bajaron, muchos trabajadores fueron despedidos y les redujeron los sueldos. Por tales motivos, los obreros iniciaron la medida de lucha en el mes de diciembre de 1918. El Dr. Carlos Macagno sintetizó cuáles eran sus reivindicaciones:

1) 30 % de aumento para poder llevar a su pieza de conventillo un mendrugo más de pan para su familia, 2) No trabajar los domingos y que si los obligaran les pagaran 3) Trabajar 8 horas y no 11, 12 y 14 como era habitual y si los obligaban a hacer horas extras se las pagaran. Y 4) que liberaran a sus dirigentes presos (Macagno, 2019).

Otras organizaciones obreras locales y del interior se solidarizaron: declararon la huelga general. El 7 de enero los trabajadores iniciaron una marcha desde el Barrio de Parque Patricios hacia la empresa, en las calles Cochabamba y La Rioja. Se produjo una refriega con los rompehuelgas que la empresa había contratado, la policía actuó y aplastó brutalmente a los huelguistas, a las mujeres y a los niños del barrio que se habían solidarizado con los trabajadores. Duró una semana la represión, terminó con cientos de muertes. Fue de tal magnitud la situación que se paralizó de la ciudad.

María di Mario citó en su estudio un fragmento de la obra *La Semana Trágica de enero de 1919* de Julio Godio:

... los sucesos del 7 solo fueron el factor que «fusionó» la explosiva contradicción entre el capital y el trabajo: la lucha entre obreros y policías, con el saldo de varios obreros muertos, «sobredeterminó» [sic] el conflicto social, desencadenando una huelga general de carácter político (citado en Di Mario, 2008, p. 18).

Finalmente, la comisión obrera negoció con el gobierno y se lograron las reivindicaciones exigidas, pero hubo represalias.

Casi simultáneamente, se produjo el Pogrom en la zona de Once donde atacaron las bandas juveniles paramilitares. Una de sus víctimas fue Pinie Wald, inmigrante polaco que trabajaba como periodista en diarios de la comunidad judía fue detenido y torturado, acusado de ser el presidente del «Soviet argentino». Sobrevivió y diez años después publicó *Koshmar (Pesadilla)*, una novela-crónica de los sucesos escrita inicialmente en idish, luego fue traducida al español, este libro ha sido reeditado por Astier Libros en el año 2019.

En el sitio de internet *El Historiador*, Felipe Pigna (s. f.) adapta de su libro *Los mitos de la argentina III* (2006) algunos pasajes referidos a esta masacre y los traslada a su página:

Aquel jueves 9 de enero de 1919 Buenos Aires era una ciudad paralizada. Los negocios habían cerrado, no había espectáculos, ni transporte público, la basura se acumulaba en las esquinas por la huelga de los recolectores, los canillitas habían resuelto vender solamente *La Vanguardia* y *La Protesta*, que aquel día titulaba: «*El crimen de las fuerzas policiales, embriagadas por el gobierno y Vasena, clama una explosión revolucionaria*». Más allá de las divisiones metodológicas de las centrales obreras, la clase trabajadora de Buenos Aires fue concretando una enorme huelga general de hecho. Los únicos movimientos lo constituían las compactas columnas de trabajadores que se preparaban para enterrar a sus muertos.

En aquella época, hubo NN en los entierros del cementerio de Chacarita (9/1/2019), donde la policía atacó nuevamente a los concurrentes. En este mismo sitio *El Historiador* describe cómo fue la emboscada:

Mientras hablaba el dirigente Luis Bernard, surgieron abruptamente detrás de los muros del cementerio miembros de la policía y del ejército que comenzaron a disparar sobre la multitud. Era una emboscada. La gente buscó refugio donde pudo, pero fueron muchos los muertos y los heridos. Los sobrevivientes fueron empujados a sablazos y culatazos hacia la salida del cementerio. Según los diarios, hubo 12 [sic] muertos y casi doscientos heridos. La prensa obrera habló de 100 muertos [sic] y más de cuatrocientos heridos. Ambas versiones coinciden en que entre las fuerzas militares y policiales no hubo bajas. La impunidad iba en aumento. No había antecedentes de semejante matanza de obreros (Pigna, s. f.).

Vemos que las cifras oficiales no coinciden con la verdadera cantidad de víctimas que hubo en ese momento —tres mil heridos y cerca de mil trescientos muertos— .nos permite establecer posibles analogías con las desapariciones ocurridas en nuestra historia reciente.

## Conmemorando La Semana Trágica

Brevemente retomamos la historia de la plaza Martín Fierro. Los arquitectos Shavelson e Igarreta, que citamos antes, narraron el triste destino que tuvieron las instalaciones de la empresa metalúrgica:

... los Talleres fueron adquiridos por otra empresa y el edificio de Cochabamba y La Rioja al poco tiempo fue vaciado y desmantelado. En el año 1926 el predio fue adquirido por la Municipalidad porteña, procediéndose luego a la demolición y la creación en el lugar de la Plaza Martín Fierro, inaugurada en 1940. Hasta donde hemos podido indagar, no hubo por entonces ninguna manifestación de desacuerdo con la decisión de destruir la construcción ni ninguna voz que señalara la importancia de su conservación como sitio histórico.

En la actualidad, solo dos fragmentos de paredes rotas, semiderrumbadas y rodeadas de basura dan cuenta de que allí existió alguna vez un edificio de dimensiones colosales y en cuyas inmediaciones se desató uno de los primeros y más violentos reclamos obreros de la historia del país (Schavelzon e Igarreta, 2012).

Coincidimos con los autores que la destrucción del patrimonio histórico tangible en la Ciudad de Buenos Aires forma parte de un mecanismo inserto en nuestra sociedad que incide en la construcción del olvido. Contra de la desmemoria, la Comisión por el Centenario de la Semana Trágica convocó a un acto donde se conmemoró el 7 de enero de 2019 en esa plaza, un siglo de La Semana Trágica. Dicho organismo lo integró la «Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal» y otras organizaciones locales. En ese espacio, se encuentran los restos edilicios de los depósitos y se ha instalado una placa que recuerda a las víctimas de aquella gesta obrera (Imagen 1):

Imagen 1.

Placa recordatoria en plaza Martín Fierro



Fuente: A en L

Participaron, junto con las autoridades de la Junta, especialistas reconocidos que militan en organizaciones de derechos humanos: el Dr. Eduardo Jozami (exdirector del Centro Cultural de la Memoria «Haroldo Conti»), Nora Cortiñas (de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora) y otras personalidades destacadas (Imagen 2).

## Imagen 2.

Eduardo Jozami, Flora Wald y Macagno en el evento



Fuente: Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal

## Estructura del evento

Si bien hemos participado de los ensayos de A en L, no pudimos actuar en esa oportunidad. Por tal motivo solicitamos al licenciado Adrián Dubinsky —historiador e integrante de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal «Jorge Larroca»— una síntesis del acontecimiento. Destacamos algunos pasajes de su testimonio porque en su mensaje hallamos ciertos paralelismos con nuestra historia reciente. Estas acciones artísticas de resistencia testimonian un ayer y ponen en relieve los recientes discursos estigmatizantes hacia los trabajadores inmigrantes de hoy, que en la gestión del expresidente Mauricio Macri (2015-2019) lanzaron. En la actualidad hay otra gestión. Sin embargo, en la oposición, los macristas siguen discriminándolos: «En tiempos en los que los extranjeros vuelven a ser el chivo expiatorio del mal gobierno, aquella epopeya luctuosa que terminó con más de 1300 muertos [sic]» (Dubinsky, 26/5/2021). También nos permite valorar la magnitud de la convocatoria: «Cerca de 400 [sic] personas se reunieron a partir de una convocatoria profundamente política, pero soberanamente transversal» (Imagen 3).

## Imagen 3.

Una gran concurrencia rodeaba a los artistas



Fuente: A en L

En otro pasaje Dubinsky, nos transmite el merecido homenaje al prestigioso estudioso de las luchas obreras anarquistas, Osvaldo Bayer (1927-1918), que investigó otro suceso similar ocurrido en aquella gestión radical, que ordenó al ejército argentino reprimir a los trabajadores rurales anarcosindicalistas, rebelados contra la explotación de sus patrones en la provincia de Santa Cruz (1920-21). Su trabajo lo volcó en su libro *Los vengadores de la Patagonia Trágica* o *La Patagonia rebelde* (1972-1974).

Consideramos que el espíritu de Osvaldo Bayer presidió esta rememoración, acompañó a un público muy receptivo:

El acto tuvo varios picos de emoción. El primero de ellos fue la intersección del espíritu de Bayer [...] el minuto de aplausos en homenaje a Osvaldo Bayer, sugerido por un participante, que retumbó en eco desde las paredes en pie de los Talleres Vasena (Dubinsky, 26/5/2021).

Luego detalló la cronología del acto: «El primero en hacer uso de la palabra fue el Dr. Carlos Macagno, presidente de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal «Jorge Larroca», quien hizo un resumen histórico de los acontecimientos». En segundo lugar, «el grupo de teatro comunitario Arte en Lucha escenificó un extracto de su obra *La Semana Trágica*, que se hallaba en construcción. En tercer lugar, «se escuchó un emotivo discurso de Flora Wald, hija de Pinie Wald —autor de *Pesadilla*— secuestrado y torturado por la policía en el primer y más grande Pogrom de América Latina». Finalmente, «... hizo uso de la palabra el Dr. Eduardo Jozami, quien trazó paralelos entre aquellas luchas obreras y su continuidad a través de varias tradiciones políticas valiosas, y llamó a pensar a *La Semana Trágica* y sus protagonistas con una mirada sobre el presente». Por último, reconoce la ri-

tualización del evento social, casi religioso «... parecía la conclusión de una misa pagana-barrial-comunal. Se saludaban unas a otros, se conocían y se presentaban otras a otros, se tejían redes en sintonía con el acto». Con una mirada poética cierra su resumen «... para coronarlo, una miríada de alguaciles llenó la plaza, revoloteando, como si una poesía placera hubiese convocado a aquellos mártires y los trajese cual valquirias de los desposeídos a cimentar esas redes con su aprobación» (Dubinsky, 2021).

## La experiencia teatral de A en L

Nuestro colectivo es un grupo de teatro popular-político-no partidario, que se creó en el año 2017, gracias a una convocatoria que hizo en el barrio de San Cristóbal la actriz-directora Herminia Dalla Massara que primero había estado dictando un taller de Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Muchos de los talleristas militaban en organizaciones sociales de la Comuna 3 y de otras zonas. El objetivo era utilizar las herramientas teatrales para expresar el descontento ante hechos sociales y políticos surgidos durante un nuevo gobierno elegido democráticamente, pero con rasgos autoritarios y represivos, desarrollando así una nueva resistencia artístico-cultural. Destacamos, en otro artículo nuestro, una de nuestras acciones performativas en el espacio público urbano —junto con otras agrupaciones— donde realizamos una protesta artístico-callejera en contra de la visita de la comitiva del Fondo Monetario Internacional (FMI) (Artesi, 2018).

A en L nació, geográficamente hablando, en lo que hoy se denomina Comuna 3 (Balvanera y San Cristóbal, zona suroeste de la Ciudad de Buenos Aires). Sabíamos que en 2019 se iba a cumplir el centenario de La Semana Trágica. Evidentemente, aparecía un interés por reconstruir nuestro territorio simbólico comunal. Con el fin de investigar dicho suceso histórico, abrimos diversos canales de comunicación, tuvimos diversos intercambios con organizaciones sociales y culturales comunales: La Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal, la Asociación Civil Caminos Abiertos, con los representantes comunales de la zona, y otras entidades locales. Precisamente, La Junta se enteró de este trabajo y lo habló con la Comisión de Festejos del Centenario para incluirlo en el evento. De hecho, algunos integrantes del grupo teatral y otros artistas tuvieron una reunión previa con dicha organización.

En este espectáculo, el grupo adoptó el método de producción teatral, la creación colectiva, que no es nuevo en nuestro país y en América Latina, pues Enrique Buenaventura y Santiago García, ambos de Colombia, fueron los teóricos de este movimiento que surgió en la década del setenta. El investigador chileno Juan Villegas, transcribe en su libro parte del estudio de Beatriz Risk (1991) sobre esta metodología «... que implica una concepción y función del teatro, un modo de creación del texto, un proceso de producción del espectáculo» (citada por Villegas, 2005, p. 200). Inspirándonos en esta técnica, comenzamos investigando sobre la época, las características de la zona a comienzos del siglo XX. Ya a finales del siglo XIX se había producido la primera corriente inmigratoria, habían llegado hombres y mujeres provenientes de Europa impulsados por persecuciones y por guerras ocurridas en el viejo

continente. Luego de la epidemia de Fiebre Amarilla (1871) que ocurrió en la Argentina, las construcciones señoriales de San Telmo y otras de la zona sur quedaron vacías, pues la aristocracia porteña huyó de la ciudad hacia la zona norte para evitar los contagios. Fue entonces cuando arrendaron dichas edificaciones —que estaban preparadas para que una familia viviera en ellas. Alojaron a los inmigrantes que, con su familia, vivían hacinados en cada pieza. Precisamente en los barrios populares de La Boca, Barracas y en San Cristóbal, hubo muchos inquilinatos. Alrededor de los Talleres Vasena, la empresa también construyó casas de baja calidad donde vivían los obreros con sus familias.

La conformación del barrio es diferente en pleno siglo XXI. Como el edificio de la fábrica fue destruido, solo queda una pared con la placa recordatoria en la plaza Martín Fierro, constituye un ámbito cotidiano para la población local que transita por la zona, pues sobre la calle Oruro, la línea 41 de colectivo une el barrio de San Cristóbal con localidades de la zona norte de la provincia de Buenos Aires. De modo que esta plaza no solo integra un espacio de ocio, también concentra actividad comercial, junto con el tránsito de esta línea de colectivos y de otras que conectan con la zona sur de la Capital Federal.

Estos datos referidos a los rasgos del barrio a comienzos del siglo XX, nos permitieron realizar, una suerte de sainete dramático, pues habíamos leído piezas del género chico criollo de tonalidad dramática, autores como Nemesio Trejo (1862-1916) que escribió, entre otros sainetes, *Los inquilinos* (1907), donde reflejaba la huelga de los habitantes de los conventillos ocurrida ese año (Ernesto Schoo, 2007). También accedimos a piezas de otras figuras representativas: Carlos M. Pacheco, Alberto Novión, Enrique Santos Discépolo. Dichos elementos recabados, nos ayudaron en nuestra producción teatral, por eso situamos la acción dramática en un conventillo ubicado cerca de la fábrica, recreando mediante escenas costumbristas la vida cotidiana de entonces, con personajes criollos mezclados con italianos, españoles y judíos. El proceso de creación colectiva se dio primero con un bosquejo inicial de la trama; sobre este material, mediante improvisaciones, fue creciendo la obra. Lo que lográbamos en cada ensayo, el compañero —que oficiaba de dramaturgista— iba volcando a un texto escrito las escenas. La primera parte quedó armada así. Como necesitábamos manejarnos con una economía de recursos, todo acontecía primero en una de las piezas del conventillo. Luego, introdujimos el conflicto de la huelga de los obreros del taller de Vasena, mediante personajes informantes que aportaban datos. Una de las imágenes femeninas más importante que cumplió este rol fue Libertad, como su nombre alegórico lo indica, alude a una mujer de ideas anarquistas. Al principio solamente se ocupa de leer y comenta con otra habitante del conventillo un volante con las reivindicaciones laborales que exigían los obreros a la patronal. Más adelante la acción se traslada al patio. Evoluciona el conflicto cuando Libertad introduce datos del afuera, que revelan la alta conflictividad en lo laboral. Esta secuencia dramática constituye el clímax de la pieza. Ingresan al patio varios artistas que interpretaban a vecinos de la zona que llevaban la olla en mano, y —a modo de arenga coral— cantan el estribillo de una canción popular anarquista de aquella época, tema musical que luego recopiló el folclorista chileno Rolando Alarcón Soto (1929-1973): «A la huelga

diez, a la huelga cien/ A la huelga, madre, yo voy también/ A la huelga cien, a la huelga mil/ Yo voy por ellos, madre, y ellos por mí».

Enseguida preparan la comida los demás personajes del conventillo, empiezan a cocinar los alimentos para los obreros, gracias a las donaciones que las mujeres del barrio habían traído. El desenlace trágico de la obra aparece mediante signos no verbales: la audición de sonidos que representan los disparos que llegan desde la extraescena. Los hechos se precipitan. Libertad, desesperada, relata y describe los sucesos violentos ocurridos en las calles del barrio, el tendal de muertos y otras atrocidades. Todos huyen.

Por razones de tiempo y por la organización del evento, no se pudo hacer toda la obra para la conmemoración en la plaza Martín Fierro. Al respecto, vía correo electrónico, la directora Herminia Dalla Massara (comunicación personal, 26 de mayo de 2021), nos contó que nuevamente hubo que modificarla respecto de la versión original:

Fue un gran momento. Se cumplía el centenario y había sido nuestro objetivo presentarnos en esa fecha desde hacía un año. Por eso habíamos investigado y probado montones de micro escenas durante la etapa de creación. Escenas que a veces presentamos individualmente que mostraban hipótesis de la vida cotidiana de los trabajadores de 1919.

Ese verano muchos tuvimos que viajar, por lo tanto, la directora tuvo que ensayar con quienes se quedaron junto con otras compañeras que hasta el momento habían participado solamente en las acciones callejeras. En otro pasaje de su escrito nos señala que: «En tres largos ensayos sacamos adelante la nueva versión. Salieron las canciones, las coreografías, y los textos. Habíamos incorporado una escena final que relacionaba a las madres que perdieron sus hijos en Semana Trágica con Las Madres» (Dalla Massara, 26 de mayo de 2021).

Nuestra directora decidió empezar la acción performática introduciendo una Narradora que ubicaba los sucesos a los espectadores que rodeaban en forma circular al grupo. Luego, entraban personajes que apoyaban a los obreros, ingresando desde el público al centro del espacio escénico, mientras entregaban volantes que invitaban a la población a una asamblea popular. En dicho espacio central se hallaba representado el patio del conventillo, donde se hicieron diversas escenas de la olla popular, la represión y, al final, el cierre con la escena de «Las Madres».

Como se ve, en esta producción teatral colectiva aparece recreada una situación social que ya estaba instalada hace rato en la comunidad local. Nos referimos al conflicto entre los obreros del anarcosindicalismo y la patronal, por un lado, y la violencia política desatada por las clases dirigentes de entonces en el pogrom, la persecución a la comunidad judía a cargo de la Liga Patriótica, por el otro lado. Pero también aparecía una resignificación de aquel territorio simbólico imaginado, al establecer una conexión entre el pasado y el presente, introducía en el desenlace otro episodio de violencia política que sufrió toda la población argentina en la dictadura civil-militar (1976-1983). Nos referimos a la secuencia última donde aparece la escena de «Las Madres». Se conformó una zona fronteriza espaciotemporal (aquellas madres y las de hoy), donde se representaba un ritual social de duelo (Diéguez,

2014) que homologaba aquel pasado con el presente, representaba la ronda de los jueves de las Madres en la Plaza de Mayo (Imagen 4).

Imagen 4.

Escena de la Ronda de Las Madres



Fuente: A en L

Notamos, entonces, que esta escena final constituye un duelo social. Se convierte en la situación expectatorial, durante el convivio (Dubatti, 2017) en una reparación social, donde el público comparte y protagoniza un ritual comunitario la *communitas* (Diéguez, 2014). Estimamos que se produjo efectivamente una situación reparadora para el público, pero también para los artistas del grupo teatral, pues muchos de sus integrantes habían sido víctimas del terrorismo de estado tanto durante la dictadura militar del general Juan Carlos Onganía (1966-1973) como en el siguiente período dictatorial —civil y militar— que encabezó el exgeneral genocida Jorge Rafael Videla (1976-1983). Esto lo sabemos porque varios compañeros y compañeras le comentaron a la directora que la realización de esta práctica escénica les ha permitido liberarse de esa opresión, de los castigos corporales, las torturas, que su memoria corporal ha registrado. En su libro *La estética del oprimido* Augusto Boal expresaba que «... cuando algo grave y emocionante sucede en algún estadio de nuestras vidas,

cuando se producen situaciones de peligro [...] esas estructuras emocionales perduran en nuestra memoria oculta: (Boal, 2016, p. 67). El director brasileño, en otro pasaje decía que:

El arte creado por el conjunto de ciudadanos artistas es plural desde el inicio de su creación: el grupo de oprimidos, con una visión semejante crea la obra. El propio acto de prepararla en acción propedéutica que conduce a la acción social. Una obra abierta que exige continuidad en lo real (Boal, 2016, p. 135).

Volviendo a los testimonios referidos a nuestra experiencia teatral, la compañera que hizo de narradora (Imagen 5) al comienzo de la presentación, Cristina Corz, nos expresó en su escrito enviado por correo electrónico:

Comenzamos a ingresar al escenario desde el público, como si hubiéramos venido desde el mismo año en que se produjeron los hechos, y los actores repartían los volantes al público presente, llamando e instando a la huelga, fue una manera de integrarlos a la escena.

Todo fue muy emotivo y el canto final de lucha le agregó dramatismo a la conmemoración y al recuerdo de aquellos trabajadores que dejaron su vida para que otros disfrutemos de derechos (Corz, comunicación personal, 26 de mayo de 2021).

Imagen 5.

La narradora resume los acontecimientos



Fuente: A en L

Como lo señalamos antes, en esta acción performática se incluyen otros dramas sociales; uno ocurrido en el mismo período histórico: el ataque perpetrado por las «Guardias Blancas», fuerza parapolicial antisemita que accionó violentamente contra la comunidad judía en el pogrom de Once (Balvanera). Si bien no escenificaron los ataques, se insertó en un *racconto* introducido por Libertad, que ingresaba desde el afuera del conventillo, la

extraescena de la olla popular, avisaba con desesperación: «¡Se llevaron a los Kohen!», hacía referencia a dicha persecución antisemita.

Un segundo episodio aparece recreado durante el enfrentamiento entre las mujeres que preparan la olla popular: «La Vecina de la escoba: Mire jovencita, no va a venir a decirnos [...] que dejemos la escoba. Mire que mientras usted tomaba la teta, estas escobas estaban luchando». Inmediatamente se produce un *flashback*, una escena retrospectiva del pasado, La Marcha de las Escobas (agosto-octubre, 1907), que también se la menciona en uno de los versos de la canción que interpretan: «No pasarán, no pasarán/ Contra nosotras nunca podrán/ A la familia hay que defender/ Con las escobas no van a poder» (Imagen 6).

Imagen 6.

Escena de la Marcha de las Escobas



Fuente: A en L

Se trataba de una situación social que tuvo gran repercusión en los comienzos del siglo XX. Se había producido en esa época una huelga de inquilinos de conventillos y de hoteles familiares de Buenos Aires, donde las mujeres tuvieron gran protagonismo con su Marcha de las Escobas en el barrio de La Boca. En esta escena, las escobas, igual que en el pasado, vuelven a ser un emblema para *barrer las injusticias*. Inmediatamente, las protagonistas vuelven al presente de la acción, se llega al clímax con los sonidos de los disparos que se escuchan y las noticias sobre las muertes de los huelguistas. Finalmente, arman la ronda de Las Madres, y, cuando la terminan, enuncian invocaciones hacia el público con el «¡Nunca Más!» (Imagen 7).

## Imagen 7.

## Invocación en el cierre de la escena



Fuente: A en L

Durante esta experiencia teatral observamos que esta recreación dramática se fue transformando para nosotros en un territorio identitario comunal, pues activamos la memoria colectiva del barrio durante el proceso de la creación colectiva. Este rasgo lo conectamos con las primeras agrupaciones teatrales que tuvo en nuestro país el teatro popular de la década del sesenta y de la década del setenta

... por la producción de un punto de vista que defiende la identidad nacional y la cultural junto con un examen crítico de lo que estas significan [...] sus producciones corresponden a una memoria y una historia localizadas [...] un discurso que presenta resistencia a la globalización, en tanto afirma su procedencia [...] valida las tradiciones y la cultura nacionales (Proaño Gómez, 2013, p. 32).

## Reflexiones finales

En el inicio de nuestro trabajo, especificamos que realizamos una investigación-acción-participativa, una autoobservación en la experiencia que nuestro grupo Arte en Lucha Teatro Popular realizó en 2019 en la Comuna 3 de la Ciudad de Buenos Aires. Somos un colectivo teatral que milita políticamente, no partidario, practicamos el artivismo, llevamos adelante un acto de resistencia artística y cultural en esta etapa de la recuperación de la democracia, luego de la última dictadura civil-militar (1976-1983).

Partimos de la idea que el ámbito estético, que es común en las artes como lo político, en cuanto expresa un disenso, propone un cambio social. Los grupos artivistas unen arte con activismo. En el caso de los colectivos como el nuestro generan acontecimientos teatrales en

los espacios públicos e influyen en la sociedad. Observamos que estas acciones callejeras son fenómenos escénicos híbridos, liminales, fronterizos, metafóricos que propician situaciones intersticiales. Constituyen una ritualidad escénica, conforman una *communitas* o sea generan relaciones entre iguales en forma espontánea. Se representan dramas sociales, episodios no armónicos.

También observamos que en estas acciones hay una estrecha relación entre los y las artistas y el público durante el convivio, produciéndose en dicho contacto *poiesis teatral* en ambos participantes. Por ejemplo, en la representación teatral, durante la conmemoración de La Semana Trágica, hubo una estrecha relación con el vecindario, pues se recreó un drama social donde, a pesar de que era un gobierno democrático el de entonces (1919), ejerció un poder autoritario y represivo sobre los habitantes de San Cristóbal e incluso repercutió en toda la ciudad. En la actualidad, perduran aún los efectos de la violencia política ejercida por la última dictadura genocida pues no han sido reparados los daños. Las Madres de Plaza de Mayo todavía claman por Memoria, Verdad y Justicia y Las Abuelas buscan a los nietos que fueron apropiados durante el terrorismo de Estado.

Hemos revisado brevemente las causas y las consecuencias de La Semana Trágica. Consideramos que A en L ha incorporado esta trama compleja a su praxis artística, la ha reconocido como parte de su identidad comunal. Por lo tanto, en la recreación teatral se ha convertido en un acto político para el barrio, implica un carácter transformador para sus habitantes.

Hemos reseñado brevemente nuestra metodología de trabajo. Antes de la experiencia performativa, durante 2018, realizamos una investigación histórica y literaria relativa al contexto, pues sabíamos que en el año siguiente se iba a realizar la conmemoración a cargo de una comisión organizadora barrial. Estos datos fueron volcados durante el proceso de la creación colectiva a un bosquejo argumental, con las improvisaciones escénicas fue creciendo la obra, que luego se pasó a una versión escrita provisoria. En estos ensayos participamos activamente, pero cuando se hizo el evento en el verano, muchos no estuvimos.

Hemos tenido que recurrir a testimonios escritos de la directora del grupo, de compañeras que estuvieron, y de un integrante de la Junta de Estudios Históricos de San Cristóbal. Como iban a participar diversas organizaciones, hubo que resumir la representación escénica. Además, la directora tuvo que hacer reemplazos en el elenco. En esta experiencia performativa se hizo una síntesis de los hechos históricos en esta nueva dramaturgia actoral, pero también se insertó una escena, un ritual de nuestra sociedad muy importante: la ronda de Las Madres que todos los jueves realizan en la Plaza de Mayo. Con esta imagen escénica, se establecía la homologación entre el pasado y el presente, el público pudo reconocer aquellas madres y vincularlas con las actuales Madres.

En una parte de nuestra hipótesis inicial, planteamos que los y las artistas durante la representación, mientras se producía el estrecho contacto con el público, también sintieron internamente una especie de catarsis. Cuando buscamos el testimonio de la directora del grupo, nos manifestó que muchos fueron víctimas de las dictaduras militares (1966-

1972/1976-1983), sufrieron el encierro y la tortura. Le confesaron que gracias a esta activación de la memoria histórica pudieron liberarse de la opresión, a la vez los motivó para continuar con su militancia teatral.

En cuanto a la otra parte de nuestra hipótesis inicial referida al público, distinguimos un rasgo del teatro popular: el espectador no se halla distanciado de la escena —como ocurre en el teatro de sala—, pues rodea en forma circular a los que interpretan las escenas en la plaza o bien en algún otro espacio similar. En nuestro caso, el público se encontraba interpelado por las miradas, los cantos populares y los cuerpos de los y las artistas. Incluso, en el inicio de la *performance*, los y las intérpretes ingresaban a escena caracterizados, les entregaban en mano unos volantes, donde los invitaban a una asamblea promovida por los obreros de los talleres Vasena.

En suma, estimamos que estas experiencias estéticas poseen una gran potencialidad, pues estimulan a la población a la acción política comunal, en su intervención activan como ciudadanos y ciudadanas, con la idea de lograr una democracia participativa auténtica, pluralista y solidaria.

## Referencias

- ARTE EN LUCHA TEATRO POPULAR (2019). *La Semana Trágica*. Obra teatral [mimeo].
- ARTESI, C. J. (2018). Cuerpos performáticos en juego. *Anuario de investigación, Repositorio Institucional del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires*. Recuperado de <https://repositorioccc.omeka.net/items/show/210>.
- ARTESI, C. J. (2020). Performances, intervenciones artístico-políticas, liminalidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires, en el contexto del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. En: A. CANCELLIER y M. A. BARCHESI (Eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques, en las postdictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay* (pp. 253-274). Padua: Universidad de Padua.
- FAIGÓN, M. (2016). La Ley Sáenz Peña y la frágil transición hacia la Argentina democrática. Recuperado de <https://www.conicet.gov.ar/la-ley-saenz-pena-y-la-fragil-transicion-hacia-la-argentina-democratica/>.
- BOAL, A. (2016). *La estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- DI MARIO, M. CE. (2008). *De crónicas y escrituras de la Semana Trágica*. Cuaderno de Trabajo, 83. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación «Floreale Gorini».
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios Liminales. Teatralidades- Performatividades-Políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de Artes Escénicas* 9, 44-54. Recuperado de [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9\\_5.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf).
- DUBATTI, J. (2017). Teatro- matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En: J. DUBATTI (Coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 13-36). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- DUBATTI, J. (2020). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: teatro, pensamiento teatral, Ciencias del Teatro. *Escena, Revista de las Artes*, 80(1). Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/42470>.
- DUBINSKY, A. (2021). Se conmemoraron los cien años de «La Semana Trágica». Buenos Aires [mimeo].

- MACAGNO, C. (2019). Discurso de la Junta de Estudios Históricos Jorge Larroca por los 101 años de la Semana Trágica. *Revista del Abasto*. Noticias de las Comunas 3 y 5. Recuperado de <https://www.revistae-labasto.com.ar/discurso-de-la-junta-de-estudios-historicos-de-san-cristobal-por-los-101-anos-de-la-semana-tragica/>.
- PIGNA, F. (s. f.). La Semana Trágica. *El Historiador* [en línea]. Recuperado de <https://www.elhistoriador.com.ar/la-semana-tragica/>.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telón de Fondo*, (26), 48-62. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3978>
- RANCIÉRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RAMB, A. M. (2008). Prólogo. *De crónicas y escrituras de la Semana Trágica* (pp. 7-15). Cuaderno de Trabajo, 83. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación «Floreál Gorini».
- SCHÁVELZON, D., e Igareta, A. (2011). La destrucción de la modernidad: los Talleres Vasena y la Semana Trágica en Buenos Aires. *Centro de Arqueología Urbana*. Recuperado de <https://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=3791>.
- SCHOO, E. (2007, diciembre 29). Con Nemesio Trejo un siglo atrás. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/con-nemesio-trejo-un-siglo-atras-nid974699/>.
- SIRVENT, M. T., y RIGAL, L. (2012). *Investigación-acción participativa. Un desafío de nuestros tiempos para la construcción de una sociedad democrática*. Recuperado de <http://repository.humboldt.org.co/handle/20.500.11761/32967>
- SIRVENT, M. T., y RIGAL, L. (2014). La investigación acción participativa como un modo de hacer ciencia de lo social. *Decisio*, mayo-agosto. Recuperado de [https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio\\_38/decisio38\\_saber2.pdf](https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_38/decisio38_saber2.pdf).
- VILLEGAS, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

# Narrativas y afectaciones sobre el pasado reciente en la obra de recorrido *Mujeres construyen memoria. Relato situado*

Narratives and affectations about the recent past in the  
processional performance  
*Mujeres construyen memoria. Relato situado*

Paula Tortosa<sup>1</sup>

## Resumen

En este trabajo se propone una reflexión que articula cuestiones relativas al campo de estudio de la memoria desde la perspectiva de género a partir de la obra de recorrido performático *Mujeres construyen memoria. Relato situado* realizada por la Compañía de Funciones Patrióticas en 2019. En este artículo se describe la propuesta estética de la obra y se construye un cartografiado singular que entrelaza las narrativas que se construyen sobre el pasado reciente, particularmente en relación con las mujeres desaparecidas por el terrorismo de Estado, las violencias basadas en género y el diálogo con los debates actuales del movimiento feminista. Este mapa tiene la intención señalar la conexión entre algunos lugares, marcas, sentidos, reflexiones,

## Abstract

This paper aims to articulate issues related to the field of study of memory from the gender perspective based on the work of the processional performance *Mujeres Construyen Memoria- Relato Situado* by the group Compañía de Funciones Patrióticas in 2019. In this article the esthetic proposal of the play is described and a singular mapping is carried out that intertwines the narratives that are built on the recent past, particularly in relation to missing women by State Terrorism, gender-based violence and dialogue with current debates in the feminist movement. This map is intended to indicate the connection between some places, marks, meanings, insistence, tensions and questions that unfold in a daily territory, the Almagro neighborhood of the

<sup>1</sup> Becaria Conicet -IIGG UBA. tortosapaula@gmail.com

insistencias, tensiones y preguntas que se despliegan en un territorio cotidiano, el barrio de Almagro de la Ciudad de Buenos Aires. A partir del material de la obra se destaca el vínculo entre pasado reciente, afectos y pedagogías de la resistencia.

**Palabras clave:** narrativas, *performance*, terrorismo de Estado, feminismo

City of Buenos Aires. Based on the material of the play, the aim is to highlight the link between the recent past, affections and pedagogies of resistance.

**Keywords:** narratives, performance, state terrorism, feminism

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

## Las memorias del pasado reciente en el contexto contemporáneo<sup>2</sup>

El estudio del pasado reciente en el Cono Sur ha devenido un campo de investigación y debates que articulan variadas disciplinas (Feld, 2016) y diversas son las disputas en torno a las memorias que se despliegan en un campo de diálogo, y por momentos de conflicto, en el que entran en tensión distintos actores sociales (Jelin, 2002). Esta construcción de sentidos con la que se interpreta el pasado se ve claramente atravesada por la coyuntura desde la cual se producen esas narrativas y sus condiciones de enunciabilidad y visibilidad.

En ese sentido, se destaca que en los últimos años se han multiplicado las expresiones sobre el Terrorismo de Estado. Consisten en propuestas artístico políticas que se realizan en la vía pública combinando múltiples lenguajes y narrativas como la danza, música, fotografía, teatralidades y performance. Algunas autoras proponen una historización de estas producciones artísticas sobre pasado reciente (Verzero, 2019). El primero, al comienzo de la transición democrática, entre los que se encuentran acciones callejeras de reclamo y protesta encabezadas por la agrupación HIJOS y Grupo Etcétera con los escraches frente a la impunidad judicial. El segundo, a partir de 2003 se encuentra dentro la era kirchnerista y se caracterizó por un repliegue general de estas acciones en las que el Estado pasó a ocupar un lugar central en las políticas de memoria.<sup>3</sup> En un tercer momento, se ubica desde 2015, instalándose con la presidencia de Mauricio Macri en la que cabe señalar la impronta de una política de retroceso en materia de derechos humanos.<sup>4</sup> En contraposición a la lógica propuesta por ese gobierno, a partir del 24 de marzo de 2016, a cuarenta años del último

2 Una versión anterior fue presentada en el marco de las V Jornadas de Investigadorxs en Formación del IDES realizadas en octubre de 2020.

3 Durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) se impulsó la anulación de las conocidas como *leyes de impunidad* en referencia a la Ley de Obediencia Debida (Argentina, 1987) y Ley de Punto Final (Argentina, 1986), lo que permitió la reactivación de los juicios a los represores (Sel y Gasoli, 2020). Mediante el vínculo con los organismos de derechos humanos se produjeron cambios en la política de derechos humanos y se creó el Archivo Nacional de la Memoria y se impulsaron diversos programas en materia de educación, y se fijó el 24 de marzo como feriado el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia (Sel y Gasoli, 2020). Estas políticas se profundizaron durante el gobierno de Cristina Fernández (2007-2015) y, entre otras acciones, devino significativa el decreto que convierte a la ex-ESMA en monumento y lugar histórico nacional. Esta política de crear sitios de memoria se expandió a otros espacios que funcionaron durante el Terrorismo de Estado como centros clandestinos de detención.

4 Al respecto del período macrista (2015-2019) en materia de Derechos Humanos se destaca un paradigma diferente que busca diferenciarse del kirchnerismo y apela a una retórica discursiva de índole liberal que busca inscribirse en el lenguaje internacional y diversas investigaciones trabajan sobre el anudamiento de esta retórica con la teoría de los dos demonios (Mercatante y Camps, 2019). Se destaca un desmantelamiento de las políticas públicas en materia de memoria, la disolución de organismos estatales, el despido masivo de trabajadores y el desfinanciamiento de los programas que se venían implementando (Sel y Gasoli, 2020). Eso se evidencia en el Primer Plan de Acción Nacional en Derechos Humanos 2017-2020 en el que el eje de terrorismo de Estado aparece poco desarrollado (Barros y Morales, 2019). Durante este período también surge desde los discursos gubernamentales el debate por reducir penas y prisión domiciliaria para quienes fueron condenados por delitos de lesa humanidad. Esta iniciativa tuvo su expresión más visible en el fallo de la Corte Suprema de Justicia, que se conoció como el 2x1 (Mercatante y Camps, 2019). Asimismo, la impronta negacionista se evidencia en los discursos oficiales de los funcionarios del Estado (Sel y Gasoli, 2020)

golpe de Estado, se visibiliza la emergencia y consolidación de colectivos organizados en realizar acciones en torno a esta fecha como por ejemplo el caso del Frente 24 de Marzo, Fin de un Mundo, Avive Compañía de Inventarios, Compañía de Funciones Patrióticas, entre otros (Tortosa, 2020). En esta coyuntura también se produjo la masiva movilización popular acontecida en mayo de 2017 que instó a revertir el fallo judicial que proponía reducir las penas a los represores de la última dictadura militar.

Paralelamente, se destaca en los últimos años una avanzada del movimiento feminista a nivel internacional y en el país ha cobrado mayor visibilidad desde el 3 de junio de 2015 con el multitudinario grito «Ni una menos» frente a los femicidios. El 8 de marzo de 2016 el paro de mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries convoca a una increíble cantidad de personas, y luego en 2018 las calles se ven inundadas por la Marea Verde que reclama la legalización del aborto en Argentina (Gago, 2019) hasta el 30 de diciembre de 2020 que se sancionó la Ley n.º 27.610 de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Estos eventos se encuentran en resonancia con lo que sucede a nivel global, período en el cual se han visibilizado diversas demandas y problemáticas del movimiento de mujeres, los movimientos feministas y LGBTQTIQ+. Entre múltiples acciones se destaca la emergencia del mediático *Me Too* en Estados Unidos para denunciar las violencias basadas en relaciones desiguales de género que atravesaron actrices y otras personalidades del espectáculo *mainstream* (Arruzza, Bhattacharya y Fraser, 2019).

Estos espacios de aparición y protesta transfeministas han habilitado poner en la agenda pública, mediática y política varias temáticas por las que hace varias décadas el movimiento de mujeres y disidencias venía organizándose y luchando, como por ejemplo, el derecho al aborto, cuya genealogía comienza mucho antes de 2018. No obstante en este contexto se observa cómo se expresan otras temporalidades que no se corresponden con un desarrollo lineal, se reactualizan consignas y luchas feministas, y se forjan alianzas y diálogos asincrónicos entre diferentes generaciones y momentos históricos que aparecen más cercanos (Bacci, 2020). En las manifestaciones de los últimos años en Argentina se percibe cómo algo de la afectación (Rolnik, 2019) ligada a rabia y frustración en relación con los femicidios y la posibilidad de decidir sobre nuestros propios cuerpos interpela e impulsa movilización en las calles. Como así también otros afectos ligados a la alegría de encontrarnos, la potencia de poner en acto el deseo y ocupar el espacio público con otras, hermanadas, luchando y exigiendo la ampliación de derechos y la posibilidad de ser oídas y vistas como expresa el cántico popular feminista: «ahora que estamos juntas, ahora que sí nos ven» (Bacci, 2020). Desde este punto se destaca la puesta en un primer plano de ciertas corporalidades de sujetos no hegemónicas que se hacen visibles masiva y colectivamente en el espacio público. Insiste el cuerpo, lo colectivo y lo performativo de los afectos que se despliegan en las calles, en los trabajos, como así también en las casas y otros escenarios sociales.

Respecto al ámbito académico, se destaca un largo linaje que se vincula con los Estudios de Género y también con varias autoras que lo articulan con construcción de memorias del pasado reciente, en particular respecto al terrorismo de Estado en Argentina (Jelin, 2002;

Oberti, 2010; Peller, 2016; Sutton, 2015). El género, en tanto construcción social, resulta una categoría analizadora de las relaciones sociales y permite visibilizar las formas de poder que atraviesan los procesos históricos, los discursos y las prácticas (Scott, 1996). Esta aproximación teórica, ha permitido abordar el campo de las memorias de una manera particular en tanto habilita otras dimensiones que tensionan las divisiones entre militancia y vida cotidiana, la maternidad, sexualidad, la crianza, el trabajo doméstico, las relaciones intergeneracionales y las formas en las que se van reconfigurando (Oberti, 2010). Esta lectura subraya que las formas tradicionales de la militancia tienen el foco en las acciones político militares desde una perspectiva heterocispatriarcal ya que la política ha sido concebida tradicionalmente como un terreno masculinizado. En estudios recientes se han multiplicado abordajes feministas que problematizan el análisis tomando elementos del giro afectivo (Peller y Oberti, 2020; Macón y Solana, 2015; Verzero, 2020) y postulan un cuestionamiento a las divisiones entre lo público y lo privado, y también al vínculo entre sufrimiento y victimización. La mirada feminista sobre los afectos invita a reflexionar sobre lo político en el ámbito doméstico y cotidiano (Ahmed, 2004). El valor de las narrativas singulares en la construcción de memorias colectivas y las resistencias micropolíticas permiten desplegar estrategias que subvierten la opacidad de los procesos de violentación atravesados.

En este trabajo me propuse plasmar algunas reflexiones en lo que atañe al campo de estudio de la memoria desde la perspectiva de género a partir de la obra de recorrido performativo *Mujeres construyen memoria. Relato situado* realizada por la Compañía de Funciones Patrióticas (CFP). Tuve la oportunidad de desarrollar en mayo 2019 dos observaciones participantes, tres entrevistas semiestructuradas a sus protagonistas (a dos performers y al director) y cuento con material de archivo fílmico y fotográfico de producción propia y otro también facilitado por el grupo. En este artículo describo la propuesta estética de la obra y hago un cartografiado singular en el que articulo las narrativas que se construyen sobre el pasado reciente, particularmente en relación con las mujeres desaparecidas, las violencias basadas en género y el diálogo con los debates actuales del movimiento feminista.<sup>5</sup> Este mapa que trazo tiene la intención señalar la conexión entre algunos lugares, marcas, sentidos, reflexiones, insistencias, tensiones y preguntas que se despliegan en mi territorio cotidiano, el barrio de Almagro. Por último, esbozaré una reflexión, a partir del material de la obra, respecto al vínculo entre pasado reciente, afectos y pedagogías de la resistencia.

## Sobre la obra *Mujeres construyen memoria. Relato situado*

CFP fue creado en 2008 y según sus integrantes es un grupo de teatro, activismo y performance. Han presentado más de cincuenta producciones en diferentes ámbitos y en circuitos muy variados, comerciales, pedagógicos, oficiales y alternativos (Lina y Seijo, 2019). Entre sus heterogéneos trabajos se encuentra serie denominada *Relato situado* que comenzó en 2015 y en la actualidad cuenta con alrededor de 18 obras de recorrido que fueron llevadas a

5 Desde ya no tomado en forma heterogénea, sino como espacio plural de debates, alianzas y tensiones.

cabo en la Ciudad de Buenos Aires y localidades de la provincia de Buenos Aires (Lina y Seijo, 2019).

Es interesante advertir algunas de las particularidades de los *relatos situados* que se constituyen en obras de recorrido e implican un proceso de investigación con una metodología *site specific* en el territorio en el que se desarrolla en el que proponen una «Deriva a Pie» (Verzero, 2020). Acontecen mayoritariamente en la calle, utilizando elementos y emergentes que suceden en el espacio público. Invitan a construir memorias y sentidos situados en un tiempo lugar común. Otra dimensión a destacar de las propuestas de CFP es la subversión de la figura del espectador pasivo que consume un producto cultural (De la Puente y Manduca, 2019) y por el contrario busca «*involucrar al público como participante y creador de la obra. El público se transforma en un grupo con diferentes roles*» (director). Esto genera algunos desafíos en escena, pero constituye una apuesta en tanto posicionamiento de construir una «obra abierta» entre los integrantes de CFP, el público y el contexto que se hace texto. Busca desplegar narrativas que potencian posibles conexiones e interrogantes y que interpelan a este público-participante desde el presente.

Desde el 24 de marzo de 2016, a cuarenta años del aniversario del golpe de Estado, CFP organiza el evento *Los barrios tienen memoria* en Almagro. Tradicionalmente consiste en realizar intervenciones artísticas performáticas en Baldosas x la Memoria de personas desaparecidas, como así también en instituciones y otros sitios vinculados con la dictadura. Con el transcurrir de los años, CFP ha convocado a otros artistas, performers y grupos a formar parte de la propuesta sumando intervenciones en otros barrios porteños y el evento se ha ampliado y ha sido declarado de interés por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Por su parte la obra de recorrido *Mujeres construyen memoria. Relato situado* fue presentada el 24 de marzo en el marco de *Los barrios tienen memoria 2019*. Realizaron funciones semanales hasta los últimos días del mes de mayo del mismo año. La propuesta es una obra de recorrido que comienza en el Estudio los Vidrios ubicado en el barrio porteño de Almagro en la calle Guardia Vieja 4257 y luego se desplaza por la vía pública en las que se hacen diez paradas hasta culminar nuevamente en el mismo lugar desde donde se partió. A continuación señalo algunos elementos del recorrido que incluye cuestiones vinculadas a la teatralidad, la música, el arte visual, entre otras expresiones.

La obra *Mujeres construyen memoria. Relato situado* comienza con la repartija de un cancionero y la delimitación de quién del público/participante toma el rol de cebadore de mate. Una situación de tensión irrumpe en la sala Los Vidrios con tres mujeres, de ahora en más las performers, que pasan por la calle corriendo y gritando. Las tres están vestidas en forma similar con campera y zapatos o borcegos negros. Tienen el pañuelo verde en su cuello. Segundos más tarde, pasa por la vereda un varón alto con anteojos de aviador, de ahora en adelante el performer, que mira hacia adentro de donde nos encontramos el público/participante y parece no encontrar lo que está buscando. Una de las performers nos pide que la acompañemos a buscar a sus compañeras. Caminamos, nos dicen que no nos separemos, que vayamos en un bloque. Nos dan pautas de autocuidado y repiten varias veces

«estén todes juntas» y «es importante estar unides». Hay algo de la sensación de alerta que se instala en los cuerpos y se termina de concretar en la esquina de Gascón y Guardia Vieja en la que se observa a dos de las performers arrodilladas en la vereda contra la pared. Suena la canción «peligro inminente» en la voz y guitarra del performer que las estaba buscando. Él se va y seguimos camino con ellas hasta la calle Humahuaca.

En las siguientes paradas las performers le ponen cuerpo, voz, música e historia a Inés Ollero, Beatriz Perosio y Graciela Mellibovsky, mujeres desaparecidas por el Terrorismo de Estado cuya marca en el territorio está plasmada en las Baldosas x la Memoria, ubicadas a escasos metros de distancia la una de la otra. Primero paramos en la Baldosa de Inés que fue una estudiante de biología de 21 años que militaba en el Frente Juvenil Comunista. Su baldosa que está emplazada en la esquina del centro político y cultural que se llama La Casa de Teresa, en referencia a Teresa Israel, otra mujer también desaparecida por el aparato represivo. Este lugar se caracteriza en la actualidad por organizar actividades culturales como festivales, recitales y otros eventos. El relato nos introduce en la vida de Inés, su secuestro en un colectivo cuando volvía de una reunión en julio de 1977. Fue vista por última vez en el Centro Clandestino de Detención y Exterminio ESMA. Se resalta su juventud y su militancia. Luego, la performer nos invita a reflexionar sobre lo poco que se conoce sobre las personas desaparecidas sexodisidentes y menciona cómo algunos movimientos desde la perspectiva *queer* recuperan la cifra de los 30.400 para visibilizar este hecho.

Más adelante, a cincuenta metros, nos detenemos en la Baldosa que recuerda a Beatriz Perosio emplazada afuera de un edificio donde funcionaba la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, que ella presidió hasta que fue desaparecida a sus 31 años de edad. Seguimos caminando hacia la esquina de Av. Corrientes y Acuña de Figueroa, justo donde está el imponente edificio de la Iglesia Universal y uno de sus guardias custodia la escena. Allí está la baldosa de Graciela Mellibovsky, y nos reciben les performers al canto de una canción sobre la memoria: «*Es mi memoria, es tu memoria, que borra, que edita, que anula, que nada* [...] Hacén falta más baldosas, hacén falta más pañuelos...».

La canción culmina y una performer menciona que el pastor de la Iglesia Universal está a favor de la legalización del aborto. Esto llama la atención de la mayoría del público participante y continuamos el recorrido por avenida Corrientes en dirección a avenida Medrano. Allí, junto a la baldosa de Beatriz Le Fur, nos espera uno de los performers que hace las veces de *mantero* vendedor de pañuelos: verdes, celestes, naranjas. Nos confiesa que el verde es el que más se vende. Ofrece un aparato que denomina «detector de machirulismo» y las performers lo compran. Este dispositivo sirve en la caminata hacia la calle Salguero para detectar diversas formas de machismos: papelitos con ofertas sexuales, elementos menstruales con precios abultados y, sobre un puesto de diarios, un grafiti con *liquid-paper* que declara el amor romántico e incondicional de un tal Facu a alguien cuyo nombre se encuentra borroneado.

En la esquina de Salguero se encuentra el performer hablando por celular y repite «me mandé una macana» con un tinte de desesperación en su voz. Hacemos una breve parada en

un mural que representaría a una mujer de un pueblo originario, y luego de cantar una canción, nos dirigimos a Humahuaca 3960. Allí en el palier de un edificio de departamentos en donde asesinaron a Graciela Molina Hernández. Realizamos una lectura colectiva, y pegamos en el piso un adhesivo con un corazón violeta a modo de marca por su memoria.

A continuación seguimos hasta la calle Medrano a una sede del Vaticano que está enfrente de una Iglesia católica. Una de las performers interviene el frente del edificio con un adhesivo verde «abortero» que dice «Se va a caer» y colectivizamos el cántico de «Iglesia y humanos, asuntos separados».

Caminamos por Medrano y doblamos en Guardia Vieja donde nos detenemos en la Casa del Tango y se problematizan las letras de la canción «La morocha», que data de 1906. Se la interviene modificándola en clave feminista contemporánea. Luego, el camino nos conduce a la esquina siguiente en la que se recita un poema y seguimos hacia la otra esquina, a media cuadra de donde comenzó todo el recorrido. Alzamos todes la voz al compás de la canción *Se va a caer*, mientras en el piso se encuentra el performer varón, que luego deja su rol y se suma a la canción. Todes volvemos a Los Vidrios y ahí nos despedimos.

Durante el recorrido se instala una sospecha en relación con si esta obra que fue dirigida por un «varón blanco, cis, heterosexual, de clase media universitaria» (*performer durante la obra*): ¿puede sostener una narrativa feminista? ¿Se produjo acaso una reproducción de la lógica patriarcal en que estas mujeres performers «fueron habladas» por un varón? Les integrantes de la obra comentan durante la entrevista que este no era un tema de preocupación al interior del grupo, pero que les parecía importante plantearlo y decidieron poner en evidencia y tensión desde las primeras paradas. Esto lleva a desplegar diferentes preguntas respecto a: ¿quiénes son los sujetos del feminismo? y ¿cómo se construye a los sujetos de enunciación legítimos en este campo? (Maffía, 2019). Si bien resultan sumamente interesantes, estos interrogantes superan ampliamente las pretensiones de este artículo, por ende me detendré en reflexionar sobre algunos elementos que podrían componer la narrativa feminista como: el procedimiento de construcción de la obra, la perspectiva de abordaje de las temáticas propuestas y las lecturas que se pueden hacer al respecto.

## Territorio, performatividad y violencias

Los hechos violentos de la historia reciente vinculados con el terrorismo de Estado se inscriben como marcas aún complejas de abordar para el conjunto social. Constituyen secuelas que los procesos desubjetivantes (Agamben, 2010) sostenidos por accionar represivo y el plan sistemático de exterminio han dejado. Algo de lo traumático parecería ser transmitido intergeneracionalmente, más allá de los vínculos de parentesco (Jelin, 2020) y cobra un carácter afiliatorio (Hirsch, 2008). En ese sentido, hay cuestiones que circulan en generaciones que no lo han vivido en carne propia, pero aun así se ven afectadas.

Frente a este pasado violento que aún nos afecta, se han instituido regímenes discursivos de lo decible y de lo que no se puede nombrar, en términos de lo inefable (Foucault, 2012). Y desde esta perspectiva surge entonces la pregunta respecto a la obra *Mujeres cons-*

*truyen memoria. Relato situado: ¿cómo se narra un hecho atroz? ¿Es posible no banalizar lo acontecido y que a su vez no nos deje capturados en el pasado traumático? También, se desplaza otro interrogante respecto al presente en el que ha habido una espectacularización de las violencias basadas en género en los medios masivos: ¿cómo se configuran los límites de la representación y estetización del horror? Entonces me interesa señalar ¿cómo se narran las violencias en esta obra? (Peller y Oberti, 2020).*

En primer lugar considero precisar algo en relación con el clima afectivo sobre el espacio que transcurre la obra. En la primera ocasión en la que participé éramos un grupo más reducido y entre los mates que cebaba un compañero se estableció un clima de complicidad, y casi de cotidianidad, mientras caminábamos por las calles que parecían diferentes a las conocidas que transito diariamente y, paso a paso, se transformaban en un escenario performático. Recuerdo una sensación visual en relación a la luz. La calle se tornó más oscura que de costumbre y las paradas parecían tener luz propia, casi como un escenario montado. En la parada de la baldosa de Beatriz Perosio una de las performers que toma la palabra parece como iluminada por un reflector que la sigue mientras ella nos penetra con su mirada a cada uno. Sabe que estamos ahí, nos busca y nos conecta con un aquí y un ahora de lo que le está pasando a ella en ese lugar. En ese instante se produce un efecto íntimo en el que hace cuerpo con la baldosa y la historia de esta mujer desaparecida, o al menos con un recorte de ella. La performer se posiciona desde un lugar implicado que no aspira a la representación, y en sus soliloquios se pregunta y nos pregunta al resto del público/participante desde este presente. Se configura un espacio-tiempo transicional en el que las memorias transcurren en un «límite difuso entre ficción y realidad» (*performer en entrevista*). No interpreta a Beatriz, ni quiere serlo. Su relato contiene elementos imaginados que no persiguen ansias de verdad fáctica. Surge allí en las calles de Almagro un tiempo otro que interpela a ese pasado en forma anacrónica.

En este aspecto me parece interesante resaltar el procedimiento de la obra como dispositivo estético que se despliega en un espacio performático de enunciación. Da cuenta de un modo de ser-habitar implicado que se diferencia de otras prácticas dramáticas que suponen una «interpretación» o «representación» de un personaje. La performance para Diana Taylor (2012) se caracteriza como una práctica signada por la multiplicidad de lenguajes artísticos en los que se desdibujan los límites de la escena teatral, cuestiona lo instituido y transforma los sentidos (Taylor y Fuentes, 2011). Asimismo, insistentemente, aparece como obsoleta la diferenciación entre ficción y realidad, lo individual y lo colectivo (Verzero, 2020).

En la operatoria de producción de la obra se observa que no existe un guión preestablecido, sino que se construye un relato colectivo entre el grupo CFP, el público y la calle. Lo performático invita a otro modo de transitar el espacio y derivarnos por diversas marcas, grietas, recuerdos y olvidos que están latentes en la superficie del barrio. Por su parte, el lugar otorgado a los espectadores es el de participantes activos de este recorrido y se construye, entonces, un relato dialógico, inesperado y único en cada función. Las construcciones de memorias se realizan desde un presente con una perspectiva crítica que se materializan en

narrativas corporales con la singularidad que imprimen les performers en diálogo con les participantes.

En el relato implicado que corporiza la performer visibiliza el particular ensañamiento que habían tenido los torturadores para con Beatriz Perosio en el ex Centro Clandestino de Detención conocido como El Vesubio, donde estuvo detenida cuando fue secuestrada en 1978. Luego, varias paradas después, y 41 años más tarde, la violencia se desplaza al palier del edificio donde fue el femicidio de Graciela Molina Hernández<sup>6</sup> en 2018. En este punto me parece importante retomar un aspecto de la pregunta de ¿cómo pueden las víctimas hablar? que Gabriel Gatti y María Martínez (2007) ponen en relación con la pregunta de Spivak (1998) ¿pueden hablar las personas subalternas? Según la autora no podrían hablar sin abandonar la condición de subalternidad. En el caso de las víctimas, para Gatti y Martínez sucedería algo similar. Una posibilidad sería la de testimonio que permite una forma de narrar el padecimiento, también de un reconocimiento y de una práctica de resistencia al silencio. Testimoniar es una práctica performativa que se despliega en un contexto particular que se pone en relación con una escucha y un contexto.

Ahora bien, en este caso, Beatriz, Inés, Graciela y Graciela, que son quienes podrían dar cuenta de lo acontecido se vuelve imposible ese relato ya que están muertas. Sin embargo, ¿podríamos pensar que de alguna manera a través de la intervención performática que propone la obra, se logra dar un testimonio de las violencias sin ser necesariamente *vocerías* de las víctimas? No se pretende hablar en nombre de ellas. No obstante, se logra plasmar lo que allí aconteció, las violencias sufridas y el destino desolador de ser desaparecidas, aniquiladas. Las performers dan testimonio en primera persona, con un *yo*, que ya es muchos otros (Deleuze y Guattari, 2004). Las fronteras identitarias se diluyen y multiplican en una polifonía callejera. Estas voces pujan por aparecer en el territorio en formas de baldosa, de marcas momentáneas en el edificio y en las memorias que se construyen en este recorrido que nos proponemos atravesar.

En este pequeño fragmento de espacio urbano, se observa cómo la expresión más extrema de las de las violencias basadas en género se sostiene en una continuidad temporal y espacial que conecta mediante una línea trazada entre el Terrorismo de Estado y los femicidios, transfemicidios y travesticidios contemporáneos. En diálogo con ese atravesamiento, en el campo académico estudios con perspectiva de género analizan cómo el plan sistemático de exterminio no solo implicó una ruptura del tejido social, sino que también dispuso dispositivos de adoctrinamiento del cuerpo y normalización de los géneros. Al respecto, existen diversos informes y testimonios que dan cuenta que el cuerpo feminizado fue un «objeto especial para los torturadores» (Jelin, 2002, p. 102). Estas prácticas incluyeron técnicas de humillación y deshumanización extremas en los centros clandestinos de detención y exterminio. Además de todas las modalidades de torturas ejercidas a los detenidos varones, en el caso de las mujeres había algunas «especializadas» que incluían vejaciones, abortos inducidos, viola-

6 Véase <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/femicidio-en-almagro-un-hombre-degollo-a-su-ex-pareja-en-el-palier-de-un-edificio>.

ciones, abusos sexuales, violencia obstétrica forzadas a parir en condiciones inhumanas, robo y apropiación de bebés, desaparición y exterminio (Calveiro, 1998; Memoria Abierta, 2012). Estos castigos se encontraban relacionados con su condición de militantes y con corromper el rol impuesto para las mujeres por el sistema patriarcal (Sutton, 2015).

En el ámbito judicial las violaciones eran consideradas como *delitos del honor privado-personal* y en nuestro país a partir de los cambios legislativos se ha comenzado a interpretar el accionar del terrorismo de Estado como crímenes sexuales y delitos de lesa humanidad que se desarrollaron en el marco de un plan sistemático. Como señala Bárbara Sutton (2015) en relación con el título del libro *«Y nadie quería saber»...* (Bacci, Capurro Robles, Oberti y Skura, 2012) los testimonios de las mujeres que han sufrido estas violencias han sido relatados en diversas ocasiones, muchas veces en formas revictimizantes, no obstante se destaca la posición de quien escucha y lo que «puede» ser oído en ese contexto (Bacci, 2020). En ese sentido, resulta interesante el viraje de estas condiciones de visibilidad y audibilidad para que puedan ser narrados y escuchados estos sucesos en una obra de teatro callejera un sábado a la noche.

Entonces, volviendo con el relato de la historia de Beatriz Perosio, la performer se/nos pregunta *«¿Habrá tenido que abortar en condiciones de clandestinidad?»*. La Marea Verde se presentifica y resuena en los pañuelos verdes que portan las performers en sus cuellos y muchos de los participantes en nuestras mochilas y carteras. El aborto debido a su ilegalidad en muchos casos también se realizaba en condiciones de clandestinidad, por supuesto en otros contextos a los de los centros clandestinos de detención y exterminio de la dictadura. No obstante, se constituía en una grave vulneración a los derechos sexuales y (no) reproductivos de las mujeres, que en nuestro país se vincula estrechamente con el poder político de la Iglesia católica. Si bien la obra no lo explicita, se puede trazar una conexión casi inmediata con el rol de esta institución durante la última dictadura en tanto cómplices y perpetradores, desde ya advirtiendo que hubieron diversos sectores al interior del catolicismo perseguidos, desaparecidos y asesinados.

El recorrido de la obra por las violencias continúa, baja el tenor y se desliza a un plano más lúdico con el detector de machirulismo en el que se resaltan las desigualdades y violencias económicas que atravesamos las mujeres y personas menstruantes para acceder a bienes esenciales como productos de higiene personal. Las tensiones aparecen y problematizan las paradas. Frente a los papelititos de ofertas sexuales pegados en un tacho de basura nos proponen dialogar con el debate de los feminismos respecto a las perspectivas que toman al intercambio de sexo por dinero como un trabajo frente a las que la catalogan como una forma de violencia, explotación y opresión. Esta controversia entre abolicionismo y regulacionismo, que ha dividido aguas en diversos espacios, lejos de resolverse, se sostiene como pregunta.

En otra parada, las letras de un tango de principio de siglo pasado que sostienen y refuerzan el lugar de sumisión, abnegación y tutelaje de las mujeres se ven intervenidas. «La morocha» argentina, protagonista de la canción, en el contexto contemporáneo se revela

frente a los mandatos y se transforma de «la que no siente pesares» y «conserva su cariño para su dueño» a la «compañera del colectivo ni una menos, la que conserva el cariño para su propio sueño» (*Letra Compañía de Funciones Patrióticas*). En este caso se visibiliza una forma de violencia simbólica, que opera en el plano discursivo y hace letra de la violencia sistémica estructural del patriarcado (Žižek, 2013). Luego también se introduce en la obra, el otro componente de este trípode, que se corresponde a la violencia intersubjetiva. Una de las performers comenta durante una entrevista que al final de una de las funciones se acercó una persona que había participado y les comentó respecto de esa parada: «Tengo una amiga que sufrió violencia de género por su pareja. Lo contaba con lágrimas en los ojos y a él le habían dado un premio como bailarín de tango. A pesar de que se sabía, no se hizo nada» (*performer en entrevista*).

Este relato de violencia física de perpetradores tangueros premiados internacionalmente lo incluyeron en el recorrido. Las violencias basadas en género operan en estos tres niveles sistémico, simbólico e interpersonal y debe ser entendidas en el entramado de esta complejidad histórico social, no solo en su cualidad visible y la mirada feminista pone en el centro la cuestión del poder (Longo, Lenta y Zaldúa, 2018). En los últimos años, estas temáticas han sido puestas en foco y problematizadas por el movimiento de mujeres, sin embargo, estas violencias siguen insistiendo en diferentes ámbitos e instituciones. En particular esta cofradía machista que sostiene los «pactos de caballeros» también se pone en relación con lo acontecido durante muchos años con los represores argentinos en los períodos de impunidad y también de quienes han sido cómplices guardando, hasta hoy en día, «pactos de silencio». En este sentido aparece también otra modalidad de violencia, la institucional y estatal que revictimiza y continúa vulnerando derechos.

En la anteúltima parada se van abandonando las violencias y en palabras de un poema de Fernanda Laguna denominado *Soy mi madre* aparece la maternidad deseada, lo cotidiano, lo íntimo, el placer. La amorosidad y el sostén desde una perspectiva relacional, más allá del lazo reproductivo, toma forma de empanadas con puerros en la cama. Esta esquina tiene en la pared un espejo que nos invita a mirarnos. Aquí se abre otro plano que tensiona el recorrido y da lugar a la transformación siguiendo en la línea del cambio de letra de la canción de tango.

Este recorrido de violencias, muerte, desapariciones, existencia, cuerpo, géneros, movimiento, libertad culmina en la última parada con una canción colectiva:

... no da más, no da más, este dolor, se va a caer, se va a caer, no da más, no da más, este dolor se va a caer, se va a caer; porque la unión hace a la fuerza, y es una fuerza que está llena de amor, es una fuerza sin reversa, y en construcción.

Se genera entonces la posibilidad de armar otras huellas en el territorio que den cuenta del dolor y del horror y también del encuentro, del deseo, de las resistencias. Se construyen narrativas de memoria situacionales, coyunturales que miran al pasado desde un posicionamiento crítico. Esta construcción de memoria narrativa, no solo se constituye como un

relato del pasado, si no que establece un vínculo con el presente y el futuro que trabajan sobre las «heridas de la memoria» (Jelin, 2020, p. 430).

## Cuerpos y afectos en el espacio público

El recorrido realizado intercala imágenes que tensionan lo público y lo íntimo desde discursos que desesencializan los mandatos de género y desacralizan las memorias. Visibiliza narrativas que habían devenido ignoradas, pormenorizadas o desoidas y articulan temporalidades y deseos. Cuestionan las capturas de sentido, generan nuevas preguntas y otros relatos. En una de las entrevistas se destaca: «Muchas veces se quedan participantes conversando y surgen testimonios sobre experiencias personales o allegadas sobre violencia de género. La gente se queda muy afectada» (*entrevista a performer*).

Resulta interesante considerar este compartir experiencias personales, y particularmente dolorosas, acontezca luego de la obra. Como señalé durante el recorrido se produce una suerte de intimidad, de conexión con quienes estamos compartiendo ese espacio-tiempo singular. Se crean condiciones de escucha de esas experiencias que han dejado marcas imborrables. Este posicionamiento que habilita la escucha de las violencias que atravesaron las mujeres podría vincularse con movimiento Me Too y a nivel local, en Argentina, con la campaña de 2005 Yo aborté. La referencia más reciente es la del 11 de diciembre del 2018 con la denuncia mediática que realizó la actriz Thelma Fardín contra el actor Juan Darthés, a quien acusa de abuso y violación cuando ella tenía 16 y él 45 años. Este suceso, tuvo diversos efectos a nivel colectivo, como así también a nivel singular, principalmente con mujeres, lesbianas, travestís y trans que se animaban por primera vez a poner en palabras situaciones de abuso acontecidos en el pasado, mayoritariamente durante la niñez. Desde ya, la denuncia de Thelma Fardín no fue un acontecimiento aislado y puede situarse que se venía gestando desde las asambleas feministas, el movimiento Ni una Menos, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito y la Marea Verde otra forma de poder nombrar las violencias en el espacio público.

En esa línea estas narrativas sobre las violencias en la obra devinieron efectivas y también afectivas. El afecto cobra un lugar central que se visibiliza en las «*subidas y bajadas de ritmos y de emociones de la obra*» (*performer en entrevista*). Los afectos se producen en un *entre* los cuerpos que funcionan como cajas de resonancias en las que se desdibujan las fronteras y potencian la capacidad de afectar y ser afectades (Macón y Solanas, 2015) de todes quienes participamos en sus diferentes roles en este recorrido.

Esta dialogicidad entre el presente y pasado que se ve articulada por los afectos habilita otras conexiones posibles, que por momentos habían devenido impensables o no habían tenido condiciones de enunciabilidad. El encuentro performático habilita la posibilidad de esta circulación afectiva y modos de conexiones temporales diversas y asincrónicas a través del cuerpo (Macón y Solana, 2015). Las corporalidades se ponen en relación con partir de un caminar, un movimiento por estas calles que nos sitúan en diferentes escenas. En palabras de Sarah Ahmed (2004) «el movimiento no separa al cuerpo del *donde* en que habita, sino

que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con) movido por la proximidad de otros» (p. 36).

Entonces, este recorrido moviliza en lo colectivo y lo singular, pero no queda capturado solo en el afecto, sino que apela también a la reflexividad crítica. Desde esta perspectiva Lorena Verzero (2020) plantea la posibilidad de pensar la afectividad en tanto entrama lo íntimo y lo colectivo produciendo un accionar político transformador. Esto se da un espacio de aparición de los cuerpos en lo público y callejero, lo cotidiano (Proaño Gómez, 2020).

Todo aparece junto y al mismo tiempo, ahí en la calle. Ese espacio particular denominado público y que fue construido en contraposición a lo privado. Esta dicotomía que según señalan los Estudios de Género atravesó la división sexual del trabajo, no obstante como observa Nelly Richard (2002) en América Latina «la división entre lo público y lo privado ha sido objeto de complejas resemantizaciones con motivo del protagonismo de las mujeres en históricas protestas callejeras» (p. 97). Esto a su vez se ha potenciado a partir de las masivas manifestaciones feministas de los últimos años en contra de los femicidios, las violencias y a favor de la legalización del aborto.

En esta medida lo público y lo privado se desvanece y hace cuerpo en una de las consignas feministas de los años setenta: «lo personal es político». Para Richard (2002) la potencia de este enunciado radica en la articulación entre subjetividad y poder. En este punto es interesante para pensar la aparición en el espacio público de los cuerpos a partir de lo que plantea Judith Butler (2015) quien retoma a Hannah Arendt. Butler postula que ese espacio no es algo dotado de una existencia *a priori*, sino que es una construcción colectiva que se produce en el *entre*, o en palabras de la autora «between the people». Esta concepción nos invita a pensar ¿qué es lo que puede un cuerpo con otros cuerpos?, ¿qué los une en ese «entre»? La obra como intervención performática produce una cierta corporalidad maquina, en tanto acopla esos cuerpos todos juntos por el espacio delimitado. Hernán Kesselman y Eduardo Pavlovsky (2006) conceptualizan ese *entre* como lo que circula por los bordes de la escena y de los cuerpos, que no corresponde a nadie en particular, sino que se conforma como intensidades, bloqueos, velocidades. Este *entre* no es la suma de las singularidades, sino que es un nuevo devenir, impredecible, intempestivo, en el que se produce acontecimiento en el encuentro con otros.

En las paradas acontecen las intervenciones performáticas, pero también «entre» ellas, en las transiciones, en el caminar. Esta forma de construir memoria en movimiento, nos remite a una referencia insoslayable en las luchas por los derechos humanos en Argentina, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Ellas aparecieron en la escena pública colectivamente como resalta Elizabeth Jelin (2002) y destaca «su performatividad y su papel simbólico tienen también una carga ética significativa que empuja los límites de la negociación política, pidiendo lo imposible» (p. 115). Esa obstinada insistencia en el caminar las calles en la búsqueda de memoria, verdad y justicia sigue fuertemente vigente como un capital simbólico de nuestras luchas actuales y forman parte de una estrategia de elaboración de duelo colectivo de toda la sociedad.

En este entramado de afectos algo de lo traumático transgeneracional y social (Hirsch, 2008) sigue insistiendo y circulando. Esta posibilidad de resonancia afectiva discute el entendimiento del sufrimiento como algo que se padece pasivamente y en soledad. En este sentido, Cecilia Sosa (2014) plantea reconsiderar «hasta qué punto la puesta escénica del sufrimiento que han llevado adelante las Madres de Plaza de Mayo contribuyó a transformar las pérdidas personales en una experiencia de duelo colectivo» (p. 139). Esta resistencia al olvido y la persistencia en la lucha marcó una forma de aparición en el espacio público y callejero de las mujeres reclamando memoria, verdad y justicia.

Me interesa tomar como estas experiencias de aparición en lo público por una necesidad de encontrarse con otras creó condiciones de posibilidad para pensar otros deslizamientos en reclamos del movimiento feminista más reciente como forma de lucha. En esa línea la activista y teórica travesti trans, Marlene Wayar (2018), refiere a «la performativización de pararse en la esquina nos sirvió también para pararnos en la escena política» (p. 120). La ocupación de este espacio, el compartir superficies e intensidades, recupera las potencias de las pasiones y tensionan con lo que pueden los cuerpos. Estas acciones, en determinados contextos pueden transformar el espacio, a los sujetos y colectivos que lo habitan. Estas modificaciones ocurren desde una lógica colectiva que instituyen nuevos universos de sentidos posibles y arman vínculos estratégicos que resisten a las lógicas hegemónicas de dominación patriarcal. Como plantea la activista trans Susy Shock «nosotras no estamos acá para entrar a este mundo de la manera que es. Queremos otro mundo. Y la invitación es buscar complicidades» (Wayar, 2018, p. 74).

Estas alianzas, consideradas en algunos casos insólitas, se transversalizan en este momento ya que cobran visibilidad, pero han sido de larga trayectoria. Tal es el caso de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito que se ha constituido como un espacio transpartidario e intersectorial, en el que convergen sectores que adhieren a credos religiosos, distintos partidos políticos y una pluralidad de colectivas diversas. Con y desde la diferencia, ha logrado crear alianzas políticas y territoriales, *poniendo el cuerpo en la calle*, entre tantas otras diversas estrategias, se logró la aprobación de una ley que permite que las mujeres y personas con capacidad de gestar podamos decidir sobre nuestras vidas y estar habilitadas a poner en acto nuestro deseo de gestar o de no hacerlo.

En ese *entre* los cuerpos de la obra se despliegan los afectos como actos performativos (Macon y Solanas, 2015) que habilitan conexiones que pueden alterar tanto el pasado como el presente y re configurar el espacio público. Se trazan cartografiados afectivos con distintas intensidades que produce cierta pegajosidad, unión entre los cuerpos y, al mismo tiempo, los constituyen (Ahmed, 2004). La obra reactualiza estas prácticas de resistencias transgeneracionales que interpelan las calles de este territorio y abre camino para un hacer colectivo que visibiliza las violencias y pone en acto las potencias y luchas.

## Políticas de cuidado y pedagogías de la resistencia

A partir del cartografiado realizado por la obra, las temáticas trabajadas y los afectos que circularon, en este último apartado me interesa retomar la hipótesis planteada respecto a considerar que esta obra contiene una narrativa feminista. Sobre este punto creo pertinente resaltar tres cuestiones. La primera, en relación con el proceso de producción de la obra, que fue colectivo, y que propició la construcción de textos dramáticos que proponían las performers en las paradas para desarrollar el recorrido. En estas performances las protagonistas ponen en despliegue sus posicionamientos e implicación singular. En otro orden, desde el plano discursivo, la obra no alberga un sentido en sí misma, ya los significantes que se deslizan en las palabras, pero también en el cuerpo, no se encuentran anudados siempre a los mismos significados, sino que son leídos e interpretados por uno u otro en un contexto determinado. Desde esta perspectiva entonces, se podría plantear que la lectura que sostuve en este trabajo es en clave feminista, aunque es una hipótesis refutable ya que en tanto «obra abierta» sus sentidos pueden multiplicarse, tener diversos devenires y recorridos posibles (Kesselman y Pavlovsky, 2006).

En línea con el planteo propuesto, una tercera cuestión remite a las temáticas que atraviesan el recorrido y abren líneas de sentido diversas: la memoria sobre el pasado reciente, la figura de las desaparecidas y debates vigentes en la agenda feminista. Entre estos se encuentran las tensiones respecto a: la prostitución, el derecho al aborto, femicidios, la gestión menstrual, el amor romántico, el vínculo entre la iglesia y el Estado, la perspectiva de las disidencias, la maternidad y el deseo. Se ponen de manifiesto distintos tipos de violencias basadas en género hacia las mujeres: físicas, sexuales, simbólicas, económicas, a los derechos sexuales y no reproductivos, la desaparición, la tortura y el asesinato. Aparecen también las diferentes modalidades de violencia en el ámbito doméstico, institucional, laboral, estatal.

Las memorias colectivas, no constituyen algo dado, por el contrario se despliegan diversos procesos de construcción en el que diferentes actores se disputan los sentidos y hegemonías (Jelin, 2020). En este complejo entramado de disputas por el pasado se pueden ubicar lo que Enzo Traverso (2007) denomina memorias «fuertes», oficiales que se sostienen en gran medida en los discursos hegemónicos, muchas veces provenientes del Estado y memorias «débiles», que han devenido ocultas, olvidadas, invisibilizadas, o que no fueron reconocidas.

En ese sentido, podría pensarse que la narrativa que se expresa en la obra hace texto del atravesamiento del movimiento transfeminista y lo pone a dialogar con la historia reciente sobre el terrorismo de Estado. En su recorrido invita a territorializar estos debates y tensiones, trazando una suerte de cartografía de las violencias (Díaz, 2019) en el entramado urbano y también se desprenden otras líneas de fuga que desterritorializan algunas narrativas creando otros sentidos, algunas veces superpuestos y otras contrapuestos.

En esta polifonía de narrativas sobre la memoria, en particular sobre nuestro pasado reciente, se advierte sobre posibles operatorias en las que algunos sentidos pueden devenir

cristalizados como discursos de verdad. Aparece rígida y denotando una totalidad homogénea la emblemática figura de los desaparecidos: «*Todo el relato que yo tuve de la dictadura eran hombres malos, los militares, contra hombres buenos, que nos defendían. Eran militantes del bien, valientes, dementes*» (*performer en entrevista*).

Esta captura de sentido en las narrativas hegemónicas sobre las personas desaparecidas que posiciona al lugar de los varones como *activos, desafiantes* y con una carga de cierta *heroicidad*, antagoniza con el lugar de las mujeres en tanto *víctimas indefensas*. Se explicita de este modo el atravesamiento del sistema patriarcal respecto a las esencializaciones de género basadas en estereotipos y mandatos. En este sentido, podría pensarse que la obra nos conecta con otras narrativas que no se circunscriben, solamente, al lugar de víctimas, sino que visibilizan a las mujeres guerrilleras, militantes, luchadoras, estudiantes, profesionales. Al respecto, resulta interesante destacar el planteo de Alejandra Oberti (2010) que no considera que la participación de las mujeres como sujetas activas en las militancias y organizaciones armadas de los setenta sea algo que haya estado silenciado o marginalizado. No obstante, podríamos pensar que en el contexto actual es escuchado y leído de otras maneras (Bacci, 2020), valorizando cuestiones que en otro momento habían sido desjerarquizadas, pasadas por alto en tanto se habían construido como memorias «débiles».

El recorrido nos invita a preguntarnos por estas memorias, como también la de los pueblos originarios, migrantes y personas racializadas. ¿Qué pasa con esas otras huellas que no muestra el paisaje urbano? ¿Tal vez se trata de una inclusión desde la interseccionalidad que invita a cuestionar qué territorios y qué cuerpos están visibilizados en las memorias del terrorismo de Estado? ¿Era necesaria su inclusión para ser *políticamente correctos*, como enuncia el performer durante la obra?

Estas otras memorias también interpelan respecto a lo sucedido con les compañeres trans, travestis, lesbianas, no binaries, marikas, queer/cuir, intersex y otros sujetos subalternizados durante el terrorismo de Estado. Algunas de ellas han sido silenciadas por varias décadas y en algunos casos corresponden a memorias subterráneas (Pollak, 2006), en oportunidades transmitidas por medio de la memoria oral, que son necesarias indagar y visibilizar. Este es un aspecto que comenzó a visibilizarse en el espacio público hace relativamente poco tiempo, recuperando la consigna «Son 30.400». La reivindicación de este número también es tomada por un nuevo actor social que ha irrumpido en la escena de derechos humanos recientemente como *les Nietes*<sup>7</sup> y por investigaciones académicas (Insausti, 2015).

Estas lecturas generan la posibilidad de cuestionarnos cómo nos posicionamos frente a las construcciones memorialísticas. ¿Se trata acaso de nuevos paradigmas o nuevas narrativas? ¿O acaso están dadas condiciones para que esas narrativas que habían sido desestimadas cobren mayor visibilidad u otras connotaciones de sentido? En esa línea, ¿se podría pensar que estas formas de performativizar el pasado reciente situada y colectivamente desde una mirada crítica, generan nuevas memorias y procesos subjetivantes? Entonces, desde este enfoque ¿se podría pensar esta obra motoriza y corporiza posicionamientos ético-políticos

7 Véase <https://www.pagina12.com.ar/288552-les-nietes-llegaron-para-tomar-la-posta>.

en tanto implica formas particulares de entender/interpretar el pasado, estar en el presente e imaginar otros futuros posibles?

Tanto esta obra como las intervenciones performáticas tienen la potencia de desplegar una cualidad pedagógica que subvierte a los mandatos del horror, el olvido y los silencios. Lola Proaño Gómez (2020) se refiere a las acciones artivistas en las que expresión verbal y performativa resalta el «valor epistemológico y pedagógico: habla de la capacidad política de movilización y de la apertura de nuevas posibilidades, habla de que el deseo y su alcance no son una imposibilidad» (Proaño Gómez, 2020, p.9). En esa línea, mediante los gestos de las performers, los silencios, los acercamientos a las baldosas de Beatriz P., Inés, Beatriz L. y Graciela, nos conectan con la temática del terrorismo de Estado desde otras aristas, de otros relatos que dimensionan una pedagogía feminista de la resistencia (Korol, 2006), que hace frente a la crueldad, basándose en la ternura y los afectos potentes que se anclan en una construcción colectiva para seguir luchando frente a las violencias que aún hoy nos atraviesan.

El cuidado, en su dimensión colectiva, aparece desde el comienzo de la obra cuando nos piden que nos quedemos juntas y nos dan *pautas de autocuidado* que se deslizan de las marchas feministas recientes. Lejos de la espectacularización y la revitimización, se impone un dispositivo estético cuidado tanto en referencia a la historia de las desaparecidas y de los femicidios, como también del público/participante y de una señora con dificultad para caminar que una de las performers ayuda a cruzar la calle (y todes allí nos preguntamos si era parte de la obra). Una ética de la relación basada en el cuidado se pone en juego en cada gesto, cada diálogo y en los lazos colectivos que se construyen situacionalmente. Hay entonces varios indicios que nos permiten situar al abordaje de la obra en un *ethos* del cuidado feminista frente a los procesos de violentación psicosociales desde una perspectiva que no esencialista del género, sino que sostiene un posicionamiento ético del acogimiento a nivel micropolítico (Zaldúa, 2007).

En esta experiencia se construyó un nosotros situacional que recorrió y construyó este territorio de memorias. Fuimos un grupo, teníamos roles: cebar mate, registrar con un cuaderno, capturar imágenes con una cámara, sacar fotos con el celular y hacer de guías y facilitadoras por esta aventura diferente en las calles. Estas veredas de Almagro que son parte de mi cotidiano, en esta ocasión, se revisten de otra manera que de ahora en más interpelará mi andar y quedarán recubiertas de esta experiencia y afectos de dolor y también de resistencias.

## Referencias

- AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge.
- AGAMBEN, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III. Valencia: Pre-Textos.
- ARGENTINA (1986). Ley n.º 23.492: Fuerzas Armadas. Extinción de Acciones Penales a Fuerzas Armadas. *Boletín Nacional*, 29 de diciembre. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-23492-21864>.

- ARGENTINA (1987). Ley n.º 23.521: Fuerzas Armadas. Delimita Alcances del Deber de Obediencia Debida. *Boletín Nacional*, 9 de junio. Recuperado de <https://www.argentina.gov.ar/normativa/nacional/ley-23521-21746>.
- ARGENTINA (2021). Ley n.º 27.610: Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). Recuperado de <https://www.argentina.gov.ar/noticias/ley-no-27610-acceso-la-interrupcion-voluntaria-del-embarazo-ive-obligatoriedad-de-brindar>.
- ARRUZZA, C., BHATTACHARYA, T., y FRASER, N. (2019). *Feminismo para el 99 %*. Un manifiesto. Buenos Aires: Rara Avis.
- BACCI, C. A. (2020). Ahora que estamos juntas: memorias, políticas y emociones feministas. *Revista Estudios Feministas*, 28(2). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272446>
- BACCI, C., CAPURRO ROBLES, M., OBERTI, A., y SKURA, S. (2012). «Y nadie quería saber». *Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Memoria Abierta.
- BUTLER J. (2001). *El género en disputa*. Ciudad de México: Paidós.
- BUTLER, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- CALVEIRO, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires; Colihue.
- COMPAÑÍA DE FUNCIONES PATRIÓTICAS (2019). *Mujeres Construyen Memoria. Relato situado*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=fHP3-SVxXfU&ab\\_channel=Mart%C3%ADnSeijo](https://www.youtube.com/watch?v=fHP3-SVxXfU&ab_channel=Mart%C3%ADnSeijo)
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DE LA PUENTE, M., y MANDUCA, R. (2019). Los barrios tienen memoria: Dramaturgias liminales en la Ciudad de Buenos Aires. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 70-89. Recuperado de <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/628>.
- DÍAZ, S. A. (2019). Reconstrucción de la memoria colectiva: teatralidad y espacio público. *Telón de Fondo*, (29), 169- 182. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6522>.
- FEENSTRA, P., y VERZERO, L. (Comps.) (2021) Ciudades Performativas. Disponible en <http://biblioteca.clacso.org/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf>.
- FELD, C. V. (2016). Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina. *Cuadernos del IDES*, (32). Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/46622>.
- FERNÁNDEZ, A. M. (2008). *Política y subjetividad: asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Buenos Aires: Biblos.
- FOUCAULT, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- FOUCAULT, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.
- GAGO, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS\\_map55-La%20potencia%20feminista\\_web.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map55-La%20potencia%20feminista_web.pdf).
- GATTI, G., y MARTÍNEZ, M. (2017). El ciudadano-víctima. Notas para iniciar un debate. *Revista de Estudios Sociales*, 59, 8-13. <https://doi.org/10.7440/res59.2017.01>
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- INSAUSTI, S. (2015). Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina. En: D. D'ANTONIO (Comp.), *Deseo y represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- JELIN, E. (2020). *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Compilado por L. da Silva Catela, M. Cerrutti y S. Pereyra. Buenos Aires: Clacso. Recuperado de [https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro\\_detalle.php?orden=&id\\_libro=2297&pageNum\\_rs\\_libros=0&totalRows\\_rs\\_libros=1464](https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/libro_detalle.php?orden=&id_libro=2297&pageNum_rs_libros=0&totalRows_rs_libros=1464).

- KOROL, C. (2006). *Pedagogía de la resistencia y de las emancipaciones. Los desafíos de las emancipaciones en contexto militarizado. Sujetizando el objeto de estudio, o de la subversión epistemológica como emancipación* (pp. 199-221). Buenos Aires: Clacso.
- LINA, L., y SEIJO, M. (2019). La memoria incómoda: reflexiones y preguntas sin respuesta a partir de la serie Relato Situado. *XII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Crisis del presente y disputas por la memoria*. Buenos Aires, 3-5 de octubre.
- LONGO, R., LENTA, M., y ZALDÚA, G. (2018). Dispositivos de prevención y asistencia frente a las violencias de género. En G. ZALDÚA (Coord.), *Dispositivos instituyentes sobre géneros y violencias*. Buenos Aires. Editorial Teseo.
- MACÓN, C., y SOLANA, M. (Eds.) (2015). *Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- MAFFÍA, D. (2019). Disidencia sexual y epistemología de la resistencia. *Avatares Filosóficos*, (5), 103-116. Recuperado de <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/article/viewFile/3418/2313>.
- MERCATANTE, M. E., y CAMPS, M. (2019). Los derechos humanos en el macrismo. *Sociales Investiga*, (8), 113-127. Recuperado de <http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/285>.
- OBERTI, A. (2010). ¿Qué le hace el género a la memoria? En: J. PEDRO y C. WOLFF, *Género, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Ed. Mulheres.
- KESSELMAN, H., y PAVLOVSKY, E. (2006). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Atuel.
- PELLER, M. (2016). Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina. *Revista Criação & Crítica*, (17), 75-90. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/120887>.
- PELLER, M., y OBERTI, A. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad. *Estudios Feministas*, 28(2). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272442>
- POLLAK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2020). Estallido social /estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. *Revista Artescena*, 9, 1-21.
- RICHARD, N. (2002). Género. En: C. ALTAMIRANO (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- ROLNIK, S. (2019). En el principio era el afecto. *Re-visiones*, (9). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7211198.pdf&hl=en&sa=T&oi=gsb-ggp&ct=res&cd=0&d=7866991573753873800&ei=25xnYeySFKuXy9YPgaiz-Ak&scisig=AAGBfmomBFVhE2HEaOl2tlaGfFaG-zOACw>.
- SCOTT, J. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En: M. LAMAS (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). Ciudad de México: PUEG.
- SEL, S., y GASLOLI, P. (2020). Políticas de memoria en Argentina 2003-2019. Entre procesos de justicia y negación. En: *Ciberactivismo, libertad y derechos humanos. Retos de la democracia informativa. Actas del Congreso ULEPICC (Sevilla, 2019)*, Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de [https://ulepicc.org/wp-content/uploads/Actas\\_2019\\_Definitivo.pdf](https://ulepicc.org/wp-content/uploads/Actas_2019_Definitivo.pdf).
- SOSA, C. (2014). *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's Dictatorship: The performances of blood*. Woodbridge: Tamesis.
- SPIVAK, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6).
- SUTTON, B. (2015). Terror, testimonio y transmisión: Voces de mujeres sobrevivientes de centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983). *Mora*, (21). Recuperado de <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/2396>.
- TAYLOR, D. (2012). *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

- TAYLOR, D., y FUENTES, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de [https://ia601202.us.archive.org/32/items/performanceyactivismo/Taylor\\_Estudios%20avanzados%20de%20performance.pdf](https://ia601202.us.archive.org/32/items/performanceyactivismo/Taylor_Estudios%20avanzados%20de%20performance.pdf).
- TORTOSA, P. (2019). Arte, cuerpo y construcción de la memoria histórica sobre el terrorismo de Estado en el espacio urbano. *XII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Crisis del presente y disputas por la memoria*. Buenos Aires, 3-5 de octubre.
- TRAVERSO, E. (2007). Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción. En M. FRANCO y F. LEVÍN, *Historia y memoria: notas sobre un debate* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.
- VERZERO, L. (2019). Cuerpos sobre cuerpos: políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino. En: F. BLANCO y C. OPAZO (Eds.), *Actores, demandas, intersecciones: debates críticos en el Cono Sur*. Santiago de Chile-Washington D. C.: Cuarto Propio-Southern Cone Studies Section (LASA).
- VERZERO, L. (2020). La afectividad como experiencia política: Avatars del artivismo en el ágora contemporánea. En: I. DE PETRIS y N. TACCETTA, *Performances afectivas. Arte, cine, artivismo y modos de lo común en América Latina*. Buenos Aires: La Cebra.
- WAYAR, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- ZALDÚA, G. (2007). El *ethos* de cuidado y las cuestiones de género. En: *Hacia una pedagogía feminista*. Buenos Aires: Abya Yala.
- ŽIŽEK, S. (2013). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

# Exploración artística desde el silencio político. Memorias sobre el pasado reciente desde la mirada de la generación posdictadura

Artistic exploration from political silence. Memoirs  
of the recent past from the perspective of the  
post-dictatorship generation

Francesca Cassariego<sup>1</sup>

## Resumen

A través de este artículo se busca explorar la relación entre memoria y justicia en Uruguay, haciendo énfasis en las memorias relacionadas al terrorismo de Estado (1968-1985) y su representación desde el arte. Desde un abordaje subjetivo y transdisciplinario propongo reflexionar sobre el valor de la memorias, así como sobre la importancia y relevancia de su transmisión. A su vez, se procura visualizar la relación entre las narrativas de la memoria y la justicia transicional con foco en el papel del arte para la construcción de sentidos. Para ello, tomaré como ejemplo mi práctica artística.

**Palabras clave:** memoria, transmisión, arte, representación

## Abstract

This article will seek to explore the relationship between memories and justice in Uruguay, with an emphasis on the memories related to state terrorism (1968-1985) and its representation in art. From a subjective and transdisciplinary approach, I propose to reflect on the value of memories, as well as the importance and relevance of their transmission. In turn, an attempt is made to visualize the relationship between the narratives of memories and transitional justice with a focus on the role of art for the construction of meanings. For this, I will take my artistic practice as an example.

**Keywords:** memory, transmission, art, representation

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

<sup>1</sup> Facultad de Artes, Universidad de la República. ccfrancesca@gmail.com

*Lo que debemos enfatizar es la necesidad de conectar lo enterrado (lo no-sincrónico), lo descalificado (lo menor) y lo que aún está por venir (lo utópico, o mejor, lo deseado) en prácticas culturales concertadas. Puesto que finalmente será esta asociación la que pueda resistir la cultura mayor, sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas y su historia oficial*

Foster, 2001, p. 112

## Introducción

El siguiente artículo busca poner en debate las problemáticas de la representación en relación con las violencias ejercidas contra niños/as por el terrorismo de Estado, para lo cual, tomaré como base mi experiencia. Por tanto, comenzaré por contextualizar tanto aspectos históricos nacionales como biográficos en pos de visualizar esta relación entre lo particular y lo general, así como el cruce entre las memorias personales y las colectivas.

Para avanzar en el tema se seleccionan algunas reflexiones en torno a la relación entre arte y política, haciendo énfasis en el vínculo entre las narrativas de memoria y la justicia transicional elaborado por Francesca Lessa (2016). Se visualiza cómo las políticas del silencio en Uruguay han marginado durante muchos años a algunos actores complejizando así su reappropriación en la construcción de sentidos sobre el pasado violento de nuestro país.

Se busca a su vez, poner en evidencia la necesidad de una habilitación social para el uso de la palabra, así como la necesidad de colocar en el espacios público las vivencias traumáticas de manera de resignificarlas, y así, convertirlas en una experiencia del presente que libere la carga del pasado. Siguiendo, se describe la generación a la que pertenezco con la intención de mostrar sus particularidades.

Para finalizar, se plantean reflexiones en torno a la trasmisión intergeneracional de la memoria como una necesidad y la acción política desde la práctica artística como camino. El artículo cierra con la presentación de una propuesta artística personal en la que se exploran estas temáticas. Una investigación —en curso— desde el campo artístico que busca poner en valor los relatos de actores sociales víctimas del terrorismo de Estado aún no presentes en las narrativas de la memoria.

## Contexto nacional

En Uruguay y América Latina entre la década del setenta y la del ochenta —países antes, países después— se vivió una época marcada por dictaduras militares que impusieron como práctica la violencia de Estado, una situación de represión que rebasó lo imaginable. La violencia desatada en nombre de la paz y la seguridad nacional se compara a la situación vivida por los judíos en la época del nazismo. De esta manera, que muchos de los estudios sobre memoria partan de profesionales investigadores/as y pensadores del horror

del Holocausto y pueden traspasarse perfectamente a este territorio, no sin tener antes en cuenta sus singularidades.

Como respuesta a estas experiencias, se ha desarrollado un campo de estudio transdisciplinario que desde diversas áreas generan insumos para pensar sobre las memorias y su transmisión, así como a los usos políticos del pasado marcado por la violencia de Estado (Allier, 2010). La representación del horror ha sido tema de numerosas investigaciones (Didi-Huberman, 2004; Nancy, 2006; Levi, 1963), así como de propuestas artísticas como el *Monumento invisible* de Jochen Gerz o la película *Shoah* de Claude Lanzmann, por nombrar solo algunos. De todas maneras, cabe destacar que las realidades vividas en un continente y otro, pueden ser igualmente horrosas, pero tienen particularidades que es importante considerar.

Es relevante mencionar que en Uruguay el uso del término *pasado reciente* hace referencia al período histórico comprendido desde principio de los años sesenta hasta mediados de los ochenta. Este término no indica únicamente el período de la dictadura civil-militar (1973-1985), sino también a la década anterior en la cual existió una gran conflictividad política la cual generó situaciones de violencia extrema y de completa violación a los derechos individuales, tanto por parte del Estado, como de grupos armados de la sociedad civil (De Giorgi, 2018, p. 69).

Por otro lado, se tomará en cuenta el terrorismo de Estado como el período marcado entre 1968 (año en que se ponen en práctica las Medidas Prontas de Seguridad, MPS) y 1985 (año que marca el fin de la dictadura). Con este cometido se utiliza la definición de víctimas propuesta en la Ley de Reparación Integral (n.º 18.596) (Uruguay, 2009),<sup>2</sup> donde se hace una distinción entre víctimas del terrorismo de Estado —en referencia al período dictatorial— y víctimas de la actuación ilegítima del Estado —en alusión a los años previos, desde junio de 1968 hasta junio de 1973—. En este artículo, sin embargo, se unifican ambos períodos y son estas las fechas que se tomarán en cuenta para determinar el corte etario que se propone.

Es interesante repensar el término *pasado reciente* que Florencia Levin sostiene debería denominarse *pasado presente* ya que tanto el objeto como el sujeto de conocimiento está atravesado por la violencia vivida lo que complejiza su elaboración, su escritura y su análisis. En este sentido indica, que el *pasado presente* hace alusión a un pasado marcado por la vio-

2 «Capítulo II. Definición de víctimas. Artículo 4. Se consideran víctimas del terrorismo de Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido la violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica y a su libertad dentro y fuera del territorio nacional, desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985, por motivos políticos, ideológicos o gremiales. Dichas violaciones deberán haber sido cometidas por parte de agentes del Estado o de quienes, sin serlo, hubiesen contado con la autorización, apoyo o aquiescencia de los mismos.

Artículo 5. Se consideran víctimas de la actuación ilegítima del Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica o a su libertad sin intervención del Poder Judicial dentro o fuera del territorio nacional, desde el 13 de junio de 1968 hasta el 26 de junio de 1973, por motivos políticos, ideológicos o gremiales.» (Uruguay, 2009)

lencia y el terrorismo de Estado, es un período que se define entonces por la afección que ha dejado en los contemporáneos. «Es una disciplina que tiene la particularidad de ser parte del mismo fenómeno que estudia en tanto es, ella misma, una manifestación más, entre otras, de los trabajos de elaboración de ese pasado» (Levin entrevistada en Bello, 2015), por lo cual está en permanente reelaboración y en constante disputa de sentidos.

A su vez, tampoco es pasado porque sigue siendo parte de nuestro presente, ya que los procesos judiciales no han cesado, en el presente se siguen procesando personas por crímenes cometidos en esos años, y que de alguna manera se siguen sucediendo, ya que no han sido encontradas todas las personas desaparecidas. A su vez, es presente porque es memoria y está siempre viva y en continua construcción. Por otro lado tampoco es tan reciente, si se toma en cuenta que en algunos casos hablamos de crímenes cometidos medio siglo atrás. Sin embargo, es un término que ha ganado su lugar para definir este período de la historia nacional, tanto en la academia como en el debate público (De Giorgi, 2018).

En estos años de represión y violencia, más de seis mil personas permanecieron en prisión por temas políticos y otras 380.000 debieron exiliarse a otro país. A su vez, existieron más de doscientas uruguayas y uruguayos detenidos y desaparecidos, tanto adultos como niños.<sup>3</sup> A partir de 1985 Uruguay ingresa nuevamente al régimen democrático, pero la transición de un régimen a otro es de negociación (Lessa, 2016) entre el sistema político y las Fuerzas Armadas, lo que trae aparejada la intención de promover una memoria del elogio (Allier, 2010) en la que la violencia es justificada como necesaria para lograr la paz en el país.

Es así que a un año de instaurarse en Uruguay el período democrático se promueve la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (n.º 15.848) (Uruguay, 1986) que impide juzgar las violaciones a los derechos humanos cometidas en nombre del Estado durante la dictadura cívico-militar y previo a ella. La Ley de Caducidad contó sin embargo con dos iniciativas populares para su anulación (1987 y 2009) sin lograr en ninguna de ellas la cantidad de votos necesarios para conseguirlo.

De esta manera, la justicia transicional llevada a cabo en Uruguay coloca al país bajo un manto de silencio lo que vuelve muy compleja la construcción de sentidos en torno a este período de la historia marcado por la violencia de Estado. Así, comienza un período democrático de tensiones entre las luchas memoriales (Allier, 2010). Se genera en la población una polarización entre quienes promueven una cultura de memoria, verdad y justicia por un lado, y por otro quienes creen que es necesario dar vuelta la página para poder reconciliarnos como sociedad.

### Contexto personal

En ese pasado reciente (1975) es que se da mi nacimiento en Italia durante el exilio de mi madre, mi padre y mi hermano. Mi familia había sido expulsada del país un año antes de mi llegada. La situación en Uruguay y Argentina era de extrema violencia. Muchas y mu-

3 Datos extraídos del sitio web del Museo de la Memoria: <https://mume.montevideo.gub.uy/>

chos de las y los compañeros de militancia de mis padres que habían huido a Buenos Aires, cuando empezó la represión en Uruguay, estaban desaparecidos, así como sus hijos, hijas y familiares.

En este contexto, impulsada por la necesidad de continuar su lucha por la democracia, mi madre decide viajar a Brasil donde se encontraba un grupo de militantes de su partido, para poder desde allí denunciar internacionalmente las desapariciones de personas en Uruguay y Argentina. Brasil (en 1978) vivía para ese entonces una cierta apertura democrática que entre otras cosas habilitaba la existencia de algunos medios de prensa (no solo el oficial). Por lo tanto, confiada en el poder de la prensa y en sus compañeros de militancia viaja con sus hijos y sigue desde allí trabajando en pos de los derechos humanos.

Sin embargo, mis recuerdos comienzan a los tres años: vivo con mis abuelos maternos en Uruguay, tengo a mi hermano y a mi padre exiliados en Italia, a mi madre en prisión y sé que estuve desaparecida y aparecí. En mi caso, el olvido estuvo siempre más presente que la memoria. Como plantea Portelli (2014) «ciertas memorias son al mismo tiempo demasiado traumáticas para ser recordadas y demasiado cruciales y complejas para ser olvidadas» (p. 41). Si bien el olvido guió mi infancia, en mi adultez tuve la necesidad de explorar estas memorias y elijo hacerlo desde el arte.

A su vez, cabe señalar que Portelli plantea que la memoria es como la respiración, que podemos detenerla por un rato, pero siempre tendremos que volver a respirar, no podemos, aunque queramos olvidar, el «deber de memoria» se impone (Jelin, 2019). Porque «solo con el trabajo de recordar lo omitido es posible “olvidarlo”, en el sentido de elaborarlo, superarlo» (Portelli, 2014, p. 42). Y es por ello que se me hace fundamental revisar mi experiencia silenciada para traerla al presente y convertirla en memoria.

Paul Ricoeur plantea que cuando un acontecimiento nos ha impactado de manera profunda queda impregnado en nuestro espíritu (2008, p. 547) por lo tanto, aunque no lo recordemos está allí presente. En este sentido, Jacques Rancière enfatiza en que para mostrar el horror solo el arte es posible: «Porque su trabajo mismo es el de dar a conocer algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano» (Rancière 2013, p. 47) y lo subrayo. El arte nos propone una experiencia y a través de esta logra transmitir conocimiento que no podemos explicar más que a través de él. Celan lo demostró en su poesía.

## Historia, memoria y olvido

Existe un vasto campo académico sobre la memoria e historia, sobre cómo representar las diferentes visiones del mundo pasado. En la posmodernidad la historia deja de presentarse como lineal, universal y hegemónica, para dar paso a la memoria, más bien fragmentada, subjetiva, que permite el surgimiento de nuevas narraciones y espacio para nuevas voces. Para Candau la representación de la memoria se separa de la historia ya que esta última busca ser universal, «la historia es simplificadora, selectiva y olvidadiza de los hechos» (Candau, 2002, p. 58).

A su vez, Nancy Nicholls (2013, p. 16) plantea la necesidad de pensar en esta relación entre la historia y la memoria haciendo eco en la difícil tarea de representar lo irrepresentable, catástrofes sociales donde el dolor es tan fuerte que es imposible separar la subjetividad y la intersubjetividad propias de la memoria y plantea así la diferencia entre esta y la historia. Las memorias se inscriben en un tiempo y espacio determinado y allí son compartidas por los miembros de una sociedad de esta manera se configura junto a otros lo que Maurice Halbwachs (2004) llama *la memoria colectiva*. Una memoria que se encuentra enmarcada bajo los mismos códigos que la de quienes comparten una misma contemporaneidad, quienes viven y vivieron situaciones similares y por lo tanto, comparten, una misma memoria colectiva.

Halbwachs (2004) plantea que la memoria es social porque recordamos en relación con grupos sociales que apoyan nuestro recuerdo y con los cuales los construimos. Habla de memoria colectiva como una memoria finita, compartida entre grupos que viven una misma época o, por lo menos, que han podido transmitirse las memorias de unos a otras. Con base en esto se me hace prioritario reflexionar en relación con la importancia del ejercicio de trasmisión de memorias, porque la «imagen verdadera del pasado» puede desaparecer sin un presente que se reconozca en ella (Benjamin, 2008, p. 39).

Para Rancière (2013, p. 35), tanto la política como el arte forman parte del mismo régimen de identificación que es el régimen estético. De esta manera, ambos contribuyen a establecer la división de lo sensible que determina quién tiene la potestad de ejercer la palabra y quien la posibilidad de escucha. Es así, que tanto la política como la estética intervienen en la configuración del tiempo y el espacio, de lo visible y lo invisible (Rancière, 2013). A su vez, ambos están interrelacionados y son dependientes uno del otro.

Siguiendo con los conceptos planteados por Rancière (2002), tanto la política como la estética intervienen en el espacio público y provocan una distorsión en lo establecido generando así una ruptura que puede provocar cambios en la división sensible del mundo. De esta manera, lo hegemónico puede ser revertido a través del trabajo incansable de quienes mantienen vivas las memorias, así como también, quienes luchan por generar cambios en la justicia transicional. Como indicaba antes, las narrativas de memoria y la justicia transicional están interrelacionadas y son interdependientes (Lessa, 2016).

En Uruguay la justicia transicional colocó al país bajo un manto de silencio y las narrativas de memoria también estuvieron acalladas hasta 1996 que el país comienza a caminar hacia un «tiempo de verdad» (Marchesi y Winn, 2013), en el cual se dejan atrás los años de silencio que siguieron a la promulgación de la Ley de Caducidad así como al primer plebiscito que la ratifica. A su vez, Lessa (2016, p. 133) plantea que los más jóvenes tomaron la palabra haciendo nuevas preguntas y colocando nuevamente el tema sobre la mesa. Uno de los acontecimientos que marca este cambio en las narrativas de memoria es La Marcha del Silencio.

## Una relación continua: justicia transicional y narrativas de la memoria

La realidad uruguaya en relación con la justicia transicional dista mucho de la experiencia de Argentina donde apenas comenzada la vida democrática el país decide condenar a los principales responsables de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura en el país. Claudia Feld (2002) plantea que los juicios a las Juntas (1985) produjeron una verdad que revela un secreto, que establece una verdad indudable e indeleble y que interpreta el pasado en términos jurídicos. Después de los juicios, en Argentina, nadie duda que los horrores descritos por los y las sobrevivientes sean verdad.

De todas maneras, cabe destacar los conceptos abordados por Foucault sobre la inexistencia de «la verdad» única y totalizadora. El filósofo plantea la existencia de «régimenes de verdad» ya que «la verdad» es siempre un espacio en disputa que se debate entre unos y otros actores involucrados. En la posmodernidad, se dejan de lado las metanarrativas para dar paso a la construcción de una memoria menos pretenciosa de «la verdad» única, totalitaria, y se construye así una memoria colectiva de relatos parciales y subjetivos.

Siguiendo el concepto planteado por Michel Foucault sobre los «régimenes de verdad» (citado en Bal, 2016, p. 35) este señala que dichas preocupaciones son ocupación de los estudios visuales. A su vez, Nicholas Mirzoeff (2003) también hace eco de esta idea e inserta el concepto de «crisis de la verdad» (p. 46) planteando que es el campo en el que intervienen los estudios culturales. En este mismo sentido, Hannah Arendt habla de «instantes de verdad» y plantea que son esos instantes los capaces de dar un poco de orden sobre el caos del horror y que lo breve pone en evidencia su contenido (citada en Didi-Huberman, 2004, p. 57)

A mediados de los noventa la justicia transicional en Uruguay comienza un lento, pero firme proceso de despertar que fue «provocado por una coyuntura crítica positiva de carácter: político, probatorio, de oposición e internacional» (Lessa, 2016, p. 102) debido a varios acontecimientos. Por un lado, a la incansable lucha de las organizaciones de derechos humanos, así como a la intervención de organismos internacionales que declaran que la Ley de Caducidad viola tratados y convenios de derechos humanos ratificados por Uruguay. Por otro lado, las declaraciones de Scilingo en Argentina —con claras repercusiones en Uruguay— sobre los vuelos de la muerte, así como también, la recuperación de más de cien niños y niñas apropiadas.

En Uruguay, uno de los *momentos probatorios* (Lessa) del terrorismo de Estado es cuando recuperan la identidad de Macarena Gelman y de Simón Riquelo. La recuperación con vida de estos dos niños —ya adultos— pone en evidencia la existencia de la apropiación de menores como acontecimientos sistemático del terrorismo de Estado. Ambos fueron dados en adopción ilegítima tras ser robados a sus madres luego de su detención en Argentina. Gelman nació en cautiverio y sus padres están desaparecidos. Riquelo fue detenido junto a su madre cuando tenía veinte días, ella estuvo detenida ilegalmente y aunque luego fue legítima su detención, nunca le brindaron respuestas sobre el paradero de su hijo.

La búsqueda de Sara para encontrar a su hijo fue uno de los símbolos de la lucha por la recuperación de la identidad de los niños y niñas apropiadas en Uruguay. Es la única madre

uruguay que permaneció con vida después de ser secuestrada y que le robaran a su hijo. La recuperación de la identidad de Gelman (2000) y de Riquelo (2002) trajo consigo la confirmación de la apropiación ilegítima de menores por parte del Estado durante los años de la dictadura. Lo que significó para Uruguay una coyuntura crítica de carácter probatorio (Lessa, 2016).

Es interesante destacar en este artículo el análisis de Lessa (2016) sobre el vínculo entre las narrativas de memoria y la justicia transicional específicamente en el caso uruguayo. Para Lessa las narrativas de memoria y la justicia transicional están vinculadas e interrelacionadas, siendo unas generadoras de otras y viceversa. Utiliza para su análisis el concepto de «coyunturas críticas» afirmando que estos hechos explican la evolución en los cambios en torno a la justicia transicional como también de las narrativas de memoria.

En Uruguay, la transición del régimen dictatorial al democrático está marcado por un pacto de silencio entre las Fuerzas Armadas y el sistema político, hecho que se agudiza con la promulgación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (Uruguay, 1986) bien llamada popularmente Ley de Impunidad ya que imposibilita el ejercicio de la justicia y obstaculiza la búsqueda de la verdad. De esta manera, comenzamos el período democrático bajo un manto de silencio lo que genera dificultades para la transmisión de las memorias y para el surgimiento de nuevos relatos.

Si bien la sociedad uruguay se movilizó para promover un referéndum que diera fin a esa ley y poder entonces juzgar las violaciones cometidas a los derechos humanos durante el terrorismo de Estado, el referéndum de 1989 no llegó a los votos suficientes (41,3 % de la población votó por la anulación y 55,9 % la respaldó). Este hecho, genera en la sociedad una grieta que complejiza la circulación de la experiencia vivida durante la represión.

En lo personal la derrota rompió la ilusión de una adolescente que esperaba que las personas adultas eligieran condenar las atrocidades que se habían cometido. Ese día está marcado en mi diario personal: 16 de abril de 1989. Pero sé que no solo estuvo en mi diario, sino que para muchos y muchas de quienes vivimos la dictadura siendo niños o niñas sentimos este día como un puñal que la sociedad uruguay nos daba. No solo fuimos niños y niñas víctimas directas del terrorismo de Estado, sino que además, no pareció importar.

La memoria de quienes vivimos la violencia de Estado durante nuestras infancias y adolescencias no ha llegado a colocarse como relato en las narrativas de la memoria. La memoria es un terreno en continua disputa, una actividad que si bien cita al pasado es siempre un acto del presente, que se configura en el momento de su evocación y se proyecta al futuro (Jelin, 2002). Al ser un terreno en disputa es necesario que existan los «emprendedores de la memoria» (Jelin, 2002, p. 48) que son quienes una y otra vez plantean los temas para que dejen de ser historia y se transformen en memoria, contribuyendo con ello a contrarrestar las narrativas hegemónicas.

## El silencio performático

Podemos marcar entonces el surgimiento de La Marcha del Silencio como una reacción social que provoca un movimiento hacia una nueva «coyuntura crítica» (Lessa, 2016) esta vez favorable para la búsqueda de verdad y para el surgimiento de nuevas narrativas de las memorias sobre el pasado reciente. Desde hace más de 25 años la sociedad uruguaya genera este silencio performático (Cassariego, 2020) que suma en cada puesta en escena nuevos cuerpos al espacio público. De esta manera, funciona como transmisor de memoria y de identidad.

*La Marcha del Silencio* se constituye como una performance social que, partiendo del silencio, transmite el dolor y el pesar de miles de personas. Como dice Diana Taylor (2000, p. 20), las performances a través de acciones reiteradas transmiten memorias y saber social promoviendo un sentido de identidad. Pensar en este hecho político como una performance social nos permite ver el carácter real y ritual que acompaña este tipo de manifestaciones y su contribución en la transmisión de memorias.

Para Taylor, «performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su reescenificación» (2000, p. 34). Es así, que esta movilización social que reúne año a año a cientos de miles de personas en la principal avenida de Montevideo funciona como un ritual de promoción de memorias a través del cual nuevos actores hacen suyos los reclamos de verdad y justicia en el presente. De esta manera, resignifican esas demandas y las actualizan.

En esta performance colectiva los cuerpos se hacen presentes para reclamar por los cuerpos ausentes. En aquella primera marcha las organizaciones convocantes, como estrategia, dejaron atrás la exigencia de justicia para no ir en contra de lo que el pueblo había expresado a través del voto negativo en relación con la revocación de la Ley de Caducidad. De esta manera, la marcha de 1996 lleva como consigna *Memoria y Verdad*, hecho que ha ido cambiando con el paso del tiempo al sumar la exigencia de justicia a este reclamo.

## Identidad

Lo personal es político es una frase significativa para los estudios de género y marcó un antes y un después en los debates en torno a este. En otro sentido, mi subjetividad también se vio afectada por esta condición de lo público. Desde que tengo recuerdos mi vida es un hecho político. Cuando tenía tres años fui, junto a mi hermano y mi madre, objeto de un operativo del Plan Cóndor que tuvo como desenlace un acontecimiento público.

El hecho de que se volviera público fue la clave para mantener mi identidad. Como es de conocimiento general en dictaduras de América Latina la apropiación de niños y niñas fue sistemática, cuando se apresaba a una mujer con hijos o embarazada, los y las niñas eran dados en adopción de forma ilegal y aún hasta al día de hoy sigue habiendo en Argentina cientos de personas sin recuperar su identidad.

Crecí con los ojos de Mariana Zaffaroni —niña apropiada cuando tenía un año y medio— en las movilizaciones sociales en el Uruguay posdictadura, de pequeña tenía conversaciones secretas con ella. Pensaba en qué estaría haciendo, qué juegos le gustaban y, sobre todo, me preguntaba dónde estaba y por qué no se la entregaban a su abuela, que, como tantas otras madres y abuelas, la buscaba sin cesar. Su historia la sentía muy próxima, teníamos la misma edad y era consciente de que casi vivía lo mismo que ella.

Mi identidad nunca fue cambiada gracias a que nuestro secuestro se hizo público, me aferré con fuerza a mi nombre y a mi historia. Durante el terrorismo de Estado una hija de militantes políticos debía agradecer tener el privilegio de su identidad. Así, aprendí desde muy pequeña que lo personal es político. He visto mi secuestro plasmado por terceros a través de películas, libros, revistas y cómics. Conocí mi historia por las anécdotas que otros cuentan, o que mi madre cuenta a otros. Después de muchos años surge la necesidad de contar mi historia desde mi experiencia.

### Una generación silenciada

A través del estudio bibliográfico se puede observar la multiplicidad de terminologías utilizadas para definir a la generación que nacida entre 1968 y 1985 vivió la dictadura durante su niñez o adolescencia. Gran parte de dicha generación, no solo fue testigo de la violencia de Estado a la cual sus familiares fueron sometidos, sino que fueron ellos y ellas mismas víctimas directa de una violencia sistemática que les tenía como objeto.

Estas niñas, niños y adolescentes tuvieron que enfrentar las visitas a sus madre o padres, a hermanes, tíes o abueles, las cuales significaron manoseo físico, y sobre todo psíquico. Sufrieron allanamientos nocturnos en sus hogares, robos a sus casas, torturas a su padre o madre frente a ellos, entre otros. Estas niñas, estos niños y adolescentes vivieron los avatares de la violencia de Estado en sus propios cuerpos, no se les transmitió únicamente a través del dolor de sus familiares, sino que vivieron acciones pensadas para hacerles daño de manera sistemática durante varios años.

Si bien no toda la generación nacida en estas fechas vivió de la misma manera la violencia de Estado, quienes no la vivieron en sus hogares y familias, tuvieron amigos y amigas que sí lo sufrieron y todes compartieron su educación bajo un régimen militar y una niñez plagada de secretos y sin sentidos. A su vez, crecieron y se hicieron adultos en una sociedad que eligió la impunidad antes que enfrentar la verdad y la justicia.

Recorro las diferentes denominaciones para ver cual es más apropiada, sin embargo, no percibo que ninguna de estas nos represente. Se nos ha llamado de *segunda generación*, pero esta denominación tiene un problema desde sus comienzos, nos asume como hijos de la generación que vivió situaciones traumáticas y que este trauma por ser hijos es transmitido a nosotres, sin embargo, entiendo que no sufrimos daños colaterales, sino que fuimos sometidos a tortura psicológica con el fin de adoctrinarnos o simplemente de torturarnos para que no pensáramos como nuestros padres y nuestras madres. Por tanto, somos víctimas directas y es por ello que el término de *segunda generación* no parece ser del todo apropiado.

En este mismo sentido se nos denomina como pertenecientes a la *generación de la posmemoria*, término acuñado por Hirsch (1992-1993) para denominar a hijas e hijos de personas que sufrieron campos de exterminio nazi demostrando como estos aun sin haber vivido el padecimiento de sus padres llevan las huellas de estos traumas en sus cuerpos y cómo los traumas se transmiten de generación en generación. Y aunque esta última no haya sufrido directamente la violencia esta queda impresa y es transmitida a sus hijos o hijas sin quererlo. Al igual que con la denominación de *segunda generación*, la *posmemoria* plantearía que tenemos una memoria transmitida sobre situaciones que en realidad no vivimos personalmente.

Como plantea María Florencia Basso (2019) en su tesis, y traspolando esto al caso uruguayo, «los/as hijo/as argentinos han sido desde muy pequeños, en muchos casos, testigos directos e involuntarios de la militancia y víctimas de la violencia del terrorismo de estado» (p. 64) por esta razón, no podemos trasladar el término tal cual es utilizado para les hijes de sobrevivientes del Holocausto ya que en el Cono Sur, la realidad fue diferente. Si bien, es fundamental poder utilizar los estudios sobre la memoria sobre la base de esta realidad histórica, es importante recalcar las diferencias con nuestra historia y partir de estas diferencias para el análisis. Continuando con Basso (2019), esta plantea:

Se podría decir que los/as hijos/as tienen dos tipos de memorias traumáticas con las que lidiar: aquellas más íntimas del recuerdo traumático vivido desde la infancia y aquellas que corresponde a las memorias dolorosas de los adultos que fueron transmitidas en el seno familiar; es decir, están presentes dos generaciones afectadas con experiencias directas generadas por el terrorismo de Estado (p. 65).

En este sentido el término planteado por Susan Rubin Suleiman (2002) *Generación 1.5* sería más apropiado, aunque también parte de los estudios de memorias del Holocausto, ya que justamente plantea que es la generación de quienes siendo niños sobrevivieron a los campos de concentración, por lo cual, están entre la primera y segunda generación, ya que vivieron ambos tipos de traumas, los propios y los de sus familiares directos.

Cabe detenerse un instante a reflexionar a qué nos referimos con generación para lo cual utilizaré el planteo de Allier (2010, p. 153) que indica que es un fenómeno social que ubica a un grupo determinado en un tiempo y espacio histórico común. De esta manera, cuando se habla acá de generación se hace eco a este planteo que ubica a un grupo determinado de personas unidas por un tiempo y espacio común por lo que comparten una experiencias que los identifica como grupo.

La generación de personas que vivieron su niñez y adolescencia atravesadas por la violencia de Estado transitaron su juventud en un país amordazado y desde temprana edad sintieron el pesar de un país entero que eligió mantener la impunidad y abrirse al camino democrático a través de un pacto de silencio político que toda la población acataría por mucho tiempo. La promulgación de la Ley de Caducidad, como ya se indicó, significó décadas de impunidad y un silencio profundo que repercutirá en toda la sociedad profundizado aun más en esa generación.

La memoria es un acto del presente que se actualiza en cada ejercicio y que se proyecta al futuro aunque recuerde el pasado. Para que exista un ejercicio de memoria, para que podamos transmitir un acontecimiento pasado, para que puedan las nuevas generaciones reapropiarse de este pasado no vivido, es necesario que exista a nivel social una habilitación para el uso de la palabra. Esta habilitación puede existir en un momento y dejar de hacerlo en otro, como indica Elizabeth Jelin (2019):

La capacidad y posibilidad de hablar, de ejercer la palabra, tienen su anclaje en el espacio de interacción social y política. Se conjugan aquí la subjetividad de las personas que quieren o pueden hablar para transmitir su experiencia y, del otro lado, los entornos que favorecen u obstaculizan esa palabra (p. 19).

Podemos gritar a viva voz nuestros relatos, nuestra experiencia, pero si la sociedad no encuentra canales de reapropiación de estos acontecimientos, si no tiene los marcos sociales para interpretarlos, no serán escuchados. Se necesita por tanto, no solo la capacidad de hablar y animarse a hacerlo, o el permiso social para el uso de la palabra, sino también, la posibilidad de contar con oídos ávidos de escucha que puedan procesar y dar sentido a esos relatos. La generación a la que pertenezco recién comienza a sentir ahora la habilitación social para el ejercicio de sus memorias.

#### Necesidad de conectar: memorias, olvidos y transmisión generacional

La memoria no es estática, sino que se actualiza y resignifica con cada nueva puesta en escena, pero como plantea Halbwachs (2004) esta existe en cuanto comparta el grupo con quienes lo han vivido y que estos sean capaces de transmitir esas memoria y lograr así una nueva interpretación y una nueva apropiación. Si entre una generación y otra no se da la transmisión ocurre un quiebre y una ruptura que no es olvido, sino ausencia de un recuerdo y más que ausencia, dice Jelin (2002) es «la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada, o negada» (p. 28)

Esa marca o vacío que denota la ausencia de una presencia se vive como malestar. Está allí y no se logra colocar en un lugar, no se logra interpretar, entender, decodificar, y por tanto, genera en palabras de Jelin (2002), «profundas distorsiones en la memoria y en la organización posterior de la vida cotidiana» (p. 82) para quienes no pueden expresarse y sienten la necesidad de hacerlo. Podemos plantear lo mismo a nivel social, que si se da un quiebre a nivel generacional existe una demanda por ambas partes de ser reparado.

Poner en escena las memorias habilita la reinterpretación que será la base de las nuevas reconstrucciones del pasado por quienes no lo vivieron. En este sentido, Ana Ros (2015) plantea que cuando se da un desencuentro entre dos generaciones se vuelve compleja la transmisión. Hace una distinción entre la «memoria del nunca más» (surgida posdictadura en Argentina) y la «memoria de revisión crítica» o «memoria del debate» (surgida en el nuevo milenio) que si bien no plantea como opuesta las muestra como diferentes, desprendiéndose la última de la primera, dice que esta la re-actualiza en el presente, la actualiza, en dos sentidos, de hacerla actuar y de interpretar el pasado en el presente. Citando a Ros (2008):

En otras palabras, mantenerla viva en el presente por medio de entablar un diálogo con ella que la cuestiona y le pide ir más allá. Lo que, por otra parte, es representativo de la interacción generacional respecto a un tema, ya que al provenir de un contexto diferente los más jóvenes tendrán preguntas sobre ese pasado o una comprensión del mismo distinta que podrán cotejar con la de sus protagonistas, llegando a nuevas conclusiones (p. 121)

Al hablar de memoria hablamos a su vez de olvido porque cada vez que hacemos un ejercicio de memoria, seleccionamos qué recordamos y qué olvidamos. Podríamos llamarle a este un olvido necesario, primario y fundamental (Ricoeur, 2008). También existen otros tipos de olvidos. Están los olvidos que son provocados por una situación traumática, como también así los olvidos manipulados. Pero existen a su vez formas de acceder al recuerdo y es por esto, que Ricoeur (2008) plantea que «se olvida menos de lo que se cree o lo que se teme» (p. 538) El olvido es por tanto una condición propia de la memoria.

Pero una sociedad no puede simplemente querer olvidar un tiempo pasado, querer borrar una parte de la historia, porque las vivencias y el sufrimiento causado por la violencia de Estado está inscripto en los cuerpos de quienes lo vivieron, y quienes lo siguen viviendo al no encontrar verdad y justicia por los y las desaparecidos. Esa palabra inventada por las dictaduras del Cono Sur, esa imagen perversa de una persona que no está ni viva ni muerta. Pablo Spinella (hijo de desaparecido) plantea la imposibilidad del olvido, como esa necesidad de búsqueda incansable por la verdad, aunque no se sabe lo que de ella. (Spinella, 2009)

## La representación del horror

Es interesante reflexionar sobre si es posible o deseable que se represente el horror cometido en diferentes momentos de la historia de la humanidad. Hechos que rebasan lo imaginable y que ponen en evidencia hasta dónde es capaz de llegar el ser humano. Sobre esto, Jean-Luc Nancy (2006) enuncia: «no quiero oír hablar del Shoah, pero tampoco quiero escuchar el silencio envolviéndola» (p. 75) porque ese silencio, como se mencionaba antes, es una herida; un espacio ocupado por eso de lo que no se quiere hablar.

Desde el arte luego de eventos traumáticos a nivel social como el Shoah en Europa, o el terrorismo de Estado en Latinoamérica, se han hecho propuestas artísticas que buscan hacer visible lo invisible. Como ejemplo de ello, me gustaría destacar el trabajo de Jochen Gerz que tal como plantea Nancy (2006) logra plasmar en su obra las complejidades propias de la representación de la memoria. Este artista a través de su *Monumento invisible* (1993) presenta una propuesta que debe ser rememorada para que tenga presencia poniendo así en práctica las memorias.

Es así que Nancy (2006) plantea la imposibilidad de representación, hablando mas bien de que es una representación prohibida porque la humanidad como tal —lo humano— desapareció durante el Holocausto. A través de la obra de Gerz se transmite la imposibilidad de representar el horror vivido en los campos de concentración. No hay imagen para lo imaginable, es en palabras de Nancy (2006, p. 76) «un soplo posterior a la palabra y anterior

a otra palabra». Lo que queda entonces es la representación de aquello que no es presencia y Gerz lo logra a través de incentivar el ejercicio de la memoria como representación.

A su vez, Nancy (2006) habla de prohibida en el sentido de «sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto de la presencia» (p. 33). De esta manera, concluye que existen tres puntos en relación con la representación del Shoah: que tiene que ver con la propia representación, con el arte y lo propio del arte; que es posible y lícita su representación en tanto se entienda «representación» como debe ser entendido y que los campos de exterminios nazis son una empresa de «suprerepresentación».

En esta misma línea, Didi-Huberman (2004) dice que plantear a Auschwitz como *indecible e irrepresentable* no es acercarnos al tema, sino todo lo contrario, es hacer lo que el nacismo hubiera querido. Que todo quedara borrado, tapado y oculto en la historia; que aquel suceso desgarrador, de crueldad inhumana, cayera en el olvido. Al igual que allá, acá, de este lado del mundo, existen estos hechos que no podemos dejar de recordar, porque sería colocarlos en el lugar de lo posible y por tanto de lo no cuestionado.

Ana Amado plantea también, a su vez, esta dificultad de representar las catástrofes de la historia e indica que pueden ser evocadas «dando cuenta de los trastornos de la memoria, de los fracasos del reconocimiento, y en este terreno, las imágenes en tanto percepción óptica no pueden terminar de representarse (2009, p. 108). Estas imposibilidades de acceder exactamente a la memoria no significa que no debamos realizarlo, sino que en esta realización se evidencian sus complejidades.

### Miradas de una generación

En Uruguay las narrativas de la memoria han sido predominantemente masculinas y adultas. La generación de personas que vivieron las experiencias desde sus infancias y adolescencias no han colocado aún sus memorias como parte de la narrativas contrahegemónicas sobre el pasado reciente. En Argentina, se ha generado un cuerpo propio de producciones que desde el arte, así como también desde la academia, dan cuenta de las complejidades de la representación y hacen aportes significativos en este sentido.

Amado (2009) indica que las producciones audiovisuales de esta generación son una herramienta por el cual se elabora la identidad y a la vez la diferencia generacional con sus padres, y plantea que lo logran a través de la interpelación directa a sus madres y padres o «con la opción misma del hecho artístico como forma crítica, asumida desde cierta intransigencia estética».

Como plantea Ernesto Semán (2018), al analizar la obra literaria de dos hijos de desaparecidos argentinos, la escritura es acción y través del acto de escribir colocar a los hijos en un nuevo lugar, ya que estos se convierten en padres de lo que escriben (p. 157) abandonado de alguna manera su lugar de hijos. Esta diferencia de posición entre ambos países se relaciona con la justicia transicional que de manera muy diferente se ha dado en Argentina y en Uruguay. Mientras en uno se ha juzgado públicamente a quienes cometieron crímenes de lesa humanidad, en el otro este camino ha sido lento y solapado impregnado de impunidad.

Ros (2015) plantea que es a partir de esta Marcha del Silencio que la voz de la generación post dictadura comienza a hacerse presente, sin embargo, el complejo proceso uruguayo en relación con la justicia transicional «se convierte en un obstáculo a la hora de extraer lecciones del pasado para enfrentar los problemas sociales del presente» (p. 163) sobre todo para quienes lo vivieron durante su niñez, ya que no logran dar sentido a ese pasado para poder procesarlo, reapropiarse de este y transmitirlo.

Si bien desde la academia se ha investigado y desde el arte se han generado propuestas que abordan las memorias sobre el terrorismo de Estado a través del cine, de la literatura y de las artes plásticas, la experiencia aún está focalizada en el mayor de los horrores que es la existencia de personas desaparecidas. Sin embargo, cabe destacar que las experiencias de quienes vivieron en el exilio, ya sea de adultos como de niños/as, también están presentes. Ante esto, cabe preguntarnos porqué no están presentes las otras experiencias, la de quienes siendo niños/as vivieron allanamientos en sus hogares, manoseos en las visitas, persecución y tortura psicológica sistemática, entre otros.

### Sobre mi práctica

En mi memoria existen más olvidos que recuerdos, mi mente encontró la manera de protegerse de los acontecimientos sociales que viví durante mi niñez y resolvió olvidarlo todo. En un primer momento olvidé el secuestro que sufrimos con mi familia, olvidé los días que estuve con mi hermano desaparecida, pero luego también olvidé mi vida anterior, olvidé cómo era tener un padre, una madre y un hermano. Mi vida comienza a mis tres años, en el Buceo, con mis abuelos maternos; a mi madre la veo de vez en cuando, en visitas de treinta minutos y eternas esperas; mi padre vive junto a mi hermano en el exilio, en Italia.

Cuando una vive de pequeña estas situaciones hay detalles que no logra entender. Existen preguntas que no encuentran respuestas, sin embargo, algo se sabe, se intuye y se entiende, aunque no se sepa bien qué. Mis padres eran perseguidos políticos, vivíamos en dictadura, eso lo sabía; lo sufría en cada visita, pero no lo recuerdo. Nuestro caso tuvo una gran repercusión mediática, a través de él se denotaba la existencia del Plan Cóndor que tantas vidas se estaba llevando. Fuimos los únicos que siendo secuestrados toda la familia sobrevivimos todos. Esta dimensión pública hizo que siempre estos acontecimientos estuvieran fuera de mí, contados por otros.

Durante toda mi vida milité, estudié arte, y ya hace varios años llevo a cabo el Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Uruguay, Tenemos Que Ver. Sin embargo, poco reparaba en este tema. Tenía para mí la misma dimensión que para cualquier militante activa, ocupada por la memoria, la verdad y la justicia en Uruguay, así como por el resto de las violaciones a los derechos humanos que día a día colocan a algunas personas en situaciones de precariedad y a llevar una vida no vivible (Butler, 2020).

Sin embargo, a mis cuarenta y pico empiezo a sentir la necesidad de acercarme a esta, *mi* historia, y la de tantos, desde mi subjetividad, desde la militancia y desde el arte. Esta sensación me remite a lo que Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman plantean acerca de la

necesidad de transmitir las memorias sobre temas traumáticos «la reconstrucción, que no puede reparar lo irreparable, juntará sin embargo pasado y presente, zanjando los huecos de sentido que la experiencia traumática y sus marcas dejaron» (2006, p. 61). Surge así como necesidad el sumar mi experiencia a la memoria colectiva.

Sin embargo, mi historia está repleta de privilegios, en la familia soy la única que no recuerda el secuestro; en la sociedad fuimos secuestrados, pero no desaparecidos. Estos privilegios me colocaron en un lugar que complejiza el relato y sobre todo la posibilidad de relato. Las repercusiones de la Ley de Caducidad también tiene efecto en este sentido, Aldo Marchesi y Peter Winn plantean que lo que la ley permite a través del artículo 4 coloca el foco casi exclusivo sobre los desaparecidos (2016, p. 255). Es así, que las memorias de otros actores han quedado relegadas por mucho tiempo.

Por lo tanto, las experiencias de quienes vivimos la violencia de Estado en nuestros cuerpos, pero no tenemos un familiar desaparecido, parece como que no tuviéramos suficientes aportes para hacer a la memoria sobre el pasado reciente. No somos suficientemente víctimas, es como que no llegamos a este estatus que nos habilite a poner en escena nuestras subjetividades sobre estos acontecimientos.

### Entrelazando memorias

A pesar de lo expuesto en el apartado anterior sobre la habilitación social para el uso de la palabra (Jelin, 2002) en estos últimos años he comenzado con un proceso de investigación desde el campo artístico que pone mi experiencia en el foco: *Con un nudo en la garganta* es parte de ese proceso. A través de esta propuesta pretendo plasmar, con un enfoque desde la cultura visual, retazos de mi vida marcada durante mi niñez por la violencia de Estado. Mi búsqueda apunta a reflexionar sobre la construcción colectiva de la memoria, a la vez, que busca ser un aporte a esta desde mi vivencia personal afectada por la realidad política que vivimos en Uruguay y en otros países latinoamericanos entre las décadas del setenta y del ochenta.

¿Cuáles son los relatos que perduran en el tiempo? ¿Quién construye esos repertorios? En este ejercicio de reflexionar sobre la construcción social de la memoria sobre el pasado reciente de nuestro país y a la vez proponer mi experiencia a través de la práctica artística, se me presenta la política del silencio que se vive en Uruguay como un monstruo que nos aplasta y nos calla, sobre todo a quienes vivimos la violencia de Estado siendo pequeños. La ausencia de justicia y de condena social, hace que el pronunciarse se haga difícil, casi imposible.

Haciendo una comparación con la realidad vivida en Argentina, donde desde 1985 están procesando genocidas por los crímenes cometidos durante la dictadura militar. Procesamientos, además, que han sido televisados y de gran repercusión pública y mediática. Uruguay, en cambio, ha planteado pocos juicios a represores de la dictadura, lo que provoca que la veracidad de los hechos pueda ser puesta en disputa. Los juicios han se han desarrollado casi en silencio, sin más que alguna nota una vez condenados.

El silencio implica entonces, un quiebre entre generaciones que vivieron los hechos, y quienes no, al no poder conectar con ellos, como plantean Jelin y Kaufman (2006), aunque no exista una transmisión en relatos «en todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente» (p. 50). Las memorias ausentes son de todas maneras, memorias presentes, aunque no se inscriban en una representación concreta del recuerdo. Existen y están allí, aunque no encuentren el lugar de representación.

Mi proceso de investigación es individual y a la vez colectivo. Participo activamente del colectivo Memoria en Libertad colectivo compuesto por personas que fueron niñas, niños y adolescentes víctimas directas del terrorismo de Estado. A través de este colectivo buscamos colocar nuestras vivencias en los relatos sobre el pasado reciente además de ser un colectivo de derechos humanos y de militar por el reconocimiento del Estado, así como por que se cumplan las leyes con las que este se comprometió.

### Descripción de la propuesta

*Con un nudo en la garganta* se compone de un video experimental de 4 min., de un audio y de una serie de imágenes. Las imágenes tienen diferentes procedencias y todas son objetos que ya existían y que fueron resignificados. Se utilizan fotografías del álbum familiar, otras son fotos tomadas de recortes de prensa, así como también está la tapa del libro escrito por mi madre sobre su experiencia en el secuestro, la tortura y la cárcel. A su vez, esta fotografía está intervenida con un párrafo de este mismo libro. Por otro lado hay fotografías de los archivos de prensa brasileños. De esta manera, se alinea con lo que Ana María Guasch (2005) y Hal Foster (2001) —por mencionar algunos— plantean sobre la obra de arte «como archivo» (Guasch, 2005) donde el hecho histórico se transforma en presente física y espacialmente.

Entre las imágenes que componen esta secuencia se encuentra además una fotografía perteneciente al proyecto *Imágenes del Silencio, 196 abrazos contra el olvido*, del cual participé. Dicho proyecto es llevado adelante por los fotógrafos Pablo Porciúncula, Annabella Balduvino, Ricardo Gómez, Cecilia Vidal, Elena Boffetta y Federico Panizza con motivo de la 25.ª Marcha del Silencio que conmemora a todos y todas las desaparecidas. Esta imagen es parte de la actualidad, hace referencia por lo tanto, a un acontecimiento presente.

Las imágenes colgadas sobre la pared son acompañadas de un relato en audio, una historia pequeña de un evento concreto, algo que viví en alguna de las tantas visitas a mi madre en el penal de Punta de Rieles. Un recuerdo —de los pocos— que siempre perduró en mi memoria como el ejemplo vivo de la crueldad que vivíamos los y las niñas en esas visitas. Porque aquello no era una guerra, sino una violencia sin fin, que buscaba sistemáticamente derrotarnos y destruirnos sin importar la edad. No éramos vistos como niños o niñas por las represoras, sino como objetos que había que moldear y maltratar.

La propuesta entonces, utiliza diferentes lenguajes para componer el universo vivido por una niña que sufrió el terrorismo de Estado, como indica Guasch (2005) sobre el arte en «tanto archivo» se busca dejar de lado el olvido y aferrarse a la necesidad imperiosa de

la memoria. Por otro lado, el relato en audio busca colocarnos desde la perspectiva de esa niña a través de una narración simple, un relato concreto «que sintetiza y vuelve potente ese mundo infantil desquiciado (en el sentido literal de la palabra: “descomponer una cosa o hacerle perder su seguridad y firmeza”)» (M. J. Apezteguía, comunicación personal, 10 de julio de 2021).

El nombre hace alusión a lo que he vivido en mi cuerpo durante el secuestro, en el que, mis cuerdas vocales se dañaron. Al poco tiempo de este suceso un día quedé totalmente muda y empezaron los médicos a estudiarlas. En mis cuerdas vocales se habían generado nódulos —y se siguen generando—, mi voz es disfónica, le cuesta salir, hace fuerza para emitirse y sale el sonido por insistencia, con dolor. Porque el cuerpo dice lo que la voz calla y en el cuerpo quedan impresas las memorias y las vivencias que hemos tenido no desaparecen, aunque no seamos capaces de transmitirlos, están allí, quietitas, a la espera de manifestarse.

En *Con un nudo en la garganta* se mezclan las vivencias personales con las experiencias colectivas: lo que salió en la prensa brasileña, lo que supe por los libros, las noticias, los documentales; se entrecruzan con las vivencias y los recuerdos personales. La ausencia del diálogo sobre los acontecimientos vividos en la cena familiar, se completa con las múltiples películas en las que nuestro secuestro es relatado por mi madre, por su compañero de militancia con quien fuimos secuestrados, así como por Luis Claudio Cunha, periodista brasileño al cual este acontecimiento le cambió la vida.

En este «acto social de la visión» (Bal, 2006, p. 36) se pone en evidencia un mundo cambiante de interpretaciones diversas que depende del contexto de la relación del sujeto con el objeto que se nutre de narrativas pequeñas y hace frente a la historia hegemónica mirando los acontecimientos del día a día. Como plantea Mirzoeff (2003), «La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana» (p. 27).

Siguiendo con lo planteado, *Con un nudo en la garganta* hace uso de la vida cotidiana para recomponer una nueva escena al colocar el valor de los acontecimientos diarios en un plano diferenciado de significación. De esta manera, busca colocar en primer lugar el aspecto afectivo de las vivencias planteadas proponiendo una mirada crítica de la experiencia y buscando provocar más allá de la situación singular que evoca.

El planteo que se propone, a su vez, hace eco de lo que Bal plantea citando Homi Bhabha (1994) sobre la importancia de la serie como elemento constitutivo de la cultura visual. Se procura a través del recurso de la serialización y reutilizando visualidades creadas por diferentes personas, en diversas circunstancias y para múltiples fines; generar un nuevo acontecimiento. «Los objetos puestos en relación de un modo específico establecen nuevas series, lo que facilita la elaboración y reiteración de sus enunciados» (Bal, 2016, p. 43).

La utilización del archivo tanto público como privado es parte de esta propuesta artística que articula por tanto subjetividades diversas. En este mismo sentido, Judith Butler (2020) plantea que «un motivo por el cual la estética es tan importante en la labor archivís-

tica, en el archivo vivo, es que tiene la capacidad de transformar la memoria en una nueva forma de imaginar» (p. 138).

Es así que para la realización del video experimental se utilizan extractos de películas documentales donde mi familia es protagonista. Se presenta la voz de mi hermano, la de mi abuela y también la mía —pero todas extraídas de registros de terceros—. Sin embargo, la mayoría de las imágenes son del presente, principalmente atardeceres desde mi ventana, una ventana que me ha visto crecer: ser niña, joven, adulta y madre.

Por tanto, a través de la yuxtaposición de imágenes del pasado, así como de audios que narran algo de la experiencia —que esboza una idea sobre lo vivido sin decirlo del todo— así como de imágenes actuales superpuestas unas con otras, se busca trazar la dimensión de la memoria en su carácter fragmentario compuesto de retazos de recuerdos. Como plantea José Luis Brea (1999),

Los grandes relatos de la historia se han desquebrajado, dando paso a este nuevo relato, subjetivo, fragmentado, experiencial, con menos pretensiones que la simple evocación de los hechos para dar paso a la reapropiación de quienes los miran y la reconfiguración de sentidos (p. 119).

A través de esta propuesta se procura dar solución a dos necesidades, una personal y otra social. La social está relacionada a lo que Jelin (2002) plantea del imperativo ético ligado a la idea de que es necesario recordar para que estos acontecimientos no se vuelvan a repetir. Ese sentimiento ético hace imperioso el ejercicio de memoria y más urgente aún en el contexto actual, en que en Latinoamérica los partidos de ultraderecha ganan terreno y los datos sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas con anterioridad se ponen nuevamente bajo sospecha.

Por otro lado está el imperativo personal y la necesidad de colocar mis memorias en el espacio público y así transformarlas y resignificarlas, porque, como mencionó antes, lo que no se expresa permanece, no como vacío, sino como huella que entorpece el espíritu. A su vez este trabajo propone sumarse a la construcción discursiva de la memoria colectiva sobre el pasado reciente en Uruguay poniendo el foco en las memorias de quien lo vivió como niña.

Como plantea Semán (2018), en una revisión sobre los escritos de hijos/as de desaparecidos en Argentina, este acto de narrar apuesta a «construir nuevas respuestas y cambiar el sujeto de la historia» (p. 156). De alguna manera debemos colocarnos como actores generadores de discurso para poder sumar a las narrativas de la memoria. Desde el arte buscamos proponer «sensaciones o afectos que estimulan el pensamiento» (Van Alphen, 2019 p. 61).

A través de esta propuesta espero afectar con la firme intención de «comprometer al espectador de una manera particular y transformadora» (Van Alphen, 2019, p. 60) tomando el sentido que propone Jill Bennett (2009) de ser «azotado con afecto». Con este propósito busco transmitir la experiencia a través de la potencia del arte que es capaz de «volver sensible lo inhumano» (Rancière, 2013, p. 47). Es en este sentido que podemos hablar de «las operaciones afectivas del arte» (Van Alphen, 2019, p. 66).

*Con un nudo en la garganta* espera ser la primera —desde mi subjetividad— de una serie de propuestas artísticas que vinculen el pasado con el presente así como lo individual con lo colectivo, contribuyendo a las narrativas de la memoria generadas sobre el pasado reciente en Uruguay. De esta manera, suma la perspectiva de quienes vivieron esta experiencia desde sus infancias. Vivencias particulares repletas de matices que aún quedan por explorar con profundidad.

## Referencias

- ALLIER, E. (2010). *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- AMADO, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BASSO, M. F. (2019). *Volver a entrar saltando: memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. La Plata-Posadas-Los Polvorines: UNLP-UNM-UNGS. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/134>.
- BELLO, M. (2015). La historia reciente, una disciplina para entender el pasado presente. *Argentina investiga. Divulgación científica y noticias universitarias*. Recuperado de [http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=la\\_historia\\_reciente\\_una\\_disciplina\\_para\\_entender\\_el\\_pasado\\_presente&id=2390](http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=la_historia_reciente_una_disciplina_para_entender_el_pasado_presente&id=2390).
- BENNETT, J. (2019). Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte. En: I. DEPETRIS CHAUVIN y N. TACCETTA (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 31-54). Buenos Aires: Prometeo.
- BENJAMIN, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad.: B. Echevarría. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BUTLER, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Madrid: Taurus.
- BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- CANDAU, J. (2002). Memorias y amnesias colectivas. En: J. CANDAU (Comp.), *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CASSARIEGO, F. (2020). Silencio performático. *Bravas*, (13). Recuperado de <https://www.revistabravas.org/silencio-performatico>.
- DE GIORGI, Á. (2018). El «Nunca Más» uruguayo. Política ritual hacia el pasado reciente en el gobierno del Frente Amplio. *Izquierdas*, (42), 63-96. Recuperado de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-50492018000500063&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-50492018000500063&script=sci_arttext).
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Vol. 2. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- FOSTER, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En: Afrika Gruppe, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83233/112454/>.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Vol. 6. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. Recuperado de <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Vol. 1. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

- JELIN, E. (2019). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- JELIN, E., y KAUFMAN, S. G. (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Vol. 12. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- LESSA, F. (2016). *¿Justicia o impunidad?: cuentas pendientes en el Uruguay post-dictadura*. Madrid: Debate.
- LEVI, P. (1963). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Planeta
- MARCHESE, A., y WINN, P. (2013). Uruguay: los tiempos de la memoria. En: F. LORENZ, A. MARCHESE, S. STERN y P. WINN, *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (pp. 151-260). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MIRZOEFF, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
- NANCY, J.-L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLLS, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- PORTELLI, Á. (2014). Las funciones del olvido: escritura, oralidad, tradición. En: P. FLIER y D. LVOVICH (Coords.), *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas* (pp. 39-60). Rosario: Prohistoria.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. 2.ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROS, A. (2008). *Inheritance: Living Memory, Leaving Countries. Uruguayan and Argentinean Fictionalization at the Turn of the Millennium* (Doctoral dissertation).
- ROS, A. (2015). El documental político y la generación de posdictadura en Uruguay. En: A. TRAVERSO y T. CROWDER-TARABORRELLI, *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago de Chile: LOM.
- RUBIN SULEIMAN, S. (2002) The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- SEMÁN, N. (2018) Los juguetes no son tuyos. En: J. BLEJMAR, S. MANDOLESSI y M. E. PÉREZ, *El pasado inasequible desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 149-162). Buenos Aires: Eudeba.
- SPINELLA, P. (2009). *La imposibilidad del olvido*. Buenos Aires: Nuestra América.
- TAYLOR, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*, 11. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>.
- TAYLOR, D., y FUENTES, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- URUGUAY (1986). Ley n.º 15.848: Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>.
- URUGUAY (2009). Ley n.º 18.596: Reparación a las Víctimas de la Actuación Ilegítima del Estado en el Período Comprendido entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18596-2009#:~:text=Recon%C3%B3cese%20el%20quebrantamiento%20del%20Estado,28%20de%20febrero%20de%201985>.
- VAN ALPHEN, E. (2019) Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos. En: I. DEPETRIS CHAUVIN y N. TACETTA (Comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 55-71). Buenos Aires: Prometeo.

# Duelo público a través de la performance en Uruguay. Activismo y artivismo como forma de sensibilización en el presente

Public mourning through performance in  
Uruguay. Activism and artivism as a form of  
sensitization in the present

Flavia Figari Diab<sup>1</sup>

## Resumen

Existen en Uruguay diversas propuestas artísticas que desde la performance buscan expresar lo inexpresable, el dolor por las pérdidas en relación con la muerte y desaparición forzada de la última dictadura militar y las muertes consecuencia de un sistema violento basado en la desigualdad de género. Como antecedente se observará, por un lado, a la Marcha del Silencio y a Mujeres de Negro desde sus acciones como prácticas performáticas, por otro lado, se buscará analizar *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* como performances artísticas contemporáneas. Se propondrá una reflexión teórica descriptiva para compren-

## Abstract

There is a diversity of artistic proposals in Uruguay seek to express the inexpressible from the performance, the pain for the losses in relation to the death and forced disappearance of the last military dictatorship and the deaths resulting from a violent system base on gender inequality. As an antecedent, on the one hand, the Marcha del Silencio and Mujeres de Negro will be observed from their actions as performative practices, on the other hand, it will seek to analyze “La caída de las campanas” and «Diez de cada diez” as contemporary artistic and what their objectives are. As a tactic of struggle and to raise their voic-

<sup>1</sup> Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales, estudiante de la Maestría en Arte y Cultura Visual por la Facultad de Artes, Universidad de la República. fladiab@gmail.com

der sus acciones y cuáles son sus objetivos. Como táctica de lucha y alzar la voz por los derechos humanos, se despliegan en ámbitos públicos para compartir un duelo privado que se vuelve social. Para conocer cómo se conjugan las definiciones políticas y estas prácticas performáticas, con el trabajo corporal y el lenguaje creativo construido por estos colectivos se indagará en cómo se vinculan de forma política y simbólica a través del activismo.

**Palabras clave:** duelo público, *performance*, activismo, derechos humanos, Uruguay.

es for human rights, they are deployed in public spaces to share a private mourning that becomes social. In order to know how political definitions and these performative practices are combined, with the body work and creative language constructed by these groups, we will investigate how they are linked politically and symbolically through activism.

**Keywords:** public mourning, performance, activism, human rights, Uruguay.

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

## Introducción

En Uruguay existen colectivos que buscan desde el activismo, el arte y la performance generar un impacto no solo político, sino emocional acerca de temas que tienen que ver con los derechos humanos, que competen a toda la sociedad y que no se ha profundizado demasiado desde lo académico. Con una perspectiva sociológica y con un enfoque en estudios sobre arte y performance es que se plantearán diversas interrogantes para llevar a la reflexión temáticas poco exploradas desde estas disciplinas. Como alternativa metodológica de comunicación diversas propuestas artísticas y activistas a través de la performance hacen llegar distintas formas de sentir, de ver e interpretar la vida en sociedad.

Es pertinente agregar y aclarar, que este trabajo de reflexión teórica surge del proceso de investigación hacia mi tesis de Maestría en Arte y Cultura Visual que se origina en la Facultad de Artes de la Universidad de la República. Esta aclaración también parte del hecho de que la investigación se encuentra en este preciso momento previo al campo, por este motivo es que los aportes que aquí se reflejan tienen que ver con planteos teóricos que hallan al momento, elementos que tienen que ver con características en común que se encuentran en los casos seleccionados para la comprensión del duelo público en relación con los derechos humanos a través de prácticas performáticas que serán ampliadas próximamente.

Se hará foco en propuestas de performance del presente en Uruguay, que intervienen en temas que tienen que ver con las desapariciones forzadas ocurridas durante la última dictadura militar, y a su vez, se estudiarán performances que denuncian la desigualdad de género y los femicidios. Tanto los asesinatos de los detenidos desaparecidos en dictadura, como los asesinatos de niñas, mujeres y disidencias responden a la misma lógica de violencia. Las muertes forzadas que se mencionan tienen en común la ausencia de un Estado que vele por estas problemáticas y procure protección y bienestar a toda la población. En concordancia con Álvaro de Giorgi (2019), es necesario pensar este tipo de prácticas simbólicas integradas en el campo político. Que, a su vez, al analizarse desde el bagaje analítico de los estudios del performance, puede contribuir al impulso de un área del conocimiento académico a nivel nacional dada su escasa existencia de antecedentes al respecto (p. 63).

Las performances seleccionadas como caso a conocer son, por un lado, *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, y por el otro, como antecedente y desde la acción performática se tomará la Marcha del Silencio y a Mujeres de Negro.<sup>2</sup> Tendrán como objetivo encontrar la relación entre la temática y la metodología de manifestación que encuentran para expresarse y alzar la voz con respecto al dolor que los lleva a movilizarse en la calle. Para comprender cómo y por qué surge el duelo público para quienes llevan a cabo estas prácticas, se explorará las propuestas performáticas mencionadas las cuales buscan generar un impacto emocional desde la acción. La Marcha del Silencio será seleccionada como antecedente ya

---

<sup>2</sup> Si bien la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro no se definen como performances desde su origen, en este trabajo, a partir de los aportes teóricos de Diana Taylor, se les dará una mirada analítica desde los estudios de performance observándolas como si lo fueran, ya que al presentarlas como antecedente, permitirá un análisis comparativo. Es en este sentido, que por el momento se definirán como acciones performáticas.

que ha salido a la calle desde el año 1995, con pautas performáticas definidas, que, si bien no se plantean como artísticas propiamente dichas, contienen características que muestran ciertos elementos en común siendo pertinentes de analizar y describir, tanto por la temática que los reúne como por las estrategias que han desarrollado en todos estos años para hacer público y colectivo el dolor compartido. A su vez, se tomará también como antecedente Mujeres de Negro indagando en las tácticas performáticas que han construido en torno al duelo, ya que este colectivo posee características estéticas definidas. Asimismo, se indagará en las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* como propuestas artísticas contemporáneas. La primera expresa explícitamente el duelo público como objetivo central, y la segunda si bien no propone el duelo público como tema principal, exponen diversos temas en torno a la violencia de género además de los femicidios.

Como plantea Elisa Pérez Buchelli (2019),

... en Uruguay muchas de estas experimentaciones artísticas fueron enunciadas desde los propios cuerpos y dialogaron con el contexto de radicalización política de variadas maneras, desde prácticas de militancia artística hasta expresiones micropolíticas próximas a búsquedas de emancipación desde lo privado y hacia lo público (p. 26).

Si bien la autora se refiere a prácticas ubicadas en los sesenta y setenta, puede observarse elementos en común con las prácticas de hoy.

El camino de esta reflexión hace que sea necesario hacerse las siguientes preguntas, ¿cuál es la relación entre arte y política? ¿Por qué la performance como táctica? ¿Cómo expresan y transitan el duelo público? ¿Cuáles son sus denuncias? ¿Qué implica que sigan llevando a cabo sus acciones hasta el día de hoy? ¿Por qué se selecciona los casos mencionados y no otros? Estas y más preguntas deben ser formuladas, interiorizadas y reflexionadas con el objetivo de crear una conciencia sensible, emocionalmente comprometida con las causas que originan estas prácticas, así será posible también interceptar el arte con la política en relación con estos temas.

A partir de estas preguntas surge como objetivo general explorar la aparición del duelo público y la denuncia colectiva a través de las prácticas performáticas la Marcha del Silencio, Mujeres de Negro, y las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* a partir de sus propuestas tanto políticas como artísticas que componen en sus acciones. En este sentido, se establecen como objetivos específicos; en primer lugar, analizar el sentido político de los y las activistas y artistas a través de sus acciones políticas; en segundo lugar, comprender la aparición de duelo público y la relación que tiene con los objetivos planteados en sus prácticas performáticas, por último, reflexionar acerca de la implicancia emocional en relación con los temas tratados en estas acciones. En este sentido, se buscará responder las preguntas que han surgido en torno a este trabajo.

Si bien se plantean estos objetivos, se formulan en un sentido de estructura y no tanto buscando responderlos en su totalidad, dado el tiempo y espacio. Esta estructura permitirá hallar las características en común que tienen estos casos seleccionados, necesarias para formular lineamientos hacia la problemática que se busca comprender aquí. Estas caracte-

rísticas en común encontradas en estas prácticas tienen que ver con las acciones llevadas a cabo en la calle, con las temáticas que se encuentran en sus motivaciones, la perspectiva de género y las luchas sociales en torno a los derechos humanos, entre otras.

El análisis de la presente investigación tendrá un abordaje de tipo cualitativo, con la intención de un acercamiento a los objetivos planteados buscando comprender cómo surgen las acciones y las motivaciones de los actores en relación con sus prácticas. Se plantea la construcción de un estudio de casos interpretativos conducidos por criterios teóricos establecidos que se guíe según las categorías conceptuales planteadas en una red de observación centrada en un eje comprensivo, no explicativo. En este trabajo será central la importancia de los casos seleccionados como unidades de análisis, relevante para la comprensión de la problemática que se plantea.<sup>3</sup> En este sentido, a partir de dicha selección, las categorías que corresponden a la dimensión de duelo público se buscarán en la visibilidad que toma la performance en el espacio público a través de un lenguaje propio que lo hace posible. A su vez, en relación con el concepto de performance que aquí se integra, se buscará analizar categorías que se relacionan con el lenguaje corporal, la creación o convocatoria hacia lo colectivo, las pautas pre establecidas en la acción y aparición de elementos relacionados con formas alternativas de comunicación. Por último, con respecto al activismo y al artivismo en términos de dimensión, se buscará encontrar algunas semejanzas y diferencias, cómo se han influido, qué relación tiene con las definiciones políticas que expresan y cuáles son sus tácticas de acción.

## Más allá del activismo: el artivismo como mecanismo de acción política

Los casos seleccionados como antecedentes activistas desde la práctica performática son la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro y como performance se observará a *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* que al ser propuestas originadas desde lo artístico pueden ubicarse más claramente en el artivismo, considerando que los cuatro casos tienen en común el duelo y la protesta contra la violación de los derechos humanos. Por lo tanto, se analizarán cuatro casos como acciones performáticas, las dos primeras mencionadas desde un plano activista, y las dos últimas como performances artísticas que pueden ser analizadas como artivismo; asimismo, los cuatro casos tienen en común la expresión de un duelo (luto).

Se busca aportar elementos para comprender acciones políticas o artísticas que se llevan a cabo a través la performance en nuestro país que surgen y se originan a partir de hechos que atentan contra la vida. Como ya se ha mencionado los colectivos seleccionados aquí plantean el duelo público y la protesta contra la desigualdad estructural que atenta contra la integridad física y psíquica. Con el foco en las muertes forzadas, tanto de la última dictadura militar como en los femicidios en la actualidad, la preocupación y la lucha se centra en que unas vidas valen más que otras. Quiénes valen menos, o no valen, se encuentran en un lugar

3 *La caída de las campanas, Diez de cada diez.*

de precarización, vulnerabilidad y desigualdad en el recorrido y desarrollo de sus vidas. En protesta a esta lógica de desigualdad y en consideración de que la situación pone en riesgo constante las vidas de las personas, y que podría ser evitable, surge como una táctica de protesta, el artivismo. De este modo, el artivismo con objetivos políticos puede manifestarse a través de intervenciones artísticas, performances y otras en diversos espacios compartidos. Es necesario un acercamiento a la noción de artivismo como mecanismo de acción tanto de los colectivos que emergen desde el arte como de aquellos que surgen del activismo, pero que poseen tácticas performáticas, y que pueden haber influido a otras prácticas que hoy se encuentran en el ámbito del artivismo. En este sentido, como ya se ha mencionado será pertinente aclarar, por un lado, que dentro de artivismo se podría ubicar a las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, y por otro lado se ubican en el activismo con sus prácticas performáticas la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro. En referencia a estas dos últimas, siendo acciones que surgen desde y para el activismo, se podría considerar estas prácticas como de tipo performance para su comprensión, tal como lo plantea Taylor (2015),<sup>4</sup> y que, si bien no posee características voluntariamente artísticas, si reúnen pautas y tácticas planteadas previo a la acción, con un uso estético de los colores, elección de un modo de transitar la acción, y distintos momentos que conforman una secuencia dentro de la misma acción. A saber, la Marcha del Silencio sale todos los años a la misma hora desde el mismo lugar y la formación tiene un orden donde los familiares y amigos directos se ubican al principio para salir. En el recorrido se llevan carteles con las fotos de las víctimas y se recorre en silencio la calle. Llegado a un punto de la calle 18 de julio (Intendencia de Montevideo), comienzan a transmitir por altavoces los nombres y apellidos de las víctimas que hoy faltan y, cuando se llega al final del recorrido, suena el himno nacional.

Por otro lado, Mujeres de Negro es considerada por características similares a la Marcha del Silencio, aunque sus objetivos se centran específicamente en la lucha contra la violencia de género (femicidios), se hallan pautas preestablecidas como el uso de color negro, carteles con los nombres de las víctimas llevadas por mujeres en el recorrido de las calles, la convocatoria exclusiva solo a mujeres, entre otras características (ya que no todos los años se acciona exactamente de la misma forma ni en la misma fecha). Todas estas características mencionadas, tienen como fin ubicar tanto a la acción de la Marcha del Silencio, como a las acciones que llevan a cabo las convocatorias de Mujeres de Negro en el ámbito de la performance como metodología de transmisión de conocimiento (en sintonía teórica con Taylor). La performance como forma alternativa de comunicación, a su vez, permite transitar y apropiarse de las emociones ya que habilita la posibilidad de habitar lo que acontece allí. En estas prácticas la emocionalidad y el dolor se habita en la práctica misma, expresando en esa acción contenida y concentrada el dolor diario que se vive. Esto se observa en sus objetivos políticos que tienen directa relación con las muertes (asesinatos), es decir, duelan las pérdidas evitables. Todas estas características descritas conforman una práctica performática y se podría decir que el artivismo se vale de estas experiencias previas como inspiración articuladora de prác-

---

4 «Performance guerrilla».

ticas de performance e intervenciones urbanas integradas desde el arte. Desde el activismo pueden surgir performances, intervenciones urbanas u otras que pueden tener características similares a acciones originadas a partir de movimientos sociales sin pertenecer a estas y su vez pueden tomar tácticas que se han adoptado desde prácticas activistas.

Por otro lado, en línea con Pérez Buchelli (2019), *Mujeres de Negro*, *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* se pueden observar cómo enunciaciones desde sus propios cuerpos que dialogan con el contexto de radicalización política. En este sentido, sería interesante poder comprender cómo desde prácticas militantes artísticas (activismo) y expresiones micropolíticas buscan la emancipación desde lo privado hacia lo público. Es también, a partir de esto que se plantea un duelo privado que se vuelve un duelo social, siendo así fundamental la comprensión de cómo surge este duelo público y porqué aún sigue expresándose en nuestra sociedad. Asimismo, es a partir del activismo que permitirá conocer cómo se conjuga las definiciones políticas con estas prácticas performáticas a partir del trabajo corporal que caracteriza el lenguaje creativo de los actores buscando comprender de qué manera esos usos del cuerpo se vinculan de forma política a través del duelo que se encuentra en disputa.

Lola Proaño, en su trabajo sobre el colectivo FACC<sup>5</sup> en Argentina, afirma que las acciones se caracterizan por la forma no-narrativa, en la cual encuentra una lejanía con la política en el estilo explícito que se halla en la discusión enmarcado en lo partidista e institucional, sin quitar así su politización. En las acciones «aparece la mirada de los que se sienten marginados del sistema, la voz opuesta a la voz del poder político y económico, los cuerpos en peligro de desaparecer» (Proaño, 2017, p. 53). Las acciones ubicadas en el campo político juegan un papel fundamental a través del descubrimiento de los cuerpos reales, los que sufren literalmente la violencia política expresada en una existencia que no se deja ver más allá que en las estadísticas. La autora afirma que «el pasado se vuelve entonces dinámico y la historia abierta a nuevas lecturas que abren las fisuras para encarnarlas en los cuerpos activistas». Estos «cuerpos activistas, [...], muestran teatralmente el impacto del pasado que deja de ser “lo ya sido”, para enfatizar su continuidad en el presente y provocar la emergencia de una historia viva, activa, inacabada» (Proaño, 2017, p. 53). La autora plantea que «el uso teatral del silencio enfatiza la gestualidad corporal» (Proaño, 2017, p. 58), asociando el mismo con el duelo en relación con el dolor a causa de los asesinatos y desapariciones en la dictadura. Proaño formula que los cuerpos político-artísticos o activistas son «el despertar de la memoria colectiva que percibe sensorial y emocionalmente, mediante el impacto del cuerpo presente» (Proaño, 2017, p. 60). La lucha contra la violencia se halla de diversas formas con diferentes tácticas, al observar que, desde la performance, las intervenciones y diversas propuestas artísticas ponen el cuerpo en la acción y trascienden cualquier discurso narrativo que trate de describir la muerte al desafiar la sensibilidad desde la afectación. Así como plantea Judith Butler (2019):

---

5 Colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo.

En la calle, los cuerpos reorganizan el espacio de aparición con el fin de impugnar y anular las formas existentes de la legitimidad política; y así como a veces ocupan o llenan el espacio público, la historia material de estas estructuras actúa igualmente sobre ellos, convirtiéndose en parte de la propia acción y reformulando la historia en el preciso momento en que ellos despliegan sus mejores estrategias. Son actores subyugados y empoderados que tratan de arrebatar la legitimidad a un aparato estatal existente, sobre el cual descansa la regulación del espacio público de aparición, para constituir ellos mismos su propio teatro legítimo. Al arrebatar ese poder se crea un espacio nuevo, un nuevo intersticio entre los cuerpos, por así decirlo, que reclama el espacio existente justamente en los mismos actos que permiten recuperarlos y darles un nuevo sentido (p. 89).

Desde la década del sesenta los y las artistas «han usado el cuerpo para enfrentarse a los regímenes de poder y a las normas sociales, y también para insertar al cuerpo frontalmente en el quehacer artístico» (Taylor, 2015, p. 9). Una de las formas es la performance, reconociendo que «no es solo el acto vanguardista efímero, sino un acto de transferencia, que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas» (Taylor, 2011, p. 19). En línea con los aportes de la autora, es de observar que las performances transmiten saber social, memoria y sentido de la identidad a través de actos vitales de transferencia que se dan a partir de acciones reiteradas (Taylor, 2015, p. 22). De esta forma no solo podemos estudiar las performances, sino que es posible estudiar eventos como si lo fueran, lo que permite constituir un lente metodológico.

Erika Fischer-Lichte se introduce en el tema estableciendo que «el término deriva del verbo “to perform”, ‘realizar’: «se “realizan” acciones» (Austin, 1998, p. 47 citado en Fischer-Lichte, 2004, p. 47). Según la autora los términos performativos «son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan» (Fischer-Lichte, 2004, p. 48). Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, solo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales (Fischer-Lichte, 2004, p. 49). La autora introduce a Austin y construye sus aportes integrando teoría de Butler.<sup>6</sup> Este agregado de los aportes teóricos de Butler, tiene que ver con que la autora identifica la comprensión de lo performativo más allá del lenguaje, sino que lo incorpora al cuerpo, a las acciones corporales. En este sentido, según Erika Fischer-Lichte, Butler afirma que de esta forma la performatividad de los cuerpos no es previa a una identidad preconcebida, sino que, más importante, genera identidad. Así, pues, la identidad -como realidad corporal y social- se constituye siempre a través de actos performativos. En este sentido, *performativo* significa, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial (Fischer-Lichte, 2004, p. 55). Se introduce estos planteos que trae la autora, para diferenciar lo performativo de lo performático y cómo se introduce en el marco del arte y de la performance. De ambos autores citados, Fischer-Lichte considera «la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública. Para ambos existe sin duda una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica

6 Butler introduce en la filosofía de la cultura el concepto de performativo en su artículo de 1988.

(performance)» (Fischer-Lichte, 2004, p.58), y en este sentido para la autora habría que añadir una teoría estética de la performance.

Se continuará de este modo, distinguiendo entre el concepto *performativo* explicitado antes, y *performático*, el cual se utilizará de forma central. Sobre la base de los planteos de Fischer-Lichte (2004) se tomará la palabra del uso contemporáneo de performance en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. En este sentido, para hacer referencia a características teatrales o escénicas de una intervención artística (o performance) diríamos que se trató de algo performático y no performativo. El performance constituye un proceso de práctica, episteme, evento, intervención, acto y modo de transmisión conformando así una especie de esponja absorbente de ideas y mezcla de diversas disciplinas que crean su propia metodología para acercarse a nuevas y distintas formas de entender y conceptualizar el mundo. Tanto Fischer-Lichte como Taylor coinciden en el término, uso de la palabra y concepto de performático.

En este sentido, se busca comprender las rupturas ideológicas, principalmente porque transmiten otras ideas fuera de la institución, otras formas de sentir y de ser distinta a lo que normalmente se espera que suceda en el espacio público, creando así una *ceremonia compartida* que fortalece la inclusión del cuerpo como metodología de confrontación en el arte. En estas acciones se encuentra el arte del performance, el teatro, la danza, actos sociopolíticos culturales, como puede ser las protestas políticas, los desfiles militares y funerales, entre otros. Siguiendo a Diana Taylor (2015) «estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana» (p. 17). Según la autora el performance tiene un potente poder persuasivo, performático y simbólico para apoyar o resistir sistemas hegemónicos. Taylor (2015) afirma que «si la norma del performance es romper las normas, la norma de los estudios de performance es romper con las barreras disciplinarias» (p. 65). En resumen, el performance actúa tanto como canal de diversificación del conocimiento, como de modos de transmitir ideas.

Por otro lado, según Ileana Diéguez (2009) desde el concepto de liminalidad en torno a las reflexiones de las situaciones escénicas y políticas en América Latina, «lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, con la cultura e incluso con lo artísticamente establecido» (p. 1). La autora plantea analizar tanto las representaciones realizadas por artistas en acciones políticas, como las prácticas políticas de ciudadanos no identificados como artistas en la escenificación de imaginarios y deseos en los espacios públicos llevado adelante por los colectivos. El concepto de liminalidad, tiene como fin expresar las «complejas acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida» (Diéguez, 2009, p. 16), que al fin y al cabo se configuran como prácticas socio-estéticas.

En el artivismo se encuentran las performances y las intervenciones artísticas que cumplen con ciertas características que, en general, se hallan en ámbitos compartidos, entendi-

dos como públicos ampliados a los espacios que se habitan de forma comunitaria y también virtualmente.<sup>7</sup> Esto tiene que ver y se relaciona con la articulación de las performances y demás intervenciones artísticas como formas de expresión típicas del activismo.<sup>8</sup> En referencia a las propuestas performáticas mencionadas, las redes sociales han generado más allá de la acción en sí un impacto de difusión de los sucesos con objetivos de expansión en cuanto a las causas que los interpela, sobre todo en temáticas que tiene que ver con violencia de género y racismo. Podría plantearse como así lo hace Manuel Delgado que «se vive un momento en que la calle vuelve a ser reivindicada como espacio para la creatividad y la emancipación, al tiempo que la dimensión política del espacio público es crecientemente colocada en el centro de las discusiones en favor de una radicalización y una generalización de la democracia» (Delgado, 1999, p. 19). Siguiendo al autor el activismo tiene que ver con una propuesta que combina un lenguaje artístico novedoso que tiene implícita una propuesta política que busca transformar de alguna forma la realidad. Estos elementos pueden dar como resultado tanto a que el arte encuentre una forma política de expresión como también encontrar la política en el arte. Las producciones artísticas de esta índole se postulan como fórmulas de arte público o contextual en la medida que se despliegan en la calle o en lo público virtual. Para Delgado «los mensajes formales y visuales del actual arte militante aspiran a que se reconozcan en su ejecución los diferenciales que les distinguen tanto del arte público en general como de la agitación artística convencional» (Delgado, 2013, p. 69).

La especialidad del activismo radica en un buscado despliegue de sensibilidades tanto emocionales como ideológicas con intencionalidad de provocar un movimiento no solo de la conciencia, sino de los cuerpos poniéndolos en diálogo con la acción política. El activismo es llevar desde el arte a las últimas consecuencias la lógica de la performance, entendida como lo que atribuye la capacidad de producir desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades, como plantea Delgado (2013). En este sentido, performance y espacio (público, privado, presencial, virtual, etc.) interactúan y se retroalimentan mutuamente. El activismo funciona como alterador del orden público como vehículo para arribar de forma individual, desde el arte con sus propias metodologías, interpelando la subjetividad desde una modalidad que opera desde la sensibilidad al generar diversas posibilidades de acción política. A su vez, como plantea Delgado (2013), es necesario observar sobre el activismo que este se relaciona con las conflictividades urbanas actuales y que suele entregarse a los movimientos sociales del momento. El arte activista no es nece-

7 De este último habría preguntarse cómo se trazan esos espacios (abiertos y cerrados, quiénes forman parte y qué utilidad han desarrollado. Los espacios públicos virtuales refieren a las redes sociales en internet, entendiendo estos como círculos habitados en los cuales se crean comunidades que integran o excluyen personas según intereses y en los cuales se transmiten pensamientos acordes a esos intereses. A futuro, es fundamental integrar esto último, tanto por su uso en la actualidad como por la explosión dimensional que ha tenido estos últimos años en el mundo, sobre todo debido a la pandemia de covid-19.

8 Si bien el factor virtual traducido en las redes sociales interviene y trae consecuencias, siempre sean más o menos el número de personas convocadas por la causa, el movimiento se lleva a la calle, al encuentro de los cuerpos en el presente. Tal vez los últimos hechos que han surgido desde 2020 en referencia a la pandemia mundial de covid-19 ha influido en las masas; en Uruguay podría decirse que se ha dado, de todas formas, los encuentros presenciales por parte de diversos colectivos.

sariamente un movimiento social, sino que «el activismo quizás no ha hecho, sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos» (Delgado, 2013, p. 78).

## En nuestro cuerpo está el dolor: performance en las calles

Como reflexiona Nelly Richard (2007) de una forma especialmente sensible y profunda estas prácticas conllevan «el desafío de reunificar a una sociedad traumáticamente dividida por el odio suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar» (p. 110). El presente a medida que transcurre el tiempo se vuelve pasado, y como dice la autora se producen temporalidades en discordia. Las distintas estrategias que llevan a cabo los colectivos no solo tienen como fin alertar a la población acerca de las temáticas que los conmueven, sino expresar de forma sensible, y tratar de conmover de esta forma a quienes no están enterados del dolor como una constante en sus vidas. De esta forma, como afirma la autora, «la dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política que levanta el tema de las violaciones de los derechos humanos» (Richard, 2007, p. 110).

La Marcha del Silencio tiene como núcleo central de su repertorio la escenificación del duelo ininterrumpido (De Giorgi, 2019, p. 41). A través de los estudios de performance es posible conocer cómo escenifican, qué sentido tiene el duelo inconcluso y el rol que cumplen las fotografías de identificación, «manifestarse en silencio es priorizar otro lenguaje expresivo, el de la performance, que no necesita de la palabra articulada» (De Giorgi, 2019, p. 49). En esta línea, resulta revelador poder explorar los casos de activismo<sup>9</sup> o intervenciones que pueden ser estudiadas como performance, ya que de esta manera puede conocerse con mayor profundidad el sentir enmarcado en estos temas a partir de diversas propuestas que buscan expresar el dolor.

La selección de estas prácticas para estudiar el duelo público como expresión de dolor que causa los asesinatos forzados, tanto de los crímenes de la dictadura, como de los femicidios del pasado, presente y del futuro tiene que ver con que «el discurso público salda formalmente su deuda con el pasado sin demasiado pesar, sin casi nunca pasar por las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos» (Richard, 2007, p. 137).

Las mujeres que integran el colectivo Mujeres de Negro están enraizadas en un duelo que llevan adelante con convicción convocadas por los femicidios. También tienen como objetivo observar, detectar y denunciar la violencia contra las mujeres, trabajar en la eliminación de la violencia en todas las dimensiones y en todos los ámbitos de la sociedad (Alzogaray, 2016, p. 30). Con respecto a *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, Yanina Vidal (2020) sostiene que:

... este tipo de manifestación parte del caos, de la inexistencia de un molde y de un régimen, de la pluralidad de artes y de la hibridez; en el contenido denuncian

9 Término que fusiona el activismo con tácticas artísticas.

los femicidios. Estas acciones intentan representar lo irrepresentable: la muerte. Lo irrepresentable adquiere múltiples formas para hacer visible lo silenciado (p. 50).

Siguiendo a la autora «el *shock* generado por una condensación de imágenes que no narran una historia puede resultar más movilizador que la historia en sí misma» (Vidal, 2020, p. 50).

Se hace inevitable pensar en el sentido que tiene para las personas transitar emocionalmente un duelo, y sobre todo considerar las circunstancias de esas pérdidas, si las mismas fueron inevitables por razones biológicas y naturales o si esas pérdidas a causa de la muerte podrían haber sido evitables. El duelo por las muertes (asesinatos) que fueron y por las que vendrán, no solo se transita de forma individual, sino que acontece colectivamente. Se encuentra la performance como una de las posibles formas de expresar el duelo (que se hace colectivo). En palabras de Butler (2004) «la pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros”. Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo» (p. 46). Por lo tanto, es que emerge la necesidad de explorar, comprender y describir la dimensión del duelo que se hace público y colectivo a través de la performance en el espacio público ampliado. En línea teórica con Butler, desde el duelo es que se permite elaborar en forma compleja una comunidad con un sentido político. En este sentido, es que se reúnen familias y amigos de víctimas de terrorismo de estado, como así también mujeres y disidencias. Esta comunidad del duelo está constituida tanto por personas con objetivos activistas como artivistas, para construir propuestas llevadas a cabo en el ámbito público desde el cual denuncian los hechos de las muertes forzadas en busca de crear conciencia en el presente.

Transformar el dolor en un recurso político, expresa Butler (2020), es un lento proceso como el dolor mismo de transitar un duelo, que parte del desarrollo de la acción, generando una identificación con el sufrimiento. Butler (2020) plantea el hecho de que unas vidas valen más que otras, una desigualdad que se observa en el grado de tenacidad con la cual se defienden unas vidas más que otras (p. 42). A este suceso Butler lo llama *duelidad*,<sup>10</sup> que trata del grado en el que se lamenta la pérdida de una vida. Siguiendo a Butler (2020), hay diversas razones para que suceda esto como es el racismo, la xenofobia, la homofobia, la transfobia, la misoginia y el sistemático desprecio por los pobres y los desposeídos. La autora plantea la necesidad de comenzar a buscar la forma de la no violencia en contraposición a la violencia, necesario para la futura subsistencia de la humanidad. En este sentido, Butler (2020) afirma lo siguiente:

Si queremos entender lo que significa hoy la no violencia en el mundo donde vivimos, debemos conocer las modalidades de la violencia a las que hay que oponerse, pero también debemos retomar un conjunto de cuestiones fundamentales que pertenecen a nuestro tiempo: ¿qué hace que una vida sea más

<sup>10</sup> Ampliando el concepto de *duelidad* la autora agrega «como bien sabemos, en este mundo, las vidas no se valoran de la misma manera y no siempre se presta atención a los reclamos contra las agresiones y el asesinato de los que son víctimas. Y una de las razones es que sus vidas no se consideran dignas de llorarse o de duelidad» (Butler, 2020, p. 42).

valiosa que la otra? ¿Qué es lo que determina la desigualdad a la hora de valorar diferentes vidas? ¿y cómo podríamos comenzar a formular un imaginario igualitario que se integre a nuestra práctica de la no violencia, una práctica de la resistencia, a la vez vigilante y optimista? (pp. 42-43)

La autora plantea este cuestionamiento como un problema político, como parte de una opresión más amplia de biopoder que distingue (sin justificación), entre vidas a duelar y vidas que no merecen duelarse (Butler, 2020, p. 73). Se plantea que la perpetuación de esta lógica es posible a través de la violencia, no solo física. La violencia se responde con violencia, afirma la autora, en el sentido que, a través de la justificación, por ejemplo, de la «defensa propia» se responde de forma violenta, construyendo así una lógica de necesidad de esta violencia que no permite pensar de otro modo. La violencia estructural contiene así la lejana posibilidad de criticar las condiciones de sus métodos, al punto que se conforma una interrelación e interdependencia que no conoce otra forma de interacción. El artivismo propone una metodología alternativa de protesta y en la performance puede observarse un método de la no violencia. No admitir que la desigualdad de género se encuentra sentenciada, que está a la espera de sumar la próxima muerte y que en cierto punto se puede predecir una muerte futura, significa que no solo se pone de manifiesto el duelo por los asesinatos cometidos, sino que, a su vez se duela por las muertes que vendrán. La predicción del duelo, muestra tristemente la violencia instalada en la sociedad que vivimos hoy.

El colectivo Mujeres de Negro lleva a cabo un duelo público, se desplaza por la calle en silencio, vestidas de negro con un objetivo claro, duelar los asesinatos de las mujeres en manos de hombres. En el caso del proyecto artístico *La caída de las campanas*, enuncian explícitamente un duelo público; los femicidios reúnen a este colectivo de mujeres con la necesidad de expresión y visualización que se traduce en un duelo que se expresa a través de la performance. Por otra parte, la performance *Diez de cada diez*, si bien no muestra enunciar solo el hecho de los femicidios los denuncian de forma explícita en cada aparición. Por otro lado, la Marcha del Silencio aparece como una «performance política estructurada en torno al reclamo de los derechos humanos a la verdad, justicia y al duelo» (De Giorgi, 2019, p. 41). La Marcha del Silencio, conocida por llevar a cabo la misma acción, siempre en silencio, con la misma consigna, repercute de modos que ninguna otra marcha<sup>11</sup> logra o ha logrado; puede asemejarse con las convocatorias de Mujeres de Negro dependiendo del año, la cual también ha generado impactos emocionales.<sup>12</sup> Como sostiene Álvaro de Giorgi (2019) «lo que reivindica la faceta más performática de la Marcha del Silencio es el derecho al duelo» (p. 52). Sería interesante ver aquí las tácticas de las acciones, en sus diferencias y similitudes, qué impactos generan, y cuáles son sus objetivos específicos que los colocan en temáticas algo distintas,

11 Aquí el término *marcha* es utilizado como modo de representar la movilización que se realiza en las calles como modo de protesta, aunque la Marcha del silencio es estudiada aquí como práctica performática.

12 Es necesario mencionar también como marcha multitudinaria a la Marcha de la Diversidad, uno de los eventos más convocados al presente en Montevideo, sin embargo, no será posible profundizar en este trabajo tanto por el tiempo y el espacio, como por los objetivos planteados al momento.

pero que tienen elementos en común, el desconforme social, la búsqueda de justicia, el deseo por la paz y la igualdad entre los semejantes, entre otras aspiraciones.

Como afirma Butler (2004) «seguramente existen muchas maneras de considerar la vulnerabilidad corporal y el trabajo del duelo, así como varios modos de pensar estas condiciones dentro de la esfera política» (p. 45). En esta lucha por el reclamo a la libertad para nuestros cuerpos, a que no nos maten, y de habernos matado, exigir respuestas que sanen de alguna manera el dolor inexplicable de vivir ese peligro, se pone el cuerpo mismo en acción, en espacios compartidos que puedan ser escuchados y vistos, intercambiando lenguajes que en sus variaciones hallen el entendimiento ajeno. En la Marcha del Silencio «el lenguaje no verbal del luto se manifiesta en los repertorios elegidos: el silencio, la lentitud de caminar» (De Giorigi, 2019, p. 53).

Transformar el dolor en un recurso político, expresa Butler (2020), es un lento proceso como el dolor mismo de transitar un duelo, que parte del desarrollo de la acción, generando una identificación con el sufrimiento. En esta línea, resulta revelador poder explorar los casos de artivismo o intervenciones públicas (o urbanas) que pueden ser estudiadas como performance, ya que de esta manera puede conocerse con mayor profundidad el sentir enmarcado en estos temas a partir de diversas propuestas que buscan expresar el dolor. Mas allá de la redacción de los hechos, la narrativa de la historia y los resultados obtenidos, la esencia se encuentra en las movilizaciones internas y personales que implica cualquier violación que atente contra la integridad humana. Llegar a expresar a través del cuerpo, utilizando mecanismos no convencionales y produciendo sensibilidad, es también profesar el dolor interior.

## Marcha del Silencio y Mujeres de Negro

Algunos estudios han mostrado la importancia que tiene la Marcha del Silencio en Uruguay, que si bien, su origen no se identifica necesariamente con lo artístico, se podría plantear el hecho de que las personas se han apropiado de la marcha<sup>13</sup> de forma creativa. Es interesante articular estas dos dimensiones, el arte y el activismo con el objetivo de observar cómo dialogan y como se relacionan en torno al duelo desde los estudios de performance. De esta forma se busca comprender la visibilidad del duelo que surge desde sus acciones en el espacio público, analizando el lenguaje desde la performance. Por lo tanto, será necesario indagar en la participación de la marcha que surge desde el activismo halladas en las acciones concretas, y qué significado político emerge en este sentido estudiadas desde los estudios de performance.

La Marcha del Silencio en Uruguay se vive todos los 20 de mayo desde 1995, con una proclama que lleva la consigna en la cual se reclama verdad y justicia por la investigación de los crímenes cometidos en la última dictadura, y se camina en silencio por la avenida 18 de Julio, sin suspensión por ningún motivo. En 2020 por motivos de la pandemia de covid-19 la marcha se realizó virtualmente con transmisión en vivo, familiares caminaron por 18 de

13 En algunas ocasiones se utilizará de forma abreviada *marcha* en referencia a la *Marcha del Silencio*.

Julio mientras desde las casas se escuchaban los nombres de los desaparecidos y se gritaba «¡Presente!». <sup>14</sup> Las dos marchas del silencio realizadas en la pandemia de covid-19 (2020 y 2021) han mostrado una adaptación en las tácticas y los recursos utilizados, sobre todo al observar una adhesión diversa de actores con aportes de todo tipo, tanto desde lo artístico como solo desde lo activista (militante).

Sin duda la marcha ha dejado su huella distintiva creando una forma de performance duradera en el tiempo. Taylor (2015) plantea que algo es performance o algo se puede estudiar o entender como performance, y también se puede observar como acto performático y analizarlo como performance, sin que tenga necesariamente un origen artístico, como pueden ser los ejemplos de Madres de Plaza de Mayo en Argentina, mencionadas por la autora, o Mujeres de Negro y la Marcha del Silencio aquí planteados. La renovación de las estrategias de lucha en esta clave dio lugar a un nuevo concepto dentro del campo de estudios de la performance: *el «performance guerrilla»*, <sup>15</sup> término acuñado por Taylor (2011) (De Giorgi, 2019, p. 63).

El interés particular de reflexionar con respecto a la comprensión del performance, en línea con Taylor (2015) «radica no tanto en lo que es “performance”, sino en lo que este concepto nos permite hacer» (p. 51), y comprender de determinadas acciones políticas estéticas que encuentra la centralidad en la reflexión de los casos mencionados como acciones corporales en vivo. La potencialidad de la performance radica en su surgimiento espontáneo, y también premeditado, en cualquier lugar tan solo con el cuerpo de los participantes y artistas frente a un público cambiante y azaroso con posibilidad de ser interpelado, borrando barreras marcadas nítidamente en otras disciplinas.

En síntesis, estas prácticas permiten conocer cómo se inscriben en la tendencia a hacer de la visibilidad en el espacio público, un asunto clave de la transformación en los modos de hacer política en la actualidad (De Giorgi, 2019).

Mujeres de Negro se define como un colectivo de mujeres pacifistas que integran un movimiento internacional que nace en Jerusalén en 1988 «cuando un grupo de mujeres israelitas y palestinas deciden salir vestidas de negro y en silencio para protestar contra la ocupación israelí de los territorios palestinos». <sup>16</sup> Este colectivo se identifica rápidamente por sus acciones públicas en 18 de Julio caracterizadas por el recorrido que hacen en silencio y vestidas de negro. Es innegable el impacto emocional que se atraviesa en el recorrido sosteniendo el nombre de una mujer asesinada, donde el cuerpo entiende el dolor y no hay palabras que lo pueda describir, el silencio es el cuerpo hablando. El colectivo expresa en su blog «nos manifestamos públicamente (generalmente en plazas) contra la violencia, con

14 Es inevitable tener en cuenta el contexto de la pandemia de covid-19 que se inicia en Uruguay en marzo de 2020 y que ha ocasionado la necesidad de reflexionar acerca de los espacios de interacción, los ritmos, el alcance, lo vivencial, lo puesto en escena, lo hecho público, entre otras dimensiones.

15 En Taylor (2015) se traduce al español como *el performance*, cabe aclarar que, en los estudios latinoamericanos de performance, se escribe como *la performance* y así aparecerá en casi todo el escrito excepto cuando se trate de conceptos tomados de Diana Taylor.

16 Extraído textualmente del blog del colectivo Mujeres de Negro: <http://mujeresdenegrouuguay.blogspot.com/>

una imagen común: de negro: en señal de duelo, para ser más visibles. En silencio: porque faltan palabras para poder explicar todos los horrores que sufren las mujeres en el mundo y en denuncia por la ausencia de voz de las mujeres en la historia».17 Mujeres de Negro performa un duelo público, la presencia y la fuerza se hace sentir, la acción sucede a medida que las mujeres se acompañan y caminan juntas. En la unión se da la procesión que se desplaza por la calle en silencio, vestidas de negro con un objetivo claro: duelar los asesinatos de las mujeres en manos de hombres y sin respuesta ni justicia de una sociedad patriarcal desigual.

### *La caída de las campanas y Diez de cada diez*

El número de mujeres asesinadas por causas que tienen que ver con la desigualdad en Uruguay es alarmante y mientras se aprueban leyes contra la violencia de género no se perciben cambios sustanciales. Siguen muriendo asesinadas niñas, adolescentes, mujeres y disidencias en mano de hombres o en circunstancias que tienen que ver con pertenecer a un lugar de vulnerabilidad en el mundo a causa de un sistema basado en la desigualdad de género.

La performance *La caída de las campanas* se describe como «una investigación filosófica y artística que aborda la hibridación de lenguajes artísticos —instalación urbana, performance duracional, arte sonoro y ensayo documental— indagando en torno a la política de la intimidad y el duelo: un duelo público» (Vidal, 2020, p. 30). Durante 2015 *La caída de las campanas* salió a la acción en cada femicidio en torno a edificios y plazas de Montevideo elegidos por su relevancia simbólica. El proyecto se caracteriza por «vestuario blanco, espacios oficiales y de tránsito continuo, sonido continuado de las campanas (varía según la cantidad de participantes)» (Vidal, 2020, p. 43). Cada acción variará no solo según qué participantes se encuentren ese día, sino también de cuántas sean. Existe un documental sobre *La caída de las campanas*, la, sinopsis resume la película de la siguiente manera: «Un feminicidio, una performance. ¿Cómo hacer que el duelo se vuelva público? Hekatherina es una activista feminista que reúne a diversas mujeres con el fin de performar la pérdida. Los asesinatos no paran, pero algo cambia. Este ensayo audiovisual recorre la reciente implosión del feminismo y reflexiona sobre los imaginarios en torno a las mujeres, el feminismo y la violencia de género».18

*Diez de cada diez* es una performance que comienza en el 2015 y sus características principales de la performance son: «Vestuario rojo, plazas públicas, relato por cada una de las participantes» (Vidal, 2020, p. 43). En su página de Facebook el colectivo expresa que: «Elegiendo el arte como lugar de articulación discursiva, accionamos en el espacio público utilizando distintos dispositivos visuales, teniendo como intención dislocar este tema social de su eje contextual».19 Ambas performances accionan en la calle para poner en el cuerpo la

17 Extraído textualmente del blog del colectivo Mujeres de Negro: <http://mujeresdenegrouuguay.blogspot.com/>

18 Extraído de «<https://tenemosquever.org.uy/index.php/2019/06/02/8tqv-la-caida-de-las-campanas-jorge-ferro/>».

19 Extraído de «[https://www.facebook.com/DiezdecadaDiez/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/DiezdecadaDiez/about/?ref=page_internal)».

emocionalidad atravesada por los femicidios y la violencia de género. En ellas se encuentra la intercepción entre denunciar el cuerpo desaparecido a través del cuerpo presente. Cuerpos que se callan y se matan, son representados por corporalidades que aparecen en las calles con sus pieles, sus voces y su dolor.

En una entrevista Valeria Piriz (comunicación personal, Montevideo, 4 de diciembre 2020), iniciadora de *Diez de cada diez* nos cuenta que la performance surge en 2015 a partir de los femicidios ocurridos ese año. La artista visual relata que comenzaron a suceder diversos hechos que dieron con la creación de la obra. Se acercaba el 8 de marzo, actrices y dramaturgos empieza a reunirse para trabajar en ello. Como artista y como persona que le atraviesa la violencia hacia las mujeres y por todo lo que venía sucediendo en ese entonces, es que la interpelaron y la impulsaron a la creación de la obra. Sobre los inicios de *Diez de cada diez*, a partir del libro «La mujer, su salud, su belleza y su higiene» de René Vaucaire,<sup>20</sup> extrae tipos de belleza, de forma que las actrices interpelan de forma crítica a esos estereotipos. Ese 2015, cuenta Valeria, un diario español publica «Uruguay no es un país para mujeres, una de cada siete mujeres sufre violencia de género». La artista revisa las estadísticas, los textos y expone que todas hemos sufrido algún tipo de violencia y que por tanto diez de cada diez mujeres lo hemos sufrido. En un primer momento, se realiza la performance en las cercanías de la feria de Tristán Narvaja, y una actriz a partir de un estereotipo dice un texto y otras intervienen en ese cuerpo con cinta adhesiva, cubriendo su cuerpo y dejando un molde como símbolo de memoria y vacío.<sup>21</sup> La artista explica que el color rojo fue elegido por el peligro, por las alertas y por las putas. Esta forma de visualizar el color de conocida connotación negativa<sup>22</sup> busca la reivindicación, con el objetivo de interpelar y lograr reflexión por parte del público. En línea con los aportes de la artista mencionada, es que se relaciona el siguiente planteo por Taylor (2015):

Aunque hay puntos de contacto entre los distintos términos- y nadie nos obliga a escoger entre ellos- es importante señalar que la palabra *performance* nos permite aludir tanto a la hipervisibilidad de la teatralidad como al sistema de mediatización del espectáculo, y a la vez dar cuenta de la acción y resistencia humana. No somos solamente espectadores, somos actores sociales con el potencial de intervenir y responderle al poder. Teatralidad y espectáculo son sustantivos sin verbo. No dan lugar a la noción de respuesta o resistencia individual. Performance contiene el verbo (performar) y al actor social (el/la performer/a) dentro de la misma palabra (p. 47).

La artista relata el impacto de la performance en el interior,<sup>23</sup> sobre todo para las actrices con respecto a la devolución del público, suceso que ocasionó la inevitable interpelación

20 Primera edición en 1929.

21 Llevan la performance a cinco puntos diferentes de la mencionada feria.

22 El rojo como símbolo de la impureza. El rojo de las putas, del salvajismo y lujuria, de la sangre menstrual. La biblia dice: «Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocara será inundo hasta la noche». El rojo del diablo.

23 Luego de su debut, en 2015, el colectivo conformado por Valeria Píriz abre convocatorias de diferentes disciplinas, siempre artísticas, para continuar con el trabajo y presentan el proyecto de performance a los

también por parte de ellas. La performance tiene ese poder de interpelación que no siempre puede lograrse en el teatro, sobre todo porque el público es aleatorio y azaroso. La performance toma al público por sorpresa, intensificando en el intercambio la emocionalidad de la acción. La obra en acción produce afectación tanto para el público como para quienes la realizan, es una práctica que acciona desde la conmoción, el objetivo es traspasar emocionalmente a la persona que se encuentra en el lugar.

En este sentido, no solo se encuentra el componente de la performance como estrategia que expresa una idea en un momento a través de una ejecución específica, sino que en la idea se alojan objetivos concretos que responden a un tiempo histórico determinado influido por una coyuntura que motiva la acción hacia la generación de efectos de ruptura, como es observado en las performances mencionadas.

## A modo de conclusión

Explorar tanto la Marcha del Silencio y Mujeres de Negro como propuestas artísticas antecedentes, para analizar las performances *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, nos permite navegar en el terreno del arte y de lo visual en dialogo con lo político en Uruguay como otra alternativa de expresión. Estos casos seleccionados, como acciones performáticas y como performances propiamente dichas, tienen que ver con que todos crean una vivencia, es decir, se interpela desde lo emocional buscando conmover desde la experiencia sentimientos que atraviesan el cuerpo y se mantienen en el tiempo. Se observa en tiempo real una mirada en la cual a través de sus propuestas buscan investigar y dar visibilidad a hechos que requieren de memoria, humanidad, con perspectiva de género, en un espacio de representación construido de forma subjetiva a partir de posturas que buscan políticamente hablar del sistema de violencia en el que vivimos. Como antecedentes activistas se observa, por un lado, la Marcha del Silencio como práctica performática que denuncia los crímenes de la dictadura. Por otro lado, al igual que la anterior cómo práctica performática, se observa las acciones de Mujeres de negro enfocadas en denunciar la violencia de género. Asimismo, desde tácticas activistas se plantean *La caída de las campanas* y *Diez de cada Diez* como performances que denuncian de manera específica la violencia hacia las mujeres, niñas y disidencias, problematizando la muerte (asesinatos). En este sentido, los cuatro casos seleccionados visualizan un duelo público y la denuncia contra la violencia a través de prácticas situadas en la calle, que tienen características performáticas desde el activismo en el caso de la Marcha del Silencio y de Mujeres de Negro, y de tipo activista como táctica de acción política a través de las performances en el caso de *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*. Los dos primeros casos si bien su origen no se encuentra en el terreno del arte, la acción consiste en empoderarse de la calle de forma creativa con la intención de conmover y trascender las formas de protestas típicas. Se diferencian claramente de convocatorias que

---

fondos concursables del Ministerio de Educación y Cultura. Ganan y llevan la performance a Treinta y Tres, Rocha, Maldonado y Minas en marzo de 2017.

tienen que ver con concentraciones en la vía pública o traslados de un punto a otro con una consigna específica en un año particular, es decir que suceden todos los años.

Estas tácticas que los convierte en activistas y artistas se llevan a cabo con el objetivo de trascender la problemática desde lo sensorial esperando conmover y emocionar más allá de lo narrado al intervenir en los espacios públicos, poder que se encuentra en la performance como lenguaje. *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez* se originan desde el ámbito artístico e incorporan intereses activistas buscando explorar el lenguaje de la performance, ubicándose así en el terreno del activismo. Indagar en el arte hace necesario la exploración de otros lenguajes posibles y crear diversas posibilidades para transmitir conocimiento. El activismo pone el cuerpo en acción, y la performance es una herramienta para hacerlo posible transformando las formas de materializarlo y comunicarlo. Un duelo interno e individual que se vuelve público y social se hace posible a través de la performance como mecanismo de sensibilización y visualización de forma directa, sea por la acción en sí o por las repercusiones de la acción. Con el objetivo de poner en discusión temáticas de profunda sensibilidad, que requieren poner en juego la emocionalidad, el arte es un camino para hacerlo posible. Transformar la palabra en silencio, reaparecer los cuerpos desaparecidos en sus cuerpos activistas poseídos por el dolor, cambiar la narración por la vivencia y sentirlo en carne propia, es posible habilitando la potencialidad del arte y la performance convirtiéndose en acción política, como el caso de *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*.

En resumen, acercarnos a estos casos desde los estudios de performance, como desde el activismo y el activismo en Uruguay, es también una vía para problematizar y reflexionar acerca de los temas que se interpelan en sus acciones. Desde una perspectiva sociológica que aborda el arte desde su acción e integra conocimientos de otras disciplinas se halla el modo de dejar planteada la relevancia de indagar más sobre estos temas. Cuando se trata del duelo interior, «expresar sus tormentos» supone recurrir a figuras del lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado» (Richard, 2007, p. 136). La intención es dejar un camino planteado para seguir investigando y profundizando sobre estos temas que se han planteado a modo de reflexión teórica para continuar la construcción de un conocimiento que no escape de las emociones que componen la vida humana.

## Referencias

- ALZOGARAY, M. (2016). *Colectivo Mujeres de Negro: Una aproximación a las líneas de intervención en casos de violencia doméstica*. Montevideo: FCS, Universidad de la República.
- BUTLER, J. (2004). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- DELGADO, M. (1999). *Animal público*. Barcelona: Anagrama.
- DELGADO, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80, Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290>.
- DIÉGUEZ, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Artea. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>.
- FISHER-LICHTE, E. (2001). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- DE GIORGI, Á. (2019). El silencio como estrategia de movilización ciudadana en el contexto uruguayo actual. En: A. M. FERNÁNDEZ (Ed.), *Un diálogo abierto sobre democracia y empoderamiento ciudadano en Latinoamérica: nuestras voces*. Ottawa: Alter.
- PÉREZ BUCHELLI, E. (2019). *Arte y política. Mujeres artistas y arte de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yagurú.
- PROAÑO, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: Cuerpo, memoria y espacio urbano. *Telóndefondo*, 28, 48-62. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3978>.
- RICHARD, N. (2007). *Fracturas de una memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- TAYLOR, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- VÍDAL, Y. (2020). *Tiemblen: Las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance*. Montevideo: Estuario.

# Saberes del cuerpo: Deseo y resistencia en la experiencia del Colectivo Cueca Sola

## Bodies that know: desire and resistance in the experience of the Colectivo Cueca Sola

Lorena Verzero<sup>1</sup>

### Resumen

Proponemos un recorrido por algunas acciones del colectivo chileno Cueca Sola con la intención de reflexionar en torno a cómo estas intervenciones producen sentidos que no solo resisten el *status quo*, sino que ofrecen modos de vida alternativos. Partimos de la hipótesis de que en la circulación de afectos radican modos de conocimiento del mundo y de generación de acciones que trascienden las experiencias artísticas y que pueden tener repercusiones a escala (micro)política. Nos proponemos pensar, en definitiva, cómo se gestionan formas de resistencia desde el activismo a partir de este caso como ejemplo de un modo de acción artístico-política en América Latina en la actualidad. Para ello obser-

### Abstract

We propose a journey through some actions of the Chilean Colectivo Cueca Sola to reflect on how these interventions produce meanings that resist the status quo and offer alternative ways of life. We start from the hypothesis that in the circulation of affects lies modes of knowledge of the world. The generation of actions that transcend artistic experiences can impact at a (micro)political scale. In short, we propose to think about how forms of resistance are managed from activism, using this case as an example of a mode of artistic-political action in Latin America today. To do so, we observe each specific political juncture and take as a theoretical perspective the theory of affects to analyze which affects drive

1 Universidad de Buenos Aires (UBA)-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). [lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

vamos cada coyuntura política específica y tomamos como perspectiva teórica la teoría de los afectos con la finalidad de analizar qué afectos motorizan las diversas acciones llevadas a cabo en diferentes experiencias del colectivo desde 2016 y hasta 2020.

**Palabras clave:** artivismo, afectos, resistencia, América Latina

the various actions carried out in different collective experiences since 2016 and until 2020.

**Keywords:** activism, affections, resistance, Latin America

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

«¿A qué normalidad queremos volver?» es una pregunta que se repitió como eco durante todo 2020 en distintos sectores sociales y, a casi dos años de la globalización de la peste por SARS-CoV-2, aún se sigue imponiendo. Como se ha dicho ya sobradamente, esta pandemia expuso las condiciones neoliberales, extractivistas y patriarcales que sostienen el estado actual del capitalismo. Al mismo tiempo, puso en suspenso el devenir de los acontecimientos tal como imaginábamos que seguirían ocurriendo; la «normalidad» que regía la cotidianidad de nuestras vidas se fracturó y, con ella, la posibilidad de imaginar futuros tal como los hemos concebido desde las generaciones que nos precedieron. Las experiencias de la corporalidad, de la ciudad y de todo tipo de prácticas colectivas se han visto obligadamente reconfiguradas a partir de la pandemia de covid-19, por lo que hoy en día solo es posible pensarlas como experiencias del pasado. En ese sentido, Nelly Richard, en conversación con Marcelo Expósito (el 28 de mayo de 2020), hacía referencia a la revuelta chilena iniciada el 18 de octubre de 2019 como un «tiempo que quedó congelado».<sup>2</sup>

Si «la normalidad era el problema» —como sostenía el eslógan de una campaña abierta que llevó adelante la Red Conceptualismos del Sur entre el 3 y el 30 de junio de 2020—, este tiempo pandémico aparece como una oportunidad para repensar la vida que quedó suspendida y plantear políticas que reorganicen tanto cuanto sea posible en un orden micro o macropolítico.

Entre las prácticas que pueden romper con el devenir de la vida que impone el régimen «colonial-capitalista» —según los términos en que Suely Rolnik (2019) define al sistema actual— aparece el activismo. Con su posibilidad de construir comunidades creativas y colaborativas temporales, las prácticas activistas atesoran la potencia de favorecer la imaginación de estrategias para habitar el malestar generado por el sistema. Es por eso que en el presente ensayo tomaremos como objeto de estudio un caso que integra el amplio y heterogéneo fenómeno del activismo contemporáneo.

Por otro lado, nuestro andamiaje teórico se sustenta en la hipótesis de que, si bien desde los inicios de la Modernidad los *know how* se han asentado en la razón, es necesario considerar que junto a ella existen otros modos de producir sentidos capaces de transformar o de multiplicar modos de ser o formas de hacer. Esos otros modos producir conocimientos y cambios que han sido velados se gestan en otros lugares, entre ellos, en la emocionalidad. Siguiendo el largo camino que han construido autoras y autores centrales de las teorías de los afectos, coincidentes en muchos casos con teorías feministas, consideramos que la esfera de los afectos es un ámbito desde el cual pueden germinar formas de conocimiento y de transformación que nuestra propia visión del mundo, asentada en la razón capitalista y patriarcal, nos vela recurrentemente.

Por otro lado, mientras que la razón destaca su relación con el pensamiento, las emociones se asocian a la corporalidad en su conjunto. Es por eso que tomamos una la idea de cuerpo como espacio material de inscripción de emociones y, desde una óptica materialista,

2 La conversación apareció originalmente en Marcelo Expósito, «Conversaciones para pensar un mundo en cuarentena»: <http://culturaunam.mx/elaleph/salas-aleph/pandemia-en-germinal/>, 28 de mayo de 2020.

consideramos que es también espacio de inscripción de ideologías. Es desde estas concepciones de cuerpo que nos acercamos a las experiencias de activismo artístico, entre las cuales tomaremos como caso de estudio el trabajo del Colectivo Cueca Sola (Chile, 2016-). Propondremos un breve recorrido por algunas acciones del colectivo con la intención de reflexionar en torno a cómo estas intervenciones producen sentidos que no solo resisten el *status quo*, sino que ofrecen modos de vida alternativos. Partimos de la hipótesis de que en la circulación de afectos radican modos de conocimiento del mundo y de generación de acciones que trascienden las experiencias artísticas y que pueden tener repercusiones a escala (micro)política. Nos proponemos pensar, en definitiva, cómo se gestionan formas de resistencia desde el artivismo a partir del caso del Colectivo Cueca Sola como ejemplo de un modo de acción artístico-política en América Latina en la actualidad. Para ello observaremos cada coyuntura política específica y tomaremos como perspectiva teórica la teoría de los afectos con la finalidad de analizar qué afectos motorizan las diversas acciones llevadas a cabo en diferentes experiencias del colectivo desde 2016 y hasta 2020.

## Saberes-del-cuerpo: Dejar que el deseo nos mueva

En un artículo anterior (Verzero, 2020), trabajé en torno a la hipótesis de que la productividad de algunas experiencias artivistas radica en la afectación y en la emocionalidad que se generan en los recorridos urbanos y en el carácter colectivo de esas emociones. Me interesaba pensar a través de qué mecanismos la emocionalidad produce sentidos capaces de transformar o de multiplicar modos de ser o formas de hacer.

Si bien en el caso del Colectivo Cueca Sola se trata de acciones que operan sobre lo político y que intentan incidir en el terreno de la política, la experiencia más contundente se da, tal vez, a escala micropolítica. El trabajo del colectivo gira en torno a la visibilización y erradicación de las violencias políticas y de género sufridas contemporáneamente, pero es factible pensar que la transformación posible parte de la irradiación de las políticas afectivas que se generan en las experiencias. La acción micropolítica —explica Paul B. Preciado, en el prólogo a Suely Rolnik— «es la gestión colectiva y creativa del malestar para permitir la germinación de otros mundos» (Rolnik, 2019, p. 14). La potencia de activación micropolítica es, entonces, decisiva en cada una de estas experiencias.

Podríamos decir que la recuperación de la interconexión durante las experiencias reactiva el «saber del cuerpo» (Rolnik, 2018 y 2019, pp. 47-48). Ese «saber-del-cuerpo», «saber-de-lo-vivo» o «saber-eco-etológico» consiste en un modo de conocer que no es equivalente al conocimiento sensible o relacional del sujeto. Se trata de una capacidad «extrapersonal-extrasensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognoscitiva», que produce una experiencia propia de lo que en textos anteriores Rolnik (2019) definió como «cuerpo vibrátil» y, luego, como «cuerpo pulsional» (pp. 47-48). El *saber-del-cuerpo* se tramita a través de los afectos que nos permiten descifrar el mundo, y que son definidos por Rolnik como los efectos en el cuerpo de las fuerzas de la biosfera. Este *saber-del-cuerpo* es un saber-viviente que se activa y funciona como nuestra brújula. Mientras que como sujetos aprehendemos el

mundo a través de la percepción, los cuerpos lo hacen a través de los afectos. Y, mientras que como sujetos nos relacionamos con otros a través de la comunicación, los cuerpos lo hacen a través de la transverberación. «Transverberar» —apunta Rolnik, 2018— alude a reverberar, a diseminar y a traslucir... Se trata de una especie de resonancia intensiva o resonancia entre afectos. El conocimiento no es el de la razón, sino el del saber-del-cuerpo, de-lo-viviente, del saber eco-etológico.

A partir de este tipo de saber es posible pensar la resistencia. Rolnik hará alusión en particular a la resistencia del movimiento de mujeres, en cuyo marco se inserta la experiencia del Colectivo Cueca Sola. En el mismo sentido, es posible pensar que la problemática de la construcción de memorias respecto de la violencia política y del terrorismo de Estado —motivo central en las acciones del Colectivo Cueca Sola—, activan sin duda saberes del cuerpo que son actos de resistencia. Estas políticas de reproducción de la vida son en sí mismas decolonizadoras y construyen territorios micropolíticos en los que es posible que germinen nuevas formas de hacer.

## Del dolor al deseo: cartografía vibrante de un modo de resistencia colectiva

El Colectivo chileno Cueca Sola plantea una revisita a la «cueca sola», que es a su vez una variante del baile tradicional gestada en plena dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) por el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (AFDD) como denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos que estaban ocurriendo. El conjunto folclórico de la AFDD bailó por primera vez la «cueca sola» el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, de 1978 en el Teatro Caupolicán. Esta variante de la cueca consiste en la presencia solamente de la mujer que baila sin su compañero. Mientras que en el baile tradicional el acento estaba puesto en la seducción entre los dos bailarines, aquí se subraya la ausencia. Como modo de presentificar a ese cuerpo ausente, la mujer baila sola portando en su pecho una fotografía del desaparecido. La imagen singulariza la ausencia, le otorga rostro y nombre al compañero de baile ausente. La fotografía dota de corporalidad a esa ausencia y, al mismo tiempo, denuncia el asesinato por parte del poder represor. La potencia evocativa de la cueca sola le imprime a la experiencia un plus de afectación inevitable que es intrínseco a la relación presencia-ausencia.

Un hito en la historia de la cueca sola lo constituye la intervención que Las Yeguas del Apocalipsis llevaron adelante el 12 de octubre de 1988 en la Comisión Chilena de Derechos Humanos. La acción se tituló *La conquista de América*. Pedro Lemebel y Francisco Casas, descalzos y con el torso desnudo, bailaron la cueca sobre un mapa de América del Sur cubierto con vidrios de botellas de Coca Cola. La acción vinculaba así la conquista de América con el imperialismo norteamericano. A medida que los pies de Lemebel y Casas se iban cortando, el mapa se iba manchando con sangre, como metáfora de la sangre que se derrama hace quinientos años desde los tiempos de la conquista y la derramada particularmente por las detenidas y detenidos desaparecidos.

El Colectivo Cueca Sola recoge la historia de apropiaciones de la danza folclórica y fija en su nombre la tradición popular, la denuncia del terrorismo de Estado, y la presencia del cuerpo a través del baile y la palabra. El reenvío a lo colectivo está inscrito en la danza popular y en el espacio vacío que subraya la ausencia del cuerpo del acompañante. En cada intervención bailan la cueca por distintas víctimas de violencia política, de femicidios e incluso en ocasiones han bailado por luchadoras sociales.

Figura 1.

Acción del Colectivo Cueca Sola, 24 de marzo de 2016, Estadio Nacional de Chile



Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=792655974198325> (captura de pantalla)

Si bien desde 2013 realizaban intervenciones aisladas, el 24 de marzo de 2016 llevaron a cabo la primera acción como colectivo,<sup>3</sup> que tuvo lugar en las afueras del Estadio Nacional, durante un partido en el que las selecciones de Chile y Argentina jugaban por las eliminatorias para el mundial de Rusia 2018. Ese día se conmemoraban los cuarenta años del golpe de Estado que dio comienzo formal a la última dictadura civil-militar argentina (1976-1983). La acción se tituló «Cueca de los dos pañuelos» y bailaron en memoria de los y las detenidas desaparecidas por la última dictadura argentina y de todas las víctimas de la Operación Cóndor. Como es sabido, el Estadio Nacional de Chile ha sido centro de detención y tortura entre el 12 de septiembre y el 9 de noviembre de 1973, apenas comenzaba la dictadura de Pinochet. Las performers bailaron con pañuelos rojos en su mano y blancos, en la cabeza, construyendo con estos el referente ineludible en las Madres de Plaza de Mayo. En la acción se pueden percibir algunos gestos que, en términos de afectos, están vinculados al dolor, al sufrimiento y a la tristeza. En el Chile de 2016, la conmemoración de la dictadura estaba ligada a la afectación dolorosa de los cuerpos que luchaban por memoria y justicia. Esos

3 Acción del Colectivo Cueca Sola, 24 de marzo de 2016, Estadio Nacional de Chile: <https://www.facebook.com/watch/?v=792655974198325>

eran por entonces, tal vez, los afectos habilitados social y culturalmente para referirse a la desaparición.

Con el tiempo, el colectivo trabajó introduciendo la rabia intencionalmente de distintas maneras. La acción representativa de este diferente modo de afectación es la que se llevó a cabo el 11 de setiembre de 2018, con motivo del aniversario del golpe de Estado por el que se derrocó a Allende en 1973. La rabia, la bronca, son en ocasiones afectos movilizadores de la acción. La rabia, más que el dolor, puede colaborar en el reconocimiento público del daño imponiendo una frontera colectiva a cualquier daño próximo. El desplazamiento del dolor a la rabia en términos de economías afectivas, por un lado, puede significar demostración de la aceptación de que no existen emociones *positivas* y *negativas* —como podrían ser el dolor y la rabia, respectivamente—, y por otro, aparece como posibilidad para observar la capacidad creadora que puede surgir de allí para transformar esa rabia, a su vez, en otra cosa, como posibilidad de reconocimiento de su potencial transverberador.

El 18 de octubre de 2019 tuvo lugar en Chile el *estallido* y en los días subsiguientes el Colectivo Cueca Sola realizó varias intervenciones. El motor de las manifestaciones fue la suba en las tarifas del sistema de transporte público de Santiago que fue anunciada el día 6 de octubre, a partir de la cual estudiantes de secundario iniciaron las protestas violando el ingreso al metro, pero pronto se produjo una escalada que se explica patentemente en el slogan «¡No son 30 pesos, son 30 años!». Los treinta pesos de aumento en la tarifa del transporte emergen como la gota que rebalsó el vaso de los últimos treinta años de una democracia continuadora de las políticas de exclusión, inequidad y falta respeto por derechos humanos básicos, como son el acceso a la salud y a la educación. El gobierno neoliberal de Sebastián Piñera declaró Estado de Emergencia en la madrugada del sábado 19, pero las manifestaciones masivas no cesaron y la represión tampoco.

Como muchos otros agentes culturales, el Colectivo Cueca Sola intervino con varias acciones en los días subsiguientes, bailando no solo por la desaparición y tortura en la historia reciente, sino por la que estaba ocurriendo allí mismo. El día 25 bailaron en la explanada del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) por las víctimas de la represión de esos mismos días. Era sabido que para entonces ya había cerca de treinta personas asesinadas y varias desaparecidas. Formando un semicírculo con la pared del GAM a las espaldas, como es costumbre, antes de bailar, les performers ofrecieron su baile y su canto de la siguiente manera:

... Hoy bailo por Mariana Díaz, asesinada el 21 de octubre de 2019. ¡Presente!

Hoy bailo por Grace Molina Carrasco, ahorcada y dejada en un supermercado y en un posterior incendio. ¡Exijo verdad y justicia! ¡Presente!

Hoy bailo por Ignacia Miranda Álvarez, desaparecida desde el 20 de octubre del 2019. ¡Hasta encontrarte! ¡Presente!

Hoy bailo por Alicia Cofre Peñailillo, 45 años, asesinada en un incendio en San Bernardo el 19 de octubre de este año por este puto gobierno asesino. ¡Justicia!

Las voces quebradas al gritar los nombres, los cuerpos afectados, llenos de coraje y también de miedo, se transmiten aún en la reproducción en video. Se destaca sin dudas el

miedo. Miedo frente al riesgo real que implicaba el accionar en el espacio público en un contexto fuerte represión, que incluía torturas, vejaciones y desapariciones. Milena Gallardo describe al respecto:<sup>4</sup>

Es una intervención muy sobre caliente. Teníamos mucho miedo. Nos articulamos de un momento para otro y nos animamos a salir. En ese minuto había una marcha espontánea durante todo el día en la calle y estábamos en el GAM, en el centro, y claro, estaba lleno de pacos, de milicos, alrededor. Y fue bien particular porque se sumó mucha gente. Y no suele pasar que la gente cante, porque cantamos nosotras, y esto fue bien conmovedor porque mucha gente cantó, lloró. Terminamos y todo el mundo estaba llorando. La gente sumó con sus ollas. El aplauso y los gritos duraron un buen rato. Fue como medio catarsis, medio purga. Y algo interesante sobre esa intervención y otras que hicimos en esos mismos días es que estaban muy atravesadas por el miedo. La rabia, por supuesto, estaba allí, pero el miedo era algo bien difícil de soportar. El miedo de la retraumatización posdictadura y el miedo concreto de ese minuto, de lo que estaba pasando.

Las artistas comentan que trabajaron con la idea del destemplamiento: las voces destempladas, los cuerpos destemplados, el sonido del metal de las ollas. En esa performance, además, se usaron elementos del lugar para percutir: percutían con «las piedras de la gente que estaba rompiendo las calles, con los fierros de los paraderos» (Gallardo, entrevista citada). En la misma entrevista, Gallardo hace mención al miedo en tanto: «Ese miedo que está allí, pero que no necesariamente te paraliza, que estábamos en acción también, pero muertas de miedo. Pensábamos que era una emoción que era bastante colectiva en ese minuto, de muy fácil comunicabilidad» (comunicación personal, 16 de setiembre de 2020).<sup>5</sup>

En las acciones realizadas con motivo de la conmemoración del golpe de Estado de 1973, el 11 de setiembre, de 2019<sup>6</sup> y 2020,<sup>7</sup> trabajaron desde el deseo. En 2019, un mes antes del estallido social, en una intervención multitudinaria, potente y cargada de energía, en el frente del Palacio de la Moneda, y habiendo transitado el sufrimiento, el dolor y la rabia, bailaron decididamente desde el deseo. Milena Gallardo apunta respecto de esta intervención:

La verdad es que se corrió un cerco, y los bailes, los gritos, y todo lo que pasó en esa conmemoración en particular fue muy impresionante en ese sentido, como que se latía... De hecho, en el discurso con la Tania [Medalla] hablábamos del estallido (que todavía no pasaba), usábamos esa palabra, que estábamos a punto de estallar (Milena Gallardo, comunicación personal, 16 de setiembre de 2020).

4 Entrevista personal a Milena Gallardo, 16 de setiembre de 2020, Buenos Aires-Santiago de Chile, WhatsApp.

5 Esta idea tronca con el análisis del miedo que propone Sarah Ahmed (2017).

6 Acción del Colectivo Cueva Sola, 11 de setiembre de 2019, frente al Palacio de la Moneda: <https://www.facebook.com/luis.a.herrera.125/videos/10219277726955160/>, <https://www.facebook.com/cuecasola/photos/pcb.1650972278366686/1650971315033449> y <https://www.facebook.com/cuecasola/photos/pcb.1652162711580976/1652161241581123/>

7 Acción del Colectivo Cueva Sola, 11 de setiembre de 2020: <https://www.facebook.com/watch/?v=3512204708830425>

El año siguiente nos encontró confinadas y confinados por la pandemia de covid-19. El aislamiento forzoso obligó al mundo entero a desarrollar estrategias alternativas en todos los órdenes. Se potenció el uso del espacio virtual, transformando así no solo la circulación y la construcción de lazos sociales en las redes, sino las prácticas sociales en su conjunto. El activismo y el artivismo por supuesto también debieron repensar sus modos de hacer en este contexto. Con motivo del 11 de Setiembre, el Colectivo Cueca Sola, realizó un audiovisual que cubrió el mapa de Chile desde Arico hasta Punta Arenas, con performers bailando en Arica, La Serena, Coquimbo, Santiago, Valparaíso, El Quisco, Temuco, Punta Arenas, y en ciudades de otros países: San Luis (Argentina), París, Estrasburgo (Francia). Gallardo señala la fuerza y la resistencia como motores de la acción en 2020. A partir de algunas pautas que les performers debían respetar, se montó un audiovisual que atraviesa la cartografía chilena, que pasa a comprender no solo el mapa del país, sino todos esos otros lugares del mundo en el que habitan chilenes que han de bailar sin acompañante. Esta experiencia permite, así, redefinir el territorio, que deja de ser el espacio en el que se ejerció la violencia y pasa a ser aquel habitado por quienes transitan la ausencia, la nombran y la honran, buscando justicia y construyendo memoria.

Figura 2.

Acción del Colectivo Cueca Sola, 11 de setiembre de 2019



Fuente: <https://www.facebook.com/cuecasola/photos/pcb.1650972278366686/1650971488366765>

Figura 3.  
Acción del Colectivo Cueca Sola, 11 de setiembre de 2020



Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=3512204708830425> (captura de pantalla)

Figura 4.  
Acción del Colectivo Cueca Sola, 11 de setiembre de 2020



Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=3512204708830425> (captura de pantalla)

Figura 5.

Acción del Colectivo Cueca Sola, 11 de setiembre de 2020

Fuente: <https://www.facebook.com/watch/?v=3512204708830425> (captura de pantalla)

## Para finalizar

Chile se ha visto sacudido por dos sismos en pocos meses: el estallido social y la pandemia, lo que motivó la performatividad casi permanente de los espacios y de los modos de habitarlos, con la consecuente transformación de las corporalidades y de las afectaciones que las mueven. En momentos críticos y de cambio permanente se ponen a probar los modos de resistencia. Es posible observar que las formas de resistencia conocidas y practicadas en la historia reciente no resultan del todo operativas ante los poderes «globalitarios» actuales, por lo que se va haciendo indispensable parir otros modos de activación. El sistema de colonización actual tiende a desactivar las pulsiones vitales y hacer que los sujetos se muevan reactivamente para sentirse integrados a través del consumo y de la aceptación de prácticas reproductivas y conservadoras, promoviendo un ejército de zombies. En una serie de escritos publicados entre 2012 y 2018, y recogidos en *Esferas de insurrección* (un libro cuya primera edición en portugués es de 2018 y su traducción al español, del año siguiente), Rolnik (2019) avizora estrategias que tienden a preservar la vida, a combatir en la batalla por la que el capitalismo financiero intenta arrasar con las fuerzas activas y vitales. Entre esas estrategias, en términos de Rolnik, es posible hablar de la necesidad de movilizar la potencia creadora subjetiva y colectiva, micropolítica. El Colectivo Cueca Sola ha conseguido sin dudas participar en los distintos procesos de trasverberación de su realidad. La construcción de distintos entornos afectivos de acuerdo con la coyuntura particular en la que el colectivo se encontraba en cada momento de los últimos años da cuenta de su capacidad de escuchar aquello que late y hacerlo germinar a través de los lenguajes de la danza tradicional y de la palabra que acompaña al baile, que nombra y pulsa hacia la vida, contribuyendo así en disolver la violencia promovida desde el sistema. Esta experiencia nos permite descubrir un

modo entre otros de crear entornos colectivos y afectivos capaces de generar nuevas modalidades de resistencia que respondan activamente a las nuevas formas de ejercicio del poder.

## Referencias

- AHMED, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG-UNAM.
- ROLNIK, S (2018). ¿Cómo hacernos un cuerpo?. Entrevista con Marie Bardet. *Lobo suelto*, 8 de mayo. Recuperado de <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>.
- ROLNIK, S (2019). *Esféras de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Traducción de Cecilia Palmeiro; Marcia Cabrera; Damian Kraus. Buenos Aires: Tinta limón.
- VERZERO, L. (2020). Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. En: C. SOSA, J. BLEJMAR y Ph. PAGE (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 150-171). Buenos Aires: Librería.

# Trabajadores y sindicalismo ante la crisis y reestructuración (Uruguay, 1967-1972). Apuntes a partir del caso ferroviario

Sabrina Álvarez<sup>1</sup>  
Universidad de la República, Uruguay

## Resumen

El artículo tiene como objetivo presentar algunos resultados de una investigación enfocada en el estudio de las respuestas colectivas de trabajadores ferroviarios en el marco de la crisis y reestructuración económica de fines de los sesenta y principios de los setenta.

A partir del estudio de este caso se pusieron en diálogo datos disponibles en fuentes éditas e inéditas (no utilizadas hasta entonces) a fin de mejorar la descripción panorámica del movimiento sindical en la época y de su papel en el largo camino de deterioro de las instituciones democráticas que culminaron en el golpe de Estado de junio de 1973. En este sentido constituye un aporte al campo de estudios de los largos sesenta y del mundo del trabajo.

**Palabras clave:** ferroviarios; años sesenta; sindicalismo

## Abstract

This article presents some results of a research focused on the study of the collective action of railway workers during the exacerbation of the crisis and economic restructuring of the late sixties and early seventies.

Along the research and the analysis of the case data found in different sources (some of it not used until now) were put into dialogue in order to improve the panoramic description of the trade unionism and its role in the long path to the coup d'état of June 1973. So, this article aims to be a contribution to the studies of the long sixties and the world of work

**Keywords:** railwaymen; sixties; trade unionism

Recibido: 23/7/2021  
Aceptado: 10/9/2021.

<sup>1</sup> Mágister en Ciencias. Humanas opción Historia Rioplatense, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar). Docente e investigadora del Departamento de Historia Americana (FHCE, Udelar). Docente del Centro Regional de Profesores (CERP) del Centro (Consejo de Formación en Educación [CFE], Administración Nacional de Educación Pública [ANEP]).  
sabrialvareztorres@gmail.com

## Introducción

Entre fines de los sesenta y principios de los setenta Uruguay sufrió la acentuación de la crisis iniciada a mediados de los cincuenta y las consecuencias de políticas de reestructuración económica que significaron un marcado deterioro del salario real de los trabajadores y el empeoramiento de sus condiciones laborales y de vida. En un clima regional y mundial de movilización social (con una creciente presencia de jóvenes y la puesta en práctica de acciones de fuerte tono confrontativo, entre las que destacaron las armadas), el movimiento sindical cobró un nuevo dinamismo.

Entre 1964 y 1966 importantes sectores del movimiento sindical uruguayo afianzaron su unificación a través la Convención Nacional de Trabajadores (CNT). Otros, sin afiliarse a esa organización, coordinaron acciones. En este contexto el movimiento sindical ganó protagonismo en la escena pública por el alcance de sus medidas, algunas de las que cobraron un tono radicalizado.<sup>2</sup>

Este artículo tiene como principal objetivo presentar algunos resultados de una investigación centrada en el estudio de los trabajadores ferroviarios entre 1967 y 1972 que derivó en la tesis de maestría titulada *Entre «radicales» y «moderados». Aproximación a las respuestas colectivas de trabajadores ferroviarios (1967-1972)*. El recorte que aquí se presenta enfatiza en aquellos aspectos que permiten dimensionar el rol central del movimiento sindical en el mencionado contexto, signado por la crisis económica estructural, las respuestas autoritarias por parte del gobierno y la radicalización de distintos actores sociales.

En la primera parte se presenta una caracterización de las formas de acción colectiva de los trabajadores ferroviarios en el período 1967-1972 a través de las que se observa, por un lado, el proceso de radicalización (no lineal, ni mecánico) por el que transitaron; por otro, brinda elementos para pensar el significado de las acciones sindicales desarrolladas durante 1972, poco destacadas en la bibliografía que aborda el período.

En diálogo con lo anterior, en la segunda parte, se plantean algunas consideraciones respecto del tratamiento que se ha hecho hasta el momento sobre el sindicalismo de fines de los sesenta y principios de los setenta y se presentan algunos datos y reflexiones que permiten esbozar un cuadro del sindicalismo de ese entonces así como redimensionar el significado de las luchas de 1972. Si bien es recurrente la mención al proceso fundacional de la CNT, efectivamente se sabe poco de este y de los primeros años de funcionamiento de la

2 A fin de ensayar una caracterización de las formas de acción colectiva de los trabajadores ferroviarios en el contexto de referencia, se apeló a dos categorías nativas (*moderados* y *radicales*) que han sido, a su vez, empleadas por el estudioso y militante Yamandú González Sierra (1998, p. 10). Se entiende por medidas y sectores *moderados* a aquellos que privilegian la negociación y el diálogo con los antagonistas, aunque no descartan ciertos niveles de lucha, de acuerdo a la interpretación de las fuerzas disponibles y las condiciones políticas. Por *radicales*, a los que tienden, de acuerdo al análisis de la etapa, a la confrontación, aunque tampoco desconocen distintos niveles y formas de la negociación. Cabe señalar que los actores involucrados autopercibieron sus prácticas y las nombraron de formas distintas así como las de aquellos con quienes discrepaban. Por ejemplo, se puede encontrar a los moderados caracterizando sus prácticas como *maduras* y *revolucionarias* y las de sus adversarios como *aventureras*. Por su parte, los radicales se percibían como *combativos* en contraposición a los *reformistas* y *dialoguistas*.

Convención. Menos aun, de un destacable conjunto de organizaciones sindicales que optaron por no integrarse a esta, entre las que se encuentra la Federación Ferroviaria (FF), que se afilió en diciembre de 1972 luego de una larga huelga en la que se recibió la solidaridad de organizaciones cenetistas y la propia CNT. Por último, a modo de cierre, planteo algunas conclusiones e interrogantes por las que seguir indagando.

## Respuestas colectivas de los ferroviarios (1967-1972): *moderadas y radicales*

La investigación desarrollada se basó en un conjunto de documentos variados entre los que sobresalen los preservados por el exdirigente ferroviario Raúl Olivera y en la biblioteca de la Administración de ferrocarriles del Estado (AFE). Dentro de los primeros se encuentran folletos, volantes y listas de distintas agrupaciones de ferroviarios. También hay varios números de la *Hoja semanal informativa* de la Unión Ferroviaria, órgano oficial producido por la Comisión de Propaganda del sindicato. En la biblioteca de AFE se encontraron memorias, balances y presupuestos de la empresa que permitieron hacer una caracterización de esta y los trabajadores que aquí no se presenta en detalle, pero que subyace la argumentación. Esto se complementó con otros conjuntos documentales que se consultaron para profundizar en momentos y aspectos específicos.

A partir de la lectura detallada de la documentación sindical se elaboró una cronología que permitió identificar distintos episodios de acción colectiva de los trabajadores ferroviarios. Esto se complementó con algunas referencias mencionadas en parte de la bibliografía y otras fuentes como la prensa. Sobre esta base se ensayó una descripción y análisis de las formas de acción colectiva de los trabajadores ferroviarios en el período y se hizo foco en aquellas desplegadas en 1972.

Para comprender mejor el devenir de los ferroviarios en el período resulta necesario explicar que los gobiernos de la época intentaron implementar distintas medidas para recuperar a la desgastada AFE que padecía una crisis de larga duración. Estas medidas estaban orientadas a la disminución del déficit de la empresa. Las autoridades vinculadas con la gestión de AFE (directorio, algunos ministerios y la Oficina de Planeamiento y Presupuesto [OPP], sobre todo) sostuvieron que sus servicios debían orientarse a cumplir con exclusividad las funciones económicamente más rentables. Por su parte, los trabajadores organizados sostenían que AFE debía cumplir un fin social garantizando el transporte económico a la población (uno de los rubros de menor rentabilidad), además de facilitar el acceso a las comunicaciones de todo el país. Parte de los planes de recuperación incluían la disminución de la cantidad de empleados, el cierre de ramales y la concesión a privados de algunos servicios. Esto, entre otros asuntos, sería causal del clima agitado que se vivió en ese época que estaba, a su vez, directamente afectado por un clima general de crisis estructural y predisposición a movilizarse de vastos sectores de la sociedad.

## Reclamos y formas de acción colectiva de los ferroviarios

A partir de la caracterización de los reclamos y las formas de acción desplegadas a lo largo del período se ensayó una categorización que terminó siendo parte del título de la tesis y estructurando su desarrollo. La categorización como moderados y radicales se basa en el lenguaje nativo de los sujetos colectivos investigados. Esto es un desafío y, como cualquier generalización problemática y cuestionable. De todos modos, permitió observar cambios y continuidades en el período y notar un proceso de radicalización (no lineal ni acumulativo, sino más bien episódico). De las medidas que se presentan a continuación se entiende que las *moderadas* incluyen los paros, las instancias de diálogo y negociación, las movilizaciones y la búsqueda de generar una *corriente de opinión favorable*. Entre las *radicalizadas* se encuentran las luchas por sectores laborales, la puesto *bajo control obrero* de algunas funciones de la empresa y la huelga.

Se caracterizaron las siguientes medidas desplegadas a lo largo del período que, en algunos casos, se produjeron en simultáneo:

*a. Paros por atraso en los pagos de salarios y remuneraciones.* Se identificaron veintidós momentos en los que se desataron situaciones conflictuales, de mayor y menor intensidad, producto del atraso en el pago de salarios y remuneraciones. Fue un problema reiterado desde julio de 1968 cuando asumió el directorio interventor (en el marco del avance autoritario abierto en junio de ese año con el decreto de Medidas Prontas de Seguridad) hasta el fin del período que se abordó.<sup>3</sup> Este problema no era una novedad, ni exclusivo de los ferroviarios (Álvarez, 2011). Sin embargo se observa una repetición constante a lo largo del período, acentuada por las respuestas de las autoridades que, lejos de dar lugar al razonable reclamo de los trabajadores, respondieron con la represión a las expresiones de protesta y a la dilatación en la toma de decisiones. Teniendo en cuenta que la inflación del período tuvo cifras desorbitantes, es de imaginarse el gran impacto que el atraso del pago de salarios y remuneraciones pudo haber tenido en la vida cotidiana de esas personas.

Integrantes del Directorio de AFE y otras autoridades involucradas en el devenir de la empresa argumentaban que este era un problema de índole netamente financiero (consecuencia de la profunda crisis que arrastraba) agravado por las medidas gremiales de paralización de actividades que expulsaba en especial a los clientes del servicio de transporte de cargas. Sin embargo, algunos actores gremiales interpretaban que se trataba de una táctica más de la estrategia que pretendía debilitar el servicio estatal y justificar su inoperancia en un contexto de expansión del servicio de transporte carretero (viabilizado por el propio Estado).<sup>4</sup> En ese marco el salario real promedio de los más de diez mil ferroviarios cayó,

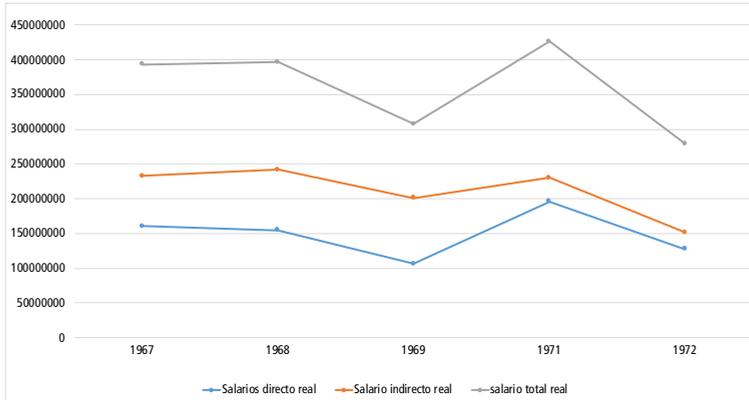
3 Consejo Directivo de la UF. Volante «Nuestra posición ante la situación vigente». 21-10-69. Se identificaron problemas focalizados en este asunto en: abril, mayo y junio de 1967; julio-agosto, octubre, noviembre y diciembre de 1968; enero, julio, agosto, setiembre, octubre, noviembre-diciembre de 1969; enero, julio, setiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1970; octubre de 1971 y abril-mayo de 1972.

4 Así lo entendían, por ejemplo, los comunistas ferroviarios, al señalar que el atraso constante en el pago de los salarios y el «intento de destruir nuestra fuente de trabajo» es parte de la «política general del Gobierno» (Seccional ferroviario del PCU. Semanario *El Riel*. Boletín de emergencia n.º 10, 29-8-69).

salvo en 1971 cuando aumentó en el marco de las elecciones nacionales. Es de destacar que en 1972 fue el momento de mayor caída del salario del período que coincidió con un nuevo auge en la movilización sindical. A la situación salarial se sumaba al empeoramiento de las condiciones laborales y de vida de los ferroviarios y sus familias.

Gráfico 1.

Evolución del salario promedio de los ferroviarios (1967-1972)



Fuente: elaboración propia a partir de Proyectos de Presupuesto de AFE (1967-1973). Agradezco la colaboración de Carolina Román para procesar e interpretar los datos recogidos.

*b. Diálogo y negociación con el Directorio de AFE y el Gobierno.* A pesar del clima crecientemente hostil hacia las expresiones de descontento social que fue creando el gobierno liderado por Jorge Pacheco Areco y continuado por el de José María Bordaberry, el sindicato ferroviario se preocupó por negociar y dialogar con las autoridades. En primer lugar con el Directorio que tenía bajo su responsabilidad directa la conducción de la empresa. En segundo lugar, con autoridades ministeriales (en especial de Transporte y Obras Públicas y Economía y Finanzas) y la OPP, que afectaban en su desarrollo. En tercer lugar, en especial en el marco de las votaciones de presupuesto y rendiciones de cuentas, con parlamentarios. Estas instancias de diálogo y negociación se desarrollaban en simultáneo con medidas de fuerza como la paralización de actividades y las movilizaciones.

*c. Movilizaciones y concentraciones.* Estas se desarrollaron, principalmente, con el fin de visibilizar ante distintas autoridades la capacidad de presión sindical. Los ferroviarios solían concentrarse frente a las oficinas del Ministerio de Economía y Finanzas, el Ministerio de Transportes, Comunicaciones y Turismo, el Palacio Legislativo y/o la Estación Central de AFE. Pero también organizaban actos frente a la sede sindical (la existente y la que estaba en construcción), frente a los talleres de Peñarol, en el cine Sayago, en el llamado Triángulo Sayago y en algunos puntos del interior del país. Asimismo, acompañaron concentraciones y asambleas del Departamento de Trabajadores del Estado (DTE) de la CNT, la Mesa Sindical Coordinadora de Entes (MSC) y la CNT en distintos puntos de Montevideo.

*d- Luchas por sectores laborales al interior de AFE.* A lo largo del período abordado se encontraron episodios de conflictos iniciados por distintos sectores laborales independientemente de lo resuelto por la dirección sindical. Más allá de los casos específicos que analizo en detalle en mi tesis, en grandes líneas se observa que conllevó problemas internos ante actos que fueron interpretados por parte de la dirección sindical como *divisionistas* o de cierto abuso de poder de un sector con mayor peso en el conjunto (en especial el de conducción y guardas). Quienes los protagonizaron entendían que respondían a su necesidad de luchar en defensa de sus intereses, cosa que, argüían, no hacía en forma adecuada la dirección sindical.<sup>5</sup>

El abordaje de este tipo de conflictos permitió problematizar las dinámicas al interior de un mismo sindicato atravesadas por la organización del trabajo, las concepciones político-sindicales de sus integrantes y las coyunturas específicas. También considerar cómo en un clima de crisis y radicalización de las luchas una dirección sindical se vio cuestionada por bases organizadas a partir de sectores laborales. Estas experiencias podrían vincularse con las luchas antiburocráticas que se desplegaron en Argentina en el mismo período. Habría que estudiar con detenimiento la circulación de ideas y experiencias entre distintos núcleos militantes a nivel regional e internacional.<sup>6</sup>

*e- Generar una «corriente de opinión favorable» a los reclamos ferroviarios.* Entre los documentos producidos por las organizaciones sindicales de ferroviarios preservados por Raúl Olivera y en la prensa, se encontraron varias propuestas de solución elaboradas exclusivamente por la FF presentadas en forma de Memorándum y folletos destinados al Directorio de AFE y a la opinión pública. En estos presentaron su diagnóstico de la situación de la empresa y del sistema ferroviario (comparando en general con el transporte carretero) y plantearon posibles salidas al problema que ponía en duda la viabilidad del servicio.<sup>7</sup> También realizaron numerosas reuniones con actores del campo social y político en distintos puntos del país. Algunas de estas fueron convocadas por la FF y otras por personas preocupadas por

5 FF. *Al personal de conducción*, 10-9-69.

6 Una pista a partir de la que seguir indagando: en un acto en conmemoración del 45.º aniversario del asesinato de Sacco y Vanzetti participó una delegación de la CGT «de los argentinos», que trajo el especial saludo del dirigente de la Federación Gráfica Bonaerense Raimundo Ongaro. En una publicación especial del Comité Obrero Sacco y Vanzetti de agosto-setiembre de 1972 aparecen los discursos que se dieron en el mencionado acto, entre los que se contó con uno de la delegación argentina. Se infiere que este comité estaba vinculado con el nucleamiento militante denominado Resistencia Obrero-Estudantil (ROE), en el que tenía influencia la Federación Anarquista Uruguaya (FAU).

7 La FF presentó propuestas al Directorio de AFE para mejorar la situación de los trabajadores. Elaboraron un Memorándum en el marco del conflicto de julio-agosto de 1968 y un folleto en contra de la supresión de servicios de trenes dispuesta por AFE en setiembre de 1968. Publicaron el folleto titulado «Presente y futuro de los ferrocarriles uruguayos» en el que daban cuenta de la situación, publicado en tres partes en *El Popular* en las ediciones del 21, 22 y 23 de octubre de 1969. Presentaron un nuevo Memorándum al directorio en julio de 1971. El 9-3-72 elevaron otro Memorándum al directorio con cinco puntos de reclamo principales. Véanse «Tratativas de la federación ferroviaria», *El Popular*, 1-6-68, p. II; «AFE dispuso nuevas supresiones de servicios en todo el país. ¿El ferrocarril en trance de desaparecer?», *El Popular*, 27-9-68, p. 7. «Presente y futuro de los ferrocarriles uruguayos», *El Popular*, 21, 22 y 23 de octubre, 1969; UF, *Hoja semanal informativa*. n.º 211, año 7, 30-7-71; UF, *Hoja semanal informativa*, n.º 233, año 7, 10-3-72.

lo que se delineaba como el «problema ferroviario».<sup>8</sup> De allí surgieron más propuestas que se trasladaron a autoridades nacionales, departamentales y locales y al conjunto de la población con el objetivo último de que se definieran políticas relativas al servicio ferroviario. Cabe destacar que estas medidas de corte programático se combinaron con las de tinte confrontativo. Esto evidencia que la dirección sindical y sus representados apelaron a formas de acción que, a simple vista, pueden parecer contradictorias, pero que en el período abordado se utilizaron de forma complementaria.

*f- Medidas «radicalizadas».* Se entienden por *radicalizadas* aquellas medidas que preven la confrontación. En el caso de los ferroviarios entre fines de los sesenta y principios de los setenta, a partir de las fuentes consultadas, se puede concluir que aquellas que propiciaron el mayor clima de confrontación fueron las que expresaron cierto grado de «control obrero» de alguna función de la empresa. Por ejemplo, en julio de 1968 el sector mecanizada (encargado de emitir las boletas de cobro) se negó a cobrar descuentos por paros tal como había dispuesto el directorio, desconociendo así su autoridad; en setiembre de 1971 se ocuparon los talleres de Peñarol, Piedra Alta, Paysandú y Remesa Coches Motores Central; a los pocos días se corrió un tren «bajo control obrero», medida que se reiteró en marzo de 1972; en abril de ese año se negaron en distintos momentos a transportar cargas del ejército.

Se observa que entre 1967 y 1972 los ferroviarios pasaron de una posición de resistencia a las políticas del directorio a la mayor predisposición a confrontar. Este tipo de medidas pusieron en cuestión, momentáneamente, el orden previsto: trabajadores acatando las ordenes de gerentes y capataces y, directa o indirectamente, del Directorio y el gobierno. Cabe señalar que se nota un cambio significativo en el tono y la predisposición a la confrontación a partir de 1971 cuando asumió la conducción mayoritaria de la UF la lista vinculada con la ROE.<sup>9</sup> También es de suponer que la caída abrupta de los ingresos procesada en 1972 y el clima conflictivo en el campo sindical, pudo haber predispuerto a mayor cantidad de trabajadores a asumir los riesgos del accionar colectivo en un contexto cada vez más represivo.

8 Algunos ejemplos: los días 24, 25 y 26 de noviembre de 1967 se realizó el Primer Encuentro Ferroviario Pro-Recuperación de AFE en Paysandú. El 17 de diciembre de ese año se llevó adelante la actividad Pro-Mejoramiento de AFE en la ciudad de Mercedes (departamento de Soriano). El 10-1-68 la FF expresó su apoyo al movimiento conformado contra la clausura de parte de la línea Durazno-Trinidad. En noviembre de 1969 la Mesa Zona Norte de la CNT, con sede en Sayago, convocó a una reunión para promover la creación de un Movimiento en Defensa de los Ferrocarriles en Facultad de Agronomía. Al mes siguiente se hizo una reunión con presencia de vecinos y comerciantes de Maldonado y Punta del Este en la que se resolvió organizar un «gran movimiento zonal en defensa de los ferrocarriles». En julio de 1970 se llevó a cabo el segundo congreso regional Pro-Recuperación de AFE en la ciudad de Salto. Véase: UF, *Hoja semanal informativa*, n.º 118, año 3, 15-11-67; UF, *Hoja semanal informativa*, 29-11-67, n.º 120, año 3; UF, *Hoja semanal informativa*, n.º 122, año 3, 13-12-67; UF, *Hoja semanal informativa*, n.º 126, año 3, 10-1-68; FF, *Boletín informativo*, 24-11-69; UF, *Hoja semanal informativa*, n.º 170, año 5, 9-12-69; FF, «Agresión a la soberanía e interés nacional», *Volante*, 28-7-70.

9 Hasta ese entonces había estado dirigida de forma mayoritaria por la Lista 5, que nucleaba a ferroviarios socialistas (frugonistas), batlistas (de la Lista 99 de Zelmar Michelini) e independientes. También dentro de la UF había una lista del Seccional Ferroviario del PCU (Lista 9) y la Lista 3, formada por trabajadores de los talleres de Peñarol. Esta última solía apoyar lo planteado por la Lista 1, integrada por militantes ferroviarios vinculados con la ROE e independientes.

1972, el momento de mayor radicalización

A principios de marzo de 1972 la FF anunciaba que AFE iba en camino «hacia la crisis total». Los problemas acarreados desde años atrás, se profundizaban por la escasez de locomotoras en funcionamiento. Según información recogida por el diario izquierdista *Ahora* AFE se encontraba para ese entonces «en el punto más bajo de su historia» en materia comercial.<sup>10</sup> Se interpretaba que, indirectamente se estaba favoreciendo a «los grandes intereses a que están unidos el transporte carretero y que tienen sus raíces en los países fabricantes de automotores». En este marco se advertía que si para el 22 de marzo el gobierno no adoptaba medidas tendientes a revertir la situación, la FF iniciaría «la lucha por la recuperación del ferrocarril».<sup>11</sup>

Si bien el gobierno comprometió US\$ 530.000 para la recuperación del material tractivo, desde la FF se mantuvieron en alerta puesto que entendían que no se respondía a las necesidades de fondo. Así, en «asamblea abierta» realizada el 22 de marzo en el local de la UF, se resolvió que aplicarían la medida de «no expedir ni marcar pasajes» en el radio de Estación Central, Florida, San José, Sudriers y San Ramón en una primera etapa. Sostenían que era una medida, por sobre todas las cosas, «solidaria» y de «desagravio público» con el «usuario».<sup>12</sup> Implicaba, de hecho, que no cobrarían pasajes, bajo responsabilidad sindical, y contra las normas de la empresa. Cabe resaltar que, si bien había reclamos específicos vinculados con los salarios de los funcionarios ferroviarios, desde el sindicato se enfatizaba en la imperiosa necesidad de recuperar AFE principalmente por los problemas que ocasionaba a los usuarios.

Entre el 23 y el 24 de marzo los ferroviarios corrieron trenes «bajo control obrero». De acuerdo a lo que registró un volante de la FF ese día a primera hora de la mañana salieron desde Estación Central «bajo las órdenes exclusivas de la FF» los trenes 147 y 149 con destino a 25 de Agosto y el 31 rumbo a Cerro Colorado «colmados de pasajeros pese a que Directorio había anulado los citados servicios». También arribaron trenes a Estación Central desde el interior del país corridos bajo la misma modalidad.<sup>13</sup>

A primeras horas de la mañana efectivos militares bloquearon la Estación Central, Remesa Coches Motores, Remesa Peñarol, y casillas de señales Central, Sayago y Peñarol para impedir la salida de trenes. Asimismo se encargarían de tomar otras casillas de señales y demás «puntos vitales para la circulación». Afirmaron en un volante de la FF que «todos los compañeros se mantuvieron en sus puestos, excepto algunos compañeros de Boletería que fueron suspendidos y los señaleros que fueron desalojados por el ejército». Esto demostraba la «disciplina y firmeza» de los ferroviarios. Por su parte, el gerente general de AFE manifestó que se preveía suspender los servicios para evitar que salieran nuevos trenes bajo «control

10 Esto coincide con las evaluaciones hechas por la propia Administración a través de memorias y balances de la época.

11 «AFE hacia la crisis total», *Ahora*, 16-3-72, p. 9; «Ferroviarios dan plazo hasta el 22», *El Popular*, 17-3-72, p. 5.

12 FF, Volante, 23-3-72; «AFE: no cobro de pasajes», *El Popular*, 23-3-72, p. 5; «Anoche comenzó a aplicarse no cobro de pasajes en AFE», *El Popular*, 24-3-72, p. 5.

13 «AFE: no cobro de pasajes», *El Popular*, 23-3-72, p. 5.

obrero». Afirmó que esta decisión no estaba dirigida «contra los trabajadores...», sino a evitar la concreción de las medidas previstas por el sindicato.<sup>14</sup>

Ramón Rodríguez Núñez, integrante del directorio, dijo a la prensa que se solicitó el ingreso de las FF. AA. para impedir que la FF ejecutara la medida anunciada, la que significaba «ignorar el principio de autoridad». De todos modos se destacaba que no se exigió a los soldados que asumieran la responsabilidad de mantener en funcionamiento los servicios como habían intentado ante otros conflictos en aquellos años como el de bancarios y de funcionarios de Usinas y Teléfonos del Estado (UTE) en 1969.<sup>15</sup>

Los pasajeros recibían un volante de la FF en el que explicaban los motivos de la medida. Es probable que se tratara del volante titulado «A la población», que fue preservado por Raúl Olivera. En este volante explicaban al «pueblo» los motivos de la lucha que llevaban adelante, porque «el Ferrocarril es del Pueblo, del más modesto trabajador igual que nosotros.», motivo por el que lo convocaban a sumarse a pelear «por lo que es SUYO» (mayúsculas en el original). Asimismo, presentaban su interpretación de las causas de la crisis ferroviaria. Decían que

... mientras que se construyen autopistas por todo el País que benefician directamente a los grandes capitales nacionales y extranjeros también a las Empresas de automotores, se ha negado toda ayuda al Ferrocarril. Hemos señalado que solamente con los intereses que se están pagando por los préstamos para las rutas 5 y 26 se podría instalar en el Uruguay un Ferrocarril totalmente nuevo y moderno.<sup>16</sup>

Rápidamente se reunieron autoridades y dirigentes gremiales para negociar la salida del conflicto. El mismo día la medida fue levantada. Desde el diario *Ahora* la interpretaron como un «triumfo obrero». El conflicto quedó solucionado cuando «los obreros lograron arrancar al Poder Ejecutivo un formal compromiso» de que serían atendidas las «lógicas exigencias» que demandaba la «caótica situación...». El compromiso consistía en un plan mínimo de 580 millones de dólares destinado a la compra y reparación de material tractivo. Así como responder a diversas exigencias salariales. Se les pagarían los \$ 6000 de préstamo a los diez días del siguiente cobro, obtendrían un 50 % de aumento en viáticos a partir de marzo con un incremento a los seis meses y en relación con el costo de vida. Tampoco se aplicarían descuentos ni sanciones.<sup>17</sup>

Si bien la FF firmó el acuerdo, valoraron que el plan solo servía para que en el corto plazo no se paralizara AFE, pero no garantizaba las necesarias soluciones de fondo. En abril se reunirían nuevamente quedando comprometido el Ministerio de Transportes, Comunicaciones y Turismo a presentar un plan de solución definitiva.<sup>18</sup>

14 FF, Volante, 27-3-72; «Paralización de servicios en AFE tras sucesos caóticos», *El Día*, 24-3-72, p. 1.

15 «Suspendieron servicios de ferrocarril», *Acción*, 25-3-72, p. 8.

16 FF, Volante, marzo de 1972.

17 «Suspendieron servicios de ferrocarril», *Acción*, 25-3-72, p. 8; «Inician plan mínimo para la recuperación de AFE», *El País*, 25-3-72, p. 7; «Triunfo obrero en AFE: hoy se normaliza el servicio», *Ahora*, 24-3-72, p. 8. Véase también: «Hoy habrá corrida de trenes, pero no servicios especiales», *El Popular*, 25-3-72, p. 3.

18 FF, Volante, 27-3-72.

Asimismo, aseguraban que los trabajadores no desconocían que lo que se obtuvieron fueron promesas sobre el futuro de AFE, pero de un carácter distinto a las que estaban acostumbrados a recibir de parte del directorio puertas adentro. Se logró «un compromiso Público sobre un problema al que nunca quisieron abordar. Son promesas, pero con un gremio fortalecido y dispuesto a pelear para hacérselas cumplir».<sup>19</sup>

En los meses siguientes se sucedieron otros conflictos con la misma tónica: la predisposición a la confrontación con las autoridades. Por ejemplo: en abril resistieron a la aplicación de aumentos de tarifas previstos por el directorio y se negaron a transportar cargas del Ejército.

Luego de infructuosas negociaciones y paralizaciones de actividades en reclamo de la concreción de los acuerdos alcanzados a partir del conflicto de marzo; el 7 de setiembre los ferroviarios entraron en una huelga por tiempo indeterminado con la siguiente plataforma:

... recuperación de AFE, planes concretos y versión de recursos; definición y pago de fórmula de aumento para 1972; aumento de viáticos, compensaciones por desplazamientos y «olla»; pago de retroactividad por productividad; versión total de recursos para pago de farmacias y Caja Nacional; libertad para Vidarte, Parodi y demás presos sindicales; ni descuentos ni sanciones para los trabajadores suspendidos por acatar resoluciones gremiales.<sup>20</sup>

Además de esta abarcativa plataforma —en lo reivindicativo, lo político y en lo programático del servicio público—, subyacía el reclamo del pago de salarios atrasados desde el mes de julio. En ese momento la Federación obrera del Transporte (FOT) estaba también en huelga, lo que implicaba el entorpecimiento del movimiento de importantes sectores de la población y la economía.<sup>21</sup> Esto, tal como se mencionó páginas atrás, se produjo en un contexto de marcado descenso del salario real y de un clima conflictivo en el medio sindical.

A los pocos días de iniciada la huelga y ante las dificultades en la negociación (en especial con el ministro de Transporte, Comunicaciones y Turismo José Manuel Urraburu)<sup>22</sup> empezó a mediar la Comisión de Legislación del Trabajo de la Cámara de Diputados. Al principio se sucedieron diversas negociaciones sin éxito. Desde mediados de setiembre el mencionado ministro sostuvo una postura intransigente que obtuvo las negociaciones.

En los primeros días de octubre se anunció un paro general «solidario» convocado por la CNT y organizaciones fraternales acordado en una reunión del Plenario de presidentes y

19 «Un tren obrero echando humo», *Compañero*, 18-4-72, pp. 6-7.

20 «Conflicto en AFE», *Marcha*, 8-9-72, p. II.

21 «Confirman aplicación de medidas que aseguren servicios públicos», *Acción*, 7-9-72, p. 2. La medida habría sido acompañada por camioneros, repartidores de bebidas y refrescos y empleados de los taxímetros (*Marcha*, 15-09-72, citado en Cores, 1984, p. 149).

22 Según menciona Carlos Demasi (1996), José Manuel Urraburu, del Partido Nacional, fue propuesto por su partido para integrar el gabinete ministerial de Bordaberry en representación del herrerismo. Esto se enmarcaba en el Gran Acuerdo Nacional de junio de 1972. Fue el ministro de la mencionada cartera entre junio y diciembre de 1972. Su antecesor fue Carlos Ribeiro, quien integró el primer gabinete ministerial del gobierno de Bordaberry. *El sucesor*, Francisco Mario Ubillos, también del PN (pp. 213, 228-229 y 256).

secretarios de las organizaciones filiales y fraternales de la CNT. El 5 de octubre se reunió el gremio ferroviario en asamblea general en el cine Sayago con el objetivo de refrendar la propuesta de acuerdo alcanzada con la mediación de la Comisión de Legislación del Trabajo. Se presumía que el anuncio de paro general predispuso a Urraburu a retomar el diálogo.

La mayoría de los acuerdos alcanzados tendían a la creación de nuevas instancias de negociación y no a compromisos explícitos (siendo que ya había un extenso acumulado de informes y evaluaciones de diversa índole respecto del *problema ferroviario*). A pesar de ello, la dirección de la FF los valoró como un triunfo. Este daba cuenta, según entendían desde la FF, de «una tradición de lucha» y del convencimiento de que había que cuidar de ese servicio ya que alrededor del ferrocarril giraba «gran parte de la economía nacional». Finalmente, como la propia dirección del sindicato reconoció, se acordó un plan de reestructura de AFE, que habían resistido reiteradamente a lo largo del período.<sup>23</sup>

Una base fundamental del sostenimiento de la huelga fueron las ollas sindicales. De acuerdo a lo que informó la prensa consultada hubo ollas en Peñarol, San José, Pando, Santa Lucía, Canelones, Las Piedras, Juan Lacaze y Paysandú. En Pando, además, armaron un campamento según registraron en *El Popular*.<sup>24</sup> Al parecer, el principal objetivo de sostener ollas y campamentos era generar un espacio de referencia y reunión de los ferroviarios en huelga, así como garantizar su alimentación y la de sus familias. Servían, a su vez, para visibilizar el conflicto ante la población y para identificar a los ferroviarios que no participaban.

También fue importante la solidaridad recibida de parte de distintas organizaciones gremiales y políticas como la MSCE, el DTE, Mesas zonales de la CNT, juntas locales, grupos políticos del Frente Amplio (FA) y de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU). El punto máximo en este sentido fue la convocatoria a un paro general de la CNT y organizaciones fraternales, definida en el Plenario de presidentes y secretarios de las organizaciones filiales y fraternales de la CNT.<sup>25</sup>

Los ferroviarios en su lucha habrían recibido el apoyo de los usuarios quienes también se veían afectados por la política de reestructuración de AFE que priorizaba sanear sus finanzas lo que implicaba el cierre de ramales entendidos como improductivos, el aumento de las tarifas de transporte de pasajeros y el empeoramiento del servicio. La pretensión de *generar una corriente de opinión favorable*<sup>26</sup> a los reclamos parece haber surtido efecto en este contexto.

## Balance del estado de la cuestión sobre sindicalismo en los sesenta

Para caracterizar y analizar el accionar colectivo de los ferroviarios fue necesario ensayar una descripción del panorama del sindicalismo de la época. Se trabajó con una serie de textos que

23 «Alarma en el interior. Larga crisis de AFE», *El Día*, 30-9-72, p. 8; FF, Volante, 12-10-72.

24 «Hoy será normal el servicio; en punto cero el conflicto en AFE», *Ahora*, 11-9-72, p. 3; «El conflicto ferroviario», *Marcha*, 15-9-72, p. 9; «Hacen hincapié en la recuperación de AFE», *El Popular*, 16-9-72, p. 5.

25 «Amplio plenario sindical aprobó el paro solidario», *El Popular*, 3-10-72, p. 5.

26 Se menciona en varias fuentes, por ejemplo, en *Hoja Semanal Informativa*. UF. Secretaria de prensa y propaganda. 2-11-68, n.º 147. año 4.

analizan a la clase trabajadora y el sindicalismo en los sesenta hasta el inicio de la dictadura. Considerando los lugares de enunciación de sus autores, se los organizó en tres grandes conjuntos: 1) los textos escritos por militantes sindicales y políticos; 2) los elaborados por militantes sindicales y políticos con formación académica, y 3) los producidos por profesionales del ámbito académico que acuden a corpus documentales más amplios y diversos.

Los textos escritos por militantes sindicales y políticos persiguen fines en esencia militantes y se vinculan, en varios casos, con los debates internos del movimiento sindical y las organizaciones políticas de pertenencia. En general, los datos que aportan y las interpretaciones que hacen están fuertemente atravesadas por estos cometidos. Destacan las miradas contrapuestas de comunistas y militantes vinculados con la Tendencia Combativa que, de alguna manera, reeditan los debates sobre la táctica y la estrategia del sindicalismo en el bienio 1968-1969.<sup>27</sup> Cada uno presta atención a distintos sectores de actividad y se centran en especial en los debates político-ideológicos por sobre la descripción del panorama del mundo del trabajo. Predominan relatos centrados en Montevideo, masculinos y relacionados con asuntos políticos. Con independencia de estas marcadas corrientes, hay textos militantes que si bien pretenden diferenciarse, terminan reproduciendo los debates (Bouzas, 2009, pp. 38-41).<sup>28</sup> A pesar de las limitaciones, este conjunto permite identificar importantes acciones sindicales, en especial de la CNT, y recuperar algunas de las formulaciones tácticas y estratégicas elaboradas en la época.

Los textos producidos por militantes sindicales y políticos con formación académica siguen un esquema similar al del primer conjunto, pero presentan mayor cantidad de documentación y profundidad analítica. Fue en estos textos en los que se encontraron referencias a acciones de la FF. Destaco en este conjunto los trabajos de Hugo Cores, Yamandú González Sierra y Germán D'Elía. Cores (1984), dirigente bancario y docente de Historia, hizo importantes aportes sobre el devenir de la ROE en clave descriptiva e interpretativa. El militante y maestro González Sierra (1998) adelantó sugestivos análisis y claves interpretativas sobre los sesenta al caracterizarlo como «período de ascenso de la lucha de clases». También observa, con mirada crítica y problematizadora el proceso de unificación en el entorno de la CNT. El profesor Germán D'Elía esbozó ya en 1970 incisivas interpretaciones respecto del papel del sindicalismo en el 68.

Hay, por otra parte, un vasto conjunto de textos producidos desde el ámbito académico que contribuyen en la descripción de la situación económica y social de los trabajadores, los principales conflictos del período, la legislación laboral y represiva, las relaciones del

27 En el entorno de la Tendencia Combativa confluyeron distintos núcleos políticos y gremiales de izquierda revolucionaria que coincidieron en distintas coyunturas. Compartían la crítica a la conducción mayoritaria de la CNT. Para ampliar véanse Cores (1984, p. xi); González Sierra (1998, pp. 11-12); Bottaro, 1985, p. 54). Entre los textos producidos desde la época de esta tendencia se destacan Mechoso (2011, pp. 137-138); Olivera (1998); Rodríguez (1984, p. 81; 1993, pp. 212-215). Entre los comunistas, Turiansky (1973, pp. 122-123; 2007, pp. 120-124); Rodríguez (1980, pp. 130-136).

28 Cabe subrayar que en el libro del sindicalista cristiano José Bottaro. (1985). *25 años del movimiento sindical uruguayo* se combina una perspectiva que reconoce el valor del proceso unitario en el plano partidario, con las luchas sociales independientes de este (Bottaro, 1985, pp. 63 y 70).

movimiento sindical con el gobierno y los debates al interior de la CNT.<sup>29</sup> Sobre el movimiento sindical subrayan el período fundacional de CNT (1964-1966) y las luchas de 1965, 1968 y 1969.

Cabe resaltar que el capítulo de Rosario Radakovich en el libro *15 días que estremecieron al Uruguay*, dirigido por Álvaro Rico, es el único texto académico que se dedica específicamente a reseñar y analizar al movimiento sindical en el período de referencia, aportando una valiosa cronología de la «conflictividad y lucha social» entre 1968 y 1973. En esta cronología subraya las luchas sindicales de 1972.

Para analizar el alcance de las acciones sindicales en el período, en especial en el emblemático año 1968, son ineludibles los aportes de Álvaro Rico (1989), Carlos Demasi (2001 y 2019), Gerardo Leibner (2012) y Vania Markarian (2012). Las lúcidas ideas planteadas por estos autores respecto del protagonismo del sindicalismo en el marco del 68 (*corto y largo*) fueron una apoyatura clave de mi trabajo en términos descriptivos e interpretativos.

Los conjuntos bibliográficos identificados contribuyen indudablemente a la aproximación al tema en cuestión, aportando datos históricos e interpretaciones a partir de los que sumergirse en este. Sin embargo, al momento de abordar la vida sindical de un conjunto de trabajadores como los ferroviarios, se visibilizaron significativos vacíos historiográficos. Por un lado, en promedio, sobredimensionan los aspectos político-ideológicos los que, se entiende, explican solo en parte las dinámicas sindicales. Por otro, se concentran en el bienio 1968-1969 que, si bien es indiscutible que representa un momento crucial para el sindicalismo de la época, invisibiliza el alcance de otros episodios de trascendente conflictividad sindical como lo habrían sido algunos momentos de 1965 y 1972. También, ignoran a las expresiones sindicales que no formaron parte de la CNT en ese entonces o que, finalmente, articularon con esta en la clandestinidad durante la resistencia a la dictadura. A partir del acercamiento pormenorizado al período, observando distintos sectores laborales, será posible seguir analizando el papel del sindicalismo en la época y el alcance de las políticas de reestructuración económica en un clima crecientemente autoritario.

## Nucleamientos e identificaciones sindicales a fines de los sesenta y principios de los setenta

Como se ha destacado, si bien el surgimiento de la CNT es reconocido como un evento característico y significativo de los largos sesenta, es menguado aún lo que sabemos sobre el proceso de unificación en sí y los primeros años de vida de la mencionada convención que, para 1970, habría tenido unos doscientos mil afiliados y el doble de representados en instancias de negociación según cifras de un informe de la Oficina de Estadísticas laborales del Departamento de Trabajo de EE. UU.<sup>30</sup> Como se decía antes, los abordajes del asunto y

29 Cancela y Melgar (1985); Castro (2019); Di Segni y Mariani (1969); Doglio, Senatore y Yaffé (2004); Girona y Siola (2016); Lanzaro (1986); Nahum, Frega, Maronna y Trochón (1998); Broquetas (2014).

30 Según explican en el prefacio de la edición consultada, estos informes, que remiten a distintas partes del mundo, pretendían proveer material a los empresarios de los EE. UU. que estuvieran empleando trabajado-

la aún insuficiente investigación histórica sobre este no permiten captar la complejidad del proceso.

En el marco de mi investigación sistematicé datos preservados en algunos documentos de época, los crucé con aportes de la bibliografía y mis conocimientos primarios de la situación de otros gremios. A partir de ello puedo decir que las paulatinas unificaciones (cuando se dieron) estuvieron atravesadas por múltiples procesos de diversa duración y complejidad en los distintos colectivos de trabajadores involucrados. Hubo organizaciones que si bien se esperaba que se integraran a la Mesa Representativa de la CNT desde el Congreso de Unificación de 1966 como la FF y la Federación de Funcionarios de Obras Sanitarias del Estado (FFOSE) no lo hicieron, sino hasta la década del setenta. Estas mismas organizaciones, sin afiliarse, participaban del Departamento de Trabajadores del Estado de la CNT y como organizaciones «fraternales [sic]». Como se dijo más arriba, en el marco de la huelga ferroviaria de setiembre-octubre de 1972, un Plenario de presidentes y secretarios de las organizaciones filiales y fraternales de la CNT evaluó de qué forma apoyar este conflicto, en un momento en el que aún la FF no estaba afiliada a la CNT. También, si bien el Sindicato Único Nacional de la Construcción y Anexos (SUNCA) se afilió tempranamente a la CNT, hacia 1971 seguía funcionando un Plenario de Trabajadores de la Industria de la Construcción, en el que coordinaban distintas organizaciones del sector junto con el SUNCA.

A través de estos ejemplos se pretende ilustrar sobre distintos procesos de unificación sindical que alimentaron la conformación y funcionamiento de la CNT. La estructura establecida en sus Estatutos (que con los cambios del II Congreso Ordinario rigen hasta la actualidad al PIT-CNT) reconoce y prevé la paulatina incorporación de distintos colectivos de trabajadores organizados. Asimismo, si bien no estaba previsto en los Estatutos, se fueron conformando otros espacios de articulación como el mencionado plenario de presidentes y secretarios y las mesas zonales que habilitaron la coordinación con actores del medio sindical, social y territorial.<sup>31</sup> Varias de las organizaciones «independientes» según el Informe de la Oficina de Estadísticas Laborales, aparecen como «fraternales» en el I Congreso Ordinario de la CNT. Con esto quiero decir que la unificación fue un largo proceso que, para inicios de los setenta, estaba en pleno desarrollo.

Por otra parte, cabe decir que en ese momento también funcionaban otros nucleamientos de trabajadores no identificados con la perspectiva político-sindical que representaba la CNT.

---

res en el exterior, así como a especialistas en sindicatos y trabajo, como entre economistas, consultores y estudiantes. El reporte sobre Uruguay fue elaborado por Robert C. Hayes, jefe de la rama latinoamericana de la oficina y quien había sido entre 1957 y 1962 oficial de la Embajada de EE. UU. en Montevideo (U. S. Department of Labor. Bureau of Labor Statistics. (1971). *Labor Law and Practice in Uruguay*. BLS Report 392. Geoffrey H. Moore, Commissioner. Washington D. C., p. III).

31 En el I Congreso Ordinario de la CNT (1969) hubo 59 organizaciones filiales y 12 fraternales. Para el II Congreso Ordinario (1971) solo se cuenta con el detalle de las organizaciones filiales (CNT (1969). «Proyecto de resolución general. Llamamiento», I Congreso ordinario de la CNT, Montevideo; CNT (1971), «Informe de la Comisión Poderes», II Congreso ordinario de la CNT. Montevideo. Archivo del CEIU, FHCE, Universidad de la República, Colección Ponce de León-Vilaró).

En 1969 se creó la Confederación Uruguaya de Trabajadores (CUT)<sup>32</sup> que nucleó a algunas organizaciones que habían formado parte de la disuelta Confederación Sindical del Uruguay (CSU).<sup>33</sup> Según datos provistos por la Oficina de Estadísticas Laborales del Departamento de Trabajo de los EE. UU. en su informe de 1971, las organizaciones de la CUT habrían sumado cincuenta mil afiliados. Asimismo, había un conjunto de organizaciones caracterizadas como independientes (entre las que se encontraban los sindicatos ferroviarios y algunos de la industria frigorífica) que sumaban un total de sesenta mil afiliados.<sup>34</sup> Algunas de estas organizaciones participaban como organizaciones fraternales de distintas convocatorias de la CNT e, incluso, integraban su Departamento de trabajadores del Estado.

## 1972: nuevo auge de las luchas sindicales

Como se dijo antes, la bibliografía consultada, salvo excepciones, ha prestado escasa atención al accionar del sindicalismo durante 1972. Al aproximarme a ese año a partir de las fuentes capté importantes acciones sindicales en un momento de profundización de la política autoritaria y de reestructuración económica que traía como consecuencia una nueva caída abrupta del salario real (Cancela y Melgar, 1985, p. 17).

Es claro el protagonismo del sindicalismo en la escena pública en los años 1968 y 1969. Gerardo Leibner (2012) habla de un «reflujo generalizado» hacia 1970 producto del des-

32 Entre los sindicatos filiales se mencionan: Federación Nacional de Empleados y Técnicos, Asociación Nacional de Funcionarios Públicos, Federación Uruguaya de Bancarios Oficiales, Confederación Nacional de la Industria de la Construcción, Federación Obrera Nacional de la Construcción y Ramas Afines (FONCRA), Sindicato Ladrilleros de Fábrica Autónoma del Uruguay, Comisión Nacional Intersindical Nacional de Radio, Electricidad, Metalurgia y Afines, Federación de Asociaciones y Sindicatos Autónomos de Paysandú, Federación Uruguaya de Músicos, Asociación Uruguaya de Músicos, Federación de Obreros y Empleados Navales del Uruguay, Federación Obrera Nacional de Trabajadores en Textiles, Cueros y Vestido, Unión Motoristas, Obreros, Técnicos y Administradores Portuarios, Sindicato Autónomo de Artes Gráficas y Federación de Empleados Metalúrgicos del Uruguay.

33 Central sindical fundada por 17 organizaciones en 1951 bajo la orientación ideológica del sindicalismo «libre» y «democrático». Al parecer habría funcionado hasta 1967, aproximadamente. Para ampliar, véase Sosa (2019).

34 Entre estos el informe menciona: Federación Autónoma de la Carne, Sindicato de Obreros y Obreras del Frigonal, FF, Unión Ferroviaria del ex Ferrocarril Central (UF), UF del ex ferrocarril Midland, Sociedad de conductores de coches motores, Unión de Sindicatos de Trabajadores de Industrias Alimenticias, Federación Nacional de Trabajadores Azucareros, Sindicato de Obreros y Obreras del Frigorífico Artigas, Unión Obrera Libre del Frigonal, Unión Solidaria de Obreros Portuarios, Sindicato Autónomo de Estibadores de Ultramar, Sindicato de Estibadores Libres con Carnet de CASE, Otras organizaciones del ramo estiba y mecánica naval, Sindicato Autónomo del Ómnibus, Sindicato Autónomo del Ómnibus Interdepartamental, FOEB Federación OSE, Asociación Nacional de Funcionarios Postales, Centro de Viajantes del Uruguay, Asociación de Funcionarios de UTE, Asociación de Profesores de Enseñanza Secundaria del Uruguay, Confederación Democrática de Maestros y Funcionarios de Enseñanza Primaria del Uruguay, Asociación de Obreros y Empleados de Conaprole, Sindicato Autónomo de la Aguja, Asociación de Funcionarios Administrativos, Obreros y de Servicios de la Dirección General de Telecomunicaciones, Federación de Empleados y Obreros de Telecomunicaciones y Asociación de Empleados de Radiodifusoras. Véase: U. S. Department of labor. Bureau of Labor Statistics. (1971). *Labor Law and Practice in Uruguay*. BLS Report 392. Geoffrey H. Moore, Commissioner. Washington D. C.

gaste de los años anteriores y la desmoralización por la imposición de la Comisión de Productividad, Precios e Ingresos (que, resistida por los sindicatos, pretendió regimentar su actividad), las sanciones y destituciones a los públicos y los desacuerdos al interior del movimiento sindical (Leibner, 2012, p. 583; Cores, 1997, p. 90; Ponce de León y Rubio, 2018, pp. 55-56). A esto se podría agregar que en 1971 parte de la militancia cenetista (también militante de partidos de centro e izquierda que integraron el FA) se abocó a las elecciones nacionales. Luego de este reflujo hubo, según destacó Cores, un nuevo «auge» a lo largo de 1972. En ese año se hizo evidente, también, la mayor presencia de sectores del sindicalismo «radicalizados». Dice Cores al respecto que

... las tendencias radicales estuvieron más activas y vigorosas que nunca en medio de la represión, denunciando la tortura y la escalada militarista. Fue en aquel año que miles y miles de trabajadores de la bebida, textiles, de la salud, el caucho, bancarios, medicamento, metalúrgicos, de radioelectricidad, ferroviarios, impulsados por la tendencia, ganaron la calle, ocupando fábricas y establecimientos, realizando huelgas, para denunciar la situación de los presos políticos y la violación a los derechos humanos (Cores, 1997, pp. 42-43).

En ese marco la CNT llevó adelante medidas claramente confrontativas con el gobierno y las patronales. El 13 de abril se llevó a cabo un paro general que quedó un tanto invisibilizado por la majestuosidad de los enfrentamientos entre el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) e integrantes de un escuadrón de la muerte y la subsecuente declaración de estado de guerra interno que suspendió las garantías individuales y dio poderes especiales a la Justicia militar para intervenir en casos propios de la Justicia civil.

Esta nueva situación potencialmente afectaba a parte de la militancia sindical por su condición de militantes políticos, en algunos casos, armados.<sup>35</sup> A pesar de esto la CNT convocó a importantes acciones conjuntas como una jornada de movilización de 38 horas con ocupación de fábricas y una concentración el 19 de junio que habría logrado reunir a cuarenta mil personas en la explanada de la Universidad de la República en respuesta al llamado Pacto Chico entre Juan María Bordaberry y sectores del Partido Nacional (PN) afines a su política (Cores, 1997, p. 93). En julio la movilización coordinada y centralizada continuó con una concentración de «decenas de columnas obreras» que se congregaron el 13 en los alrededores del Palacio Legislativo luego de que la declaración de estado de guerra interno fuera sustituida por la Ley de Seguridad del Estado (Uruguay, 1972). El 20, se realizó un nuevo paro general que, según la historiadora Magdalena Broquetas, «confirmó que los sindicatos, a pesar de todo, estaban indemnes y firmes en sus reclamos» (Cores, 1997, pp. 94-95; Broquetas, 2007).

Los meses siguientes estuvieron marcados por la continuación de movilizaciones sindicales en diversos sectores. Entre estos destacó el conflicto en el transporte (carretero y ferroviario) entre agosto y octubre que, momentáneamente, habría paralizado al país (Cores, 1984, p. 149; 1999, pp. 157-158). De hecho, en el mes de setiembre desde el semanario socialista

35 Por ejemplo, Gilberto Coghlan, integrante del Consejo Directivo de la Unión Ferroviaria, militante de la ROE y de la Organización Popular Revolucionaria-33 Orientales (OPR-33).

*El Oriental* identificaban una «ola reivindicativa» y «Una gran ofensiva obrera por el salario y la libertad»; en una línea similar el periódico *Compañero* (vinculado a la ROE) hablaba de un «setiembre de combate» y desde el diario comunista *El Popular* de «un agitado ambiente gremial». Se pudo observar que, como respuesta, distintos actores del sistema político retomaron propuestas de reglamentación sindical que pretendían contener el poder del sindicalismo. Asimismo, se votó la renovación de la suspensión de las garantías individuales.<sup>36</sup>

## Cierre y apertura: algunos temas pendientes

El caso abordado muestra que en un contexto de emergencia de nuevos actores sociales como los estudiantes y guerrilleros un actor colectivo de larga data como el movimiento sindical cumplió un rol muy importante, implementando formas de acción tradicionales y novedosas, con momentos de destacable radicalidad. Esto se evidencia en la puesta en práctica de acciones colectivas variadas que incluyeron la confrontación con las autoridades, la búsqueda de establecer alianzas con distintos actores, la elaboración de propuestas programáticas. En algún momento implicó conflictos al interior del gremio, lo que muestra la heterogeneidad de ideas y formas de actuar dentro de este; así como la complejidad y la multicausalidad de las luchas.

Estas acciones se produjeron en el marco de un proceso de unificación de organizaciones sindicales que representaban distintos sectores laborales, impactados de diversa forma por el contexto de crisis y re-estructuración y con diversas filiaciones político-sindicales. Falta mucho por conocer respecto de los distintos procesos de unificación en sus múltiples niveles; estudiar los motivos esgrimidos por otras organizaciones que, como la FF, participaban en convocatorias de la CNT como fraternales sin afiliarse. A partir de esto se podrían elaborar interpretaciones más ricas respecto del proceso de unificación sindical en el entorno de la CNT y sus primeros años de vida, atravesados por importantes debates tácticos y estratégicos y formulaciones programáticas. Contexto en el que, sin lugar a dudas, cumplió un rol protagónico en la escena pública, fue objeto de vigilancia y represión; ensayó diversas formas de acción que tuvieron momentos de importante radicalización. El esfuerzo por sostener la naciente unificación estuvo alimentado por la viabilización de debates tácticos y estratégicos y por la preservación de la autonomía de las distintas filiales que, a pesar de las diferencias con la conducción mayoritaria (que se podría catalogar de moderada) pudieron desplegar diversas formas de acción.

Es indiscutible la trascendencia de lo acaecido en el bienio 1968-1969 bastante más registrado por la memoria colectiva y la historiografía que otros momentos en el período de referencia. Sin embargo, tal como se ha intentado mostrar, luego del reflujo de 1970-1971

36 «Una gran ofensiva obrera por el salario y la libertad», *El Oriental*, 8-9-72, p. 3; Comité Obrero Sacco y Vanzetti, agosto-setiembre de 1972; «El auge de las luchas obreras», *El Popular*, 8-9-72, p. 3; «Paros y huelgas en el agitado ambiente gremial», *El Día*, 11-9-72, p. 5; «Huelga en AFE: proponen nueva fórmula», *Acción*, 13-9-72, p. 4; «Merecen el plebiscito», *El Día*, 19-9-72, p. 5; «Reglamentación sindical: remitirán al Parlamento», *El País*, 13-9-72, p. 9; «La ley sindical a estudio de Abdala; luego al Parlamento», *El País*, 10-10-72, p. 1.

hubo un nuevo auge en las luchas sindicales en 1972. Sobre la base de los hallazgos de mi investigación y su puesta en diálogo con investigaciones desarrolladas en otros países de la región relativas a los procesos represivos orientados a la clase trabajadora, surgen elementos para analizar el componente de clase del régimen de facto instalado en junio de 1973 que tuvo como uno de sus ejes centrales de represión y disciplinamiento de los trabajadores y sus organizaciones. En este sentido cabe preguntarse si el nuevo auge en la movilización sindical a partir de 1972 (continuada en los primeros meses de 1973), en un momento en que la guerrilla estaba prácticamente desarticulada y el movimiento estudiantil había perdido dinamismo, no fue uno de los objetivos fundamentales del régimen civil-militar. Auguro en el futuro poder plantear algunas respuestas a esta interrogante.

## Referencias

- ÁLVAREZ, S. (2011). «... a pelear posiciones más de clase...». *El viraje del gremio postal entre 1961-1964* (Monografía de Grado de Historia del Uruguay III). Montevideo: Universidad de la República [mimeo].
- BOTTARO, J. (1985). *25 años del movimiento sindical uruguayo*. Montevideo: ASU.
- BOUZAS, C. (2009). *La generación Cuesta-Duarte*. Montevideo: AEBU, PIT-CNT.
- BROQUETAS, M. (2007). Liberalización económica, dictadura y resistencia. 1965-1985. En: A. FREGA (Comp.), *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BROQUETAS, M. (2014). *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966)*. Colección Pasado/Futuro dirigido por Gerardo Caetano. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- CANCELA, W., y MELGAR, A. (1985). *El desarrollo frustrado. 30 años de economía uruguaya 1955-1985*. Montevideo: CLAEH-Ediciones de la Banda Oriental.
- CASTRO, D. (2019). *Autodeterminación y composición política en Uruguay. Una mirada a contrapelo de dos luchas pasadas que produjeron mandatos* (Tesis de Doctorado en Sociología). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- CORES, H. (1984). *Reflexiones sobre el movimiento obrero y la crisis política uruguaya. 1968-1973*. Montevideo: Edición provisoria.
- CORES, H. (1997). *El 68 uruguayo. Los antecedentes. Los hechos. Los debates*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Recuperado de <http://memoriaviva5.blogspot.com/2009/01/el-68-uruguayo-hugo-cores.html>.
- CORES, H. (1999). *Uruguay hacia la dictadura: la ofensiva de la derecha, la resistencia popular y los errores de la izquierda*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- DEMASI, C. (1996). *La caída de la democracia: cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1967-1973)*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria-Universidad de la República.
- DEMASI, C. (2001). 1968: Del neobatllismo al autoritarismo. *Revista Encuentros*, (7).
- DEMASI, C. (2019). *El 68 uruguayo: el año que vivimos en peligro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- D'ELÍA, G. (1970). *El movimiento sindical*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- DI SEGNI, R., y MARIANI, A. (1969). *Uruguay hoy. Crónicas contemporáneas II*. Enciclopedia Uruguaya. Montevideo: Editores Unidos.
- DOGLIO, N., SENATORE, L., y YAFFÉ, J. (2004). Izquierda política y sindicatos en Uruguay (1971-2003). En: J. LANZARO (Coord.), *La izquierda uruguaya entre la oposición y el gobierno*. Montevideo: ICP, FCS, Universidad de la República-FESUR-Fin de Siglo.
- GIRONA, M., y SIOLA, L. (2016) *Historia y memoria de COFE a 50 años de su fundación*. Montevideo: COFE.

- GONZÁLEZ SIERRA, Y. (1992). Continuidad y cambio en la historia sindical del Uruguay. Un enfoque desde la problemática actual. Ponencia presentada al Taller «El Movimiento sindical en debate» organizado por el DATES-CIEDUR. Montevideo.
- GONZÁLEZ SIERRA, Y. (1998). *Un sindicato con historia. Unión de obreros, empleados y supervisores de FUNSA*. Tomo III. Montevideo: AEBU-UOES de Funsa.
- LANZARO, J. (1986). *Sindicatos y sistema político. Relaciones corporativas en el Uruguay 1940-1985*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- LEIBNER, G. (2012). *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas en el Uruguay*. 2.ª edición. Montevideo: Ediciones Trilce.
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo: entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- MECHOSO, J. C. (2011). *Acción directa anarquista. Una historia de FAU*. Vol. I. Montevideo: Editorial Recortes.
- NAHUM, B., FREGA, A., MARONNA, M., y TROCHÓN, I. (1998). *El fin del Uruguay liberal*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- OLIVERA, R. (1998). *Algunas ideas sobre el 68 uruguayo* [en línea]. Recuperado de <https://raulolivera.blogspot.com.uy/>.
- PONCE DE LEÓN, M., y RUBIO, E. (2018). *Los GAU: una historia del pasado reciente (1967-1985): vivencias y recuerdos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RADAKOVICH, R. (2006). El contexto histórico, político y sindical entre 1950 y 1973. En: Á. RICO (Coord.), *15 días que estremecieron al Uruguay: golpe de Estado y huelga general 27 de junio-11 de julio de 1973*. Montevideo: Fin de Siglo.
- RICO, Á. (1989). *Del liberalismo democrático al liberalismo conservador (el discurso ideológico desde el Estado en la emergencia del 68)*. Montevideo: Universidad de la República-Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ, E. (1980). *Uruguay: raíces de la madurez del movimiento obrero*. Montevideo: s. e.
- RODRÍGUEZ, H. (1984). *Nuestros sindicatos*. Montevideo: Ediciones Uruguay.
- RODRÍGUEZ, H. (1993). *30 años de militancia sindical*. Montevideo: Centro Uruguayo Independiente.
- SOSA, Á. (2019). «Libres», «democráticos» e «internacionalistas». La Confederación Sindical del Uruguay en los años cincuenta. *Claves. Revista de Historia*, 5(8). Recuperado de <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/180>.
- TURIANSKY, W. (1973). *El movimiento obrero uruguayo*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- TURIANSKY, W. (2007). *Una historia de vida*. Montevideo: Fin de Siglo.
- URUGUAY (1972). Ley n.º 14.068: Ley de Seguridad del Estado y del Orden Interno. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/14068-1972/1>.

Peter Winn:  
«Yo salí del Uruguay  
con una educación política»

Aldo Marchesi y Vania Markarian<sup>1</sup>

*Aldo Marchesi (AM): La primera pregunta es por tu interés hacia la historia: ¿cómo llegaste, los primeros temas y cómo te interesaste por Latinoamérica y Uruguay?*

*Vania Markarian (VM): Queremos saber de tu formación, cómo fue tu camino curricular, dónde estudiaste, cómo llegaste a estudiar historia.<sup>2</sup>*

Peter Winn (PW): Bueno, pero entonces yo querría empezar desde mi familia. Yo vengo de una familia muy política, que no que no fue muy usual en Estados Unidos, y muy de la izquierda. Ser izquierdista durante la guerra fría no fue fácil, sobre todo porque mi papá era dirigente sindical y entonces yo crecí con el FBI en la puerta. Al mismo tiempo, del lado de mi papá, los demás de su familia, eran inmigrantes típicos tratando de *hacer la América* con pequeños negocios. Y del lado de mi mamá había de todo: empresarios millonarios, pero también revolucionarios bolcheviques. Ella, incluso, yo diría que era más política que mi papá. Yo siempre estuve interesado en la historia. Me acuerdo de un libro para niños sobre Alejandro El Grande. Yo empecé a estudiar historia realmente leyendo todos los libros que podía encontrar. Después seguí interesado en la historia militar, pero siempre con la idea que iba a ser abogado y ayudar a los dirigentes sindicales honestos como mi papá. Estudié en el mejor colegio de Nueva York, pero era una escuela especializada en ciencias. No había un colegio parecido especializado en historia. Fui un alumno mediocre, yo diría. Cuando comencé mis estudios de grado en Columbia University, empecé a concentrarme en historia; al principio, en la historia de los Estados Unidos y después explorando la historia de la India y luego explorando las relaciones entre este y oeste. Lo único que no estudié, irónicamente, fue América Latina. Pero en mi primer año de universidad llegó algo de América Latina que fue muy impactante: Fidel Castro. Llegó a Columbia University, donde yo estudiaba,

<sup>1</sup> Aldo Marchesi, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República; Vania Markarian, Archivo General de la Universidad de la República.

<sup>2</sup> Entrevista realizada por Zoom el 24 de abril de 2021; transcripta por los entrevistadores y revisada por el entrevistado.

para dar un discurso de tres horas, por supuesto. Y eso fue impresionante porque vimos que un joven podía juntarse con otros jóvenes y cambiar la historia de su país. Para mucha gente esa visita fue un despertador. Yo lo iba a recordar muchos años después como mi primer pensamiento sobre América Latina. Yo hice incluso un documental, en los años ochenta, sobre la Revolución Cubana y llegué a hablar con Fidel sobre ese momento.

VM: *¿Le contaste que lo habías visto?*

PW: Sí, y que fue muy impactante su presencia.

VM: *¿Ya hablabas español?*

PW: Nada. Yo vengo de una generación en que era inteligente estudiar francés y solamente los no tenían la «inteligencia» —entre comillas— de estudiar francés se relegaban a estudiar español. Bueno, en mi vida el francés no ha sido muy importante.

VM: *¿Y cuándo aprendiste español?*

PW: Yo empecé en la Universidad de Cambridge, en el posgrado. No había un requerimiento como ocurría en Estados Unidos, donde tenías que estudiar alemán y francés para ser historiador en aquella época. Pero era entendido que si uno necesitaba aprender un idioma, se aprendía.

AM: *¿Cuáles fueron tus áreas de concentración en los estudios de grado?*

PW: Mi *major* en Columbia fue en historia y salí primero en mi promoción en esa materia. Pero la educación en historia no paró en la puerta de la clase. Como primer estudiante de historia en mi promoción, tuve el privilegio de servir como asistente de investigación para los dos grandes historiadores de Columbia de esta época: Richard Hofstadter, el gran historiador de Estados Unidos, y Fritz Stern, que fue un gran profesor de historia de Europa.<sup>3</sup> Entre sus pedidos de libros de la biblioteca, que era parte de mi trabajo como asistente, ellos hablaron conmigo como mentores y me ganaron por la historia en vez de derecho, que era mi plan inicial. Dejé de lado mi plan de hacerme abogado. Y ahí gané una beca para estudiar el posgrado en historia en la Universidad de Cambridge. Egresé de Columbia como segundo de mi promoción y primero en historia y me fui al mejor lugar del mundo para estudiar lo que los ingleses todavía llaman *la expansión de Europa* y todos los demás en el mundo llaman *imperialismo*. Y como Cambridge estima que sus clases de grado son iguales a un posgrado norteamericano, empecé matriculado para hacer un segundo título de grado, pero el nivel de análisis que me estaban pidiendo era demasiado fácil para mí. Entonces mis tutores me preguntaron si yo haría un doctorado si ellos lograban convencer a las autorida-

3 Richard Hofstadter (1916-1970), historiador estadounidense; Fritz Stern (1926-2016), historiador estadounidense de origen alemán.

des académicas de que lo hiciera sin tener un título de grado de Cambridge. Les dije que sí y así fue.

*AM: ¿Cómo fue el cambio de Estados Unidos a Gran Bretaña? ¿Cómo lo viviste?*

PW: Bueno, me acuerdo llegando a Cambridge que me preguntaron cómo era eso de sentirme como colonizado y mi respuesta fue que «son ustedes los que deberían responder a esta pregunta». Otra anécdota: yo hice una amistad con un joven cuya experiencia era muy distinta a la mía; él venía de una familia muy aristócrata. Entonces, un día me preguntó sobre cuál fue la profesión de mi papá y yo le dije que obrero. Me miró y me dijo lo siguiente: si no fuera norteamericano, yo hubiera sabido *al tiro*, por su manera de hablar, su origen social y nunca habríamos tomado té juntos. Pero, como norteamericano, eso no tenía importancia. Entonces serían los dos lados de mi experiencia en Cambridge: uno de privilegio y otro de castigo, se puede decir, por ser norteamericano. Cambridge, como ustedes saben, es además muy extraordinario, muy, muy bello como paisaje. Eso me trae memorias muy sentimentales de mi época allá. Claro que, cuando uno pasa tres, cuatro años en un lugar, pasa de todo, cosas buenas y cosas malas.

*VM: ¿Qué años fueron esos?*

PW: Yo llegué a Cambridge en el año 62.

*VM: Ahí te interesaste por «el imperio» y supongo que por ahí llegaste al tema de la relación entre Inglaterra y Uruguay...*

PW: Sí. Yo llegué a Cambridge para estudiar lo que llamamos imperialismo. Estuve en contacto con los mejores profesores para hacer eso con respecto a la India y África. Yo pensé que iba a hacer algo por el estilo en mi tesis. Pero mis tutores tuvieron otra idea. Me dijeron que se sabía mucho del imperialismo en África e India, pero nada del imperialismo británico en América Latina: «Tú eres americano y deberías saber más sobre imperialismo informal. América Latina es tu tarea». Y resulta que en aquella época el catedrático de historia económica de Cambridge era David Joslin, quien ha escrito la historia oficial del Bank of London and South America. Entonces Joslin fue el supervisor de mi doctorado y, después de entender que yo estaba buscando un *caso ejemplar*, me dijo que él ya sabía del caso perfecto: Uruguay. Él había pensado en hacerlo por sí mismo, pero como catedrático de una cátedra extensa no iba a tener el tiempo de investigarlo y por eso me lo ofreció. Y así es como me interesé por Uruguay en el siglo XIX. Y con la ayuda de Joslin tuve acceso a los archivos de la bolsa que fueron muy importantes para mí. Pero, bueno, después de pasar tres años haciendo investigaciones en Londres, conseguí una beca para irme a Uruguay.

VM: ¿Cuándo fue esa primera visita? ¿Viniste a ver algún archivo?

PW: Fue en el 67. Todavía no conocía a ningún historiador uruguayo. Tuve que mejorar mi español. Había estado en México, en Cuernavaca, aprendiendo español previamente. Pero con el castellano de México, cuando llegué a Montevideo, no podía entender nada y tuve que empezar de nuevo... aprenderlo como un bebé (risas). Entonces tuve que hacer varias cosas al mismo tiempo y fueron muchas experiencias. Hacer trabajo de archivo fue una experiencia muy distinta en Uruguay que en Inglaterra. En Inglaterra estaba acostumbrado a trabajar con archivos bien organizados y regulados, como el Public Records Office o el Guildhall.<sup>4</sup> En Uruguay, en aquella época (yo sé que es distinto ahora), era casi imposible investigar en el archivo nacional. Solamente un viejo sabía dónde estaban los documentos y luego se jubiló. No había ningún derecho de investigar en archivos públicos como el del Ministerio de Relaciones Exteriores, por ejemplo. Solo un investigador del Vaticano tuvo acceso a ese archivo. Entonces tuve que esperar a que Héctor Luisi fuera canciller.<sup>5</sup> ¿Por qué? Porque Luisi estudió en el mismo colegio de Cambridge que yo, en el San Juan. Entonces le pedí una entrevista a él como canciller y entré con la corbata del colegio que Luisi reconoció *al tiro*. Me ofreció su ayuda dando la orden de dejarme investigar en el archivo del ministerio. Pero el gobierno al que respondía Luisi era muy inestable. Yo sabía que no iba a durar mucho. Pensándolo me di cuenta de que tenía que investigar con rapidez, pero, al entrar, me di cuenta de que primero tenía que organizarlo. Era como una mina de carbón con cosas por aquí y por allá. No se les permitía investigar a los historiadores porque no sabían qué tenían, no tenían idea de los tesoros que contenía. Claro que hoy día es distinto, pero desde aquella experiencia siempre guardo el mayor respeto por los archivistas, Vania. Sé que los historiadores no pueden proseguir sus investigaciones sin ellos.

VM: Investigaste en el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y también en el Archivo General de la Nación...

PW: Y también en el archivo de Montevideo en el Cabildo, pero pasé mucho más tiempo en la Biblioteca Nacional.

VM: ¿Abí conociste a Barrán?<sup>6</sup>

PW: Si, a Barrán y a Nahum.<sup>7</sup> Estaban investigando para el primer tomo de su *Historia rural*.<sup>8</sup>

4 Refiere a la Guildhall Library Manuscripts Section de los National Archives del Reino Unido.

5 Héctor Luisi (1919-2013), canciller uruguayo entre 1967 y 1968.

6 José Pedro Barrán (1934-2009), historiador uruguayo.

7 Benjamín Nahum (1937), historiador uruguayo.

8 José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Historia rural del Uruguay moderno*, 7 volúmenes (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1967-1978)

*VM: Muchos de los historiadores gringos que conozco los conocieron en la Biblioteca Nacional. Klein los conoció ahí también.<sup>9</sup> Se ve que era un lugar social también... de escritorio a escritorio...*

*PW: Así es. Así fue. Además, fueron muy generosos tanto Benjamín como José Pedro, sobre todo, quizás, con nosotros, los extranjeros. No éramos muchos: solo Henry Finch y yo.<sup>10</sup>*

*VM: ¿Y no había un prejuicio anti imperialista? ¿Te parece que en esos primeros contactos había prevenciones como si eras de la CIA y esas cosas? Esos años fueron los del antiimperialismo de los intelectuales...*

*PW: En Uruguay, no. Siempre había una distinción entre mi país y yo como persona. Y como mi política fue siempre de izquierda, no había problema. En Chile tuve un incidente. Un dirigente sindical, que fue muy importante para mi libro, nunca estaba para conversar. Siempre pasaba algo. Dos días antes de mi salida de Chile, yo le dije: «Mira, Eduardo, tú eres el único con quien no he tenido la posibilidad de hablar y yo sé que tu historia es importante. Por favor, mañana sentémonos y hablemos.» Y me dijo: «Conforme». Al día siguiente, él estaba. Me dijo: «Vamos a esa otra sala para hablar tranquilos». Me estaba mirando de una manera muy, muy rara. Yo le dije: «¿Cómo andas?» Me dijo: «Bueno, no tuve una muy buena noche. Tuve un sueño de ti». Le dije: «Espero que no haya sido una pesadilla». A lo que me dijo: «Bueno, más o menos, la verdad: Soñé que tú eras un agente de la CIA». Claro que no fue ningún sueño. Era lo que estaba pensando todo el tiempo. Entonces yo tuve que recurrir a mi mejor método socrático. Y le dije lo siguiente: «Eduardo, ¿tú crees que la CIA es estúpida? No, son muy listos los «gallos». ¿Crees que no hay ningún chileno dispuesto a trabajar por la CIA y bien pagado?» Y me dijo: «¡No! Esa gente vende a su madre por un par de dólares». «Bueno, si la CIA no es estúpida, si hay chilenos dispuestos a trabajar, porqué van a mandar un gringo para hacer eso». Me dijo: «Si, tiene razón». Y me dio una de las entrevistas más importantes... Pero en Uruguay, no, nunca.*

*AM: ¿Y en Uruguay tuviste vínculos con otra gente? ¿Te fuiste vinculando con la sociedad uruguaya más allá de los historiadores?*

*PW: Sí, también.*

*VM: ¿Cuánto tiempo estuviste en ese primer viaje?*

*PW: Me quedé como ocho o nueve meses. Fue notable. Llegué con la gran devaluación de 1967. Fue un momento muy importante en la historia uruguaya y yo lo experimenté. Yo viví en medidas prontas.<sup>11</sup>*

9 Herbert Klein (1936), historiador estadounidense.

10 Henry Finch (1941), historiador británico.

11 Medidas Prontas de Seguridad: forma limitada del Estado de sitio prevista en la Constitución uruguaya.

AM: ¿Cuál fue tu visión de Uruguay? ¿Cómo viste al país cuando llegaste?

PW: Todavía estaban hablando de Uruguay como el caso ideal de la democracia. Entonces, entender lo que estaba pasando me costó al principio. Incluso me acuerdo un almuerzo con la *attaché* política de la embajada norteamericana, el día en que se suprimieron los dos periódicos, *El Sol* y *Época*, y le pregunté sobre eso y me dijo: «Tuvimos que hacerlo».<sup>12</sup> Así: «nosotros».

VM: ¿Estabas acá cuando se murió Gestido?<sup>13</sup>

PW: ... todavía leyendo los diarios del siglo XIX... Y llegó al gobierno este boxeador que había sido periodista deportivo de *El Día*.<sup>14</sup> Fui aprendiendo a conocer los excesos en la calle, con la violencia creciente y lo que después se va a llamar «el camino democrático al autoritarismo».<sup>15</sup> Con todo eso aprendí mucho. Yo salí del Uruguay con una educación política también, no solamente con investigaciones en archivo.

AM: ¿Por qué?

PW: Porque con todo eso, lo que estaba pasando, con una comprensión creciente de lo que estaba pasando, de su importancia, que era muy distinta a la imagen de Uruguay, de América Latina, con la que yo llegué al principio.

AM: Toda tu investigación que era sobre imperialismo del siglo XIX de alguna forma estaba mediada por lo que estaba pasando en América Latina en ese momento. ¿Vos hacías un cruce entre el imperialismo informal británico y el proceso que se estaba viviendo? ¿Lo conectabas?

PW: Sí, pero eso tuvo más que ver con mi propio país. Yo elegí estudiar el imperio informal británico porque pensé que era una manera de prepararme para convencer a mis compatriotas de que ellos también eran imperialistas. Porque por supuesto los norteamericanos no pensaban que eran imperialistas. Al contrario: «Estamos ayudando a la gente con la salud, la democracia, etc.» Entonces yo tuve que encontrarme con un imperialismo parecido para después convencer a los norteamericanos que ellos también son imperialistas, aunque no hay banderas, no hay virreyes, porque «miren lo que pasó con Inglaterra en el siglo XIX, que va a ser muy parecido a lo que está pasando con nosotros ahora». Esa fue la razón política de mi tesis.

12 *El Sol* y *Época*: medios de prensa de izquierda clausurados en diciembre de 1967 bajo el gobierno de Jorge Pacheco Areco.

13 Óscar Gestido (1901-1967), presidente de Uruguay entre marzo y diciembre de 1967, cuando murió sorpresivamente.

14 Refiere a Jorge Pacheco Areco (1920-1998), quien asumió como presidente de Uruguay a la muerte de Óscar Gestido.

15 Ver Álvaro Rico, *Cómo nos domina la clase gobernante: orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay, 1985-2005* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2005).

VM: *Estuviste en México, en Uruguay... Contanos cómo llegaste a Chile viniendo para Uruguay.*

PW: Mi respuesta tiene mucho que ver con Uruguay. Después de terminar mis investigaciones (también pase por Argentina en el año 68), volví a Cambridge para escribir mi tesis. Pero en ese momento Peter Smith<sup>16</sup> tenía que hacer una presentación planificada para el Congreso de AHA<sup>17</sup> y no pudo. Entonces me ofrecieron su lugar en la mesa y no pude decir que no, como estudiante de posgrado que era. Además tenía que empezar a dar clases en Princeton por primera vez algunas semanas después de ese congreso. Entonces tenía sentido llevarme todas mis cosas de cinco años de Inglaterra y llevarlas conmigo en un barco transatlántico que todavía existía en aquella época. Llevé al final tres baúles, dos nuevos y uno viejo. Puse mis ropas y otras cosas de valor en los dos baúles nuevos y puse mis fichas de investigación en el viejo. Los dos baúles nuevos llegaron sin incidentes al puerto de Southampton. El baúl viejo con mis fichas de investigación desapareció en Waterloo Station y nunca más apareció. No sé si te conté sobre alguna vez esto. Llegué a Princeton con una ponencia bien recibida en AHA, pero sin futuro, sin tesis. Tenía tres años para terminar mi tesis o, en caso contrario, perder mi puesto en Princeton. Podía volver a Montevideo, pero elegí volver a Londres cada verano, donde los archivos eran mejores, para seleccionar documentos para fotocopiar y microfilmear. Tenía que trabajar con esos documentos durante el año académico. Fue complicado porque fue en el medio del movimiento en contra de la guerra de Vietnam y yo, como activista, fui el único profesor elegido al comité de huelga de los estudiantes en el año 70. Pero, a pesar de los obstáculos, terminé mi tesis en un momento justo. No solamente logré mi puesto en Princeton como profesor asistente, sino también una licencia paga por un semestre. Podía usar mi licencia para volver a Uruguay y hacer las investigaciones perdidas en el baúl desaparecido. Pero como en el año 72 todo el mundo estaba fijado en la «vía chilena» y tuve que dar unas clases sobre el tema, pensé dedicar algunas semanas a Chile e investigar la reforma agraria para un artículo pedido por la revista *The Nation*.

Pero en el avión entre Lima y Santiago de Chile todo cambió. Ahí conocí a un norteamericano que estaba haciendo un tour de lo que se llamaba la *izquierda festiva*: vamos a una fábrica por la mañana y vamos a esquiar por la tarde. Había mucha izquierda de ese estilo en aquella época. Cuando él se enteró que hablaba castellano y que además sabía algo de Chile y su revolución, me invitó a ir con ellos a la primera fábrica tomada por sus trabajadores y traducir para ellos. No había ninguno de ellos que hablara en español. No sé qué iban a hacer sin mí. Yo no quería estar asociado con esa gente tan poco seria, pero su acceso a la fábrica Yarur fue una tentación. No iba a pasar el tiempo necesario para ganar mi propio acceso. Por suerte, ganó la tentación. Pasé toda la tarde en Yarur conversando con dirigentes sindicales, con interventores del Estado, escuchando las historias de sus vidas y de su movimiento y su *vía chilena*. Encontré obreros que nacieron como inquilinos en los fundos del sur y en su propia vida habían pasado por la revolución industrial y por la revolución socialista. Nunca iban a escribir sus autobiografías, pero sabían contar muy bien sus historias

<sup>16</sup> Peter Smith (1940), historiador estadounidense.

<sup>17</sup> AHA: American Historical Association.

de vida para los que tenían la voluntad de escucharlas. Entonces, al fin del día, cuando salí de la fábrica, pensé que esa era la historia que había que hacer, la de la revolución proletaria, y si alguna vez volvía a Chile, iba a hacerla.

La razón apareció en la forma de la guerra entre los Tupamaros y las Fuerzas Armadas. Cuando mis amigos uruguayos me informaron que tal vez no era el mejor momento para hacer investigaciones históricas en Uruguay, me quedé en Chile para desarrollar las investigaciones que fueron la base de *Tejedores de la revolución*.<sup>18</sup> ¿Ustedes estaban interesados no solamente en mis vinculaciones con Uruguay, sino también con Chile?

*VM: Sí, claro, porque Tejedores se volvió tu libro más famoso y quizás todavía lo sigue siendo. El otro día una colega de Yale nos preguntó porqué te conocíamos tanto si vos trabajás sobre Chile. Y le contamos que vos habías empezado con Uruguay. Me sorprendió que pocos saben de tu conexión uruguaya.*

*PW: Es difícil para mí hablar de la influencia de mi propio libro. Pero Steve Stern, cuya opinión estimo mucho, una vez me dijo que *Weavers* fue un «game changer» y un «field changer»: «después de *Tejedores* no fue posible hacer la historia social de la misma manera».<sup>19</sup>*

*AM: Es interesante porque para vos fue como una ruptura también con tu propia formación. Ese accidente en términos de experiencia vital te cambió también historiográficamente. Más allá de que trabajaras sobre América Latina, en realidad estabas haciendo una historia del siglo XIX sobre imperios, en un cierto canon establecido, como que ya había un campo de eso. Y ahora estabas haciendo un trabajo nuevo, un trabajo que era muy innovador, que tenía que ver con la historia social, que tenía que ver con una serie de preguntas que eran relativamente nuevas en la disciplina.*

*VM: Y además vos no venías de esas lecturas tipo E. P. Thompson<sup>20</sup> o los «history workshops». ¿O habías tenido contacto? Era una movida historiográfica y política muy contemporánea a tu trabajo.*

*PW: Yo lo conocí en Princeton. No lo conocí en Inglaterra. Voy a hacer la cosa incluso más difícil. Además de lo que ustedes me dicen, también hay que decir que no tuve preparación ninguna para ese cambio, no solo de siglos. Tampoco tuve formación en historia oral y tampoco tuve experiencia haciendo investigaciones sobre historia reciente. Entonces, todo eso fue innovador, no solamente en el campo, pero para mí personalmente.*

*VM: Vos no llegaste a eso por una acumulación historiográfica, sino por un interés político. Y ahí inventaste, ahí hiciste tus instrumentos, inventaste cómo hacer historia oral. ¿No?*

*PW: Sí, estoy de acuerdo.*

18 Peter Winn, *Tejedores de la revolución: Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo* (Santiago de Chile: LOM, 2004); antes publicado como *Weavers of Revolution: The Yarur Workers and Chile's Road to Socialism* (Nueva York: Oxford University Press, 1986).

19 Steve Stern (1951), historiador estadounidense.

20 E. P. Thompson (1924-1993), historiador británico.

*VM: Para mi eso es muy interesante porque tu libro se inserta muy bien en esa nueva historiografía de la clase obrera y de los movimientos sociales, no solo de Gran Bretaña, sino también de los italianos.*

PW: Sí, de acuerdo. Lo hice de manera independiente y eso fue más en Princeton que en Inglaterra, donde estudié en un enfoque más convencional asociado a la historia diplomática, a la historia más tradicional. Quizás también estaba un poco cansado de eso...

*AM: También vos decís que venías de una familia con tu padre sindicalista. Había algo de la izquierda que te resonaba en la cabeza cuando llegaste a Chile, en términos de tu propia experiencia. Te sentiste cómodo haciendo eso, te gustó. Había algo tuyo que te pedía para hacer eso, digamos.*

PW: Sí, pero a veces sin conciencia. Es decir, no solamente mi papá fue organizador durante la Gran Depresión de los años treinta, sino también fue organizador de obreros textiles. Pero solamente después de terminar el libro me di cuenta de eso, que debiera ser algún tipo de involucramiento.

*VM: ¡Freud estaba involucrado! Barrán decía siempre que todo lo que escribimos es sobre nuestros padres. Solo hay que ver cómo...*

PW: Además él escribió muchos libros sobre temas distintos...

*VM: Te quería preguntar por ese momento en que habías perdido las fichas del doctorado, pero habías terminado de escribir la tesis. No venías a hacer archivo para empezar de nuevo el trabajo...*

PW: Miren, cuando yo bajé de ese barco, me fui al bar para tomar un whisky. Salgo y, por pura casualidad, estaba parado al lado de un tipo que era también un historiador, más maduro que yo. Entonces le conté mi cuento triste y ahí me dijo: «Yo sé lo que tiene que hacer». Y yo dije: «Fantástico, estoy hablando con un tipo con experiencia que me va a ayudar a rescatarme de todo eso». Y yo dije: «¿Qué?» «Jump off the board» (risas). Eso fue a fines de 68, principios de 69, mucho antes de mi viaje a Chile a principios de 1972.

*AM: Publicaste tu tesis sobre Uruguay mucho después. Contanos un poco cómo fue eso.*

PW: Pues sí, así es, muchos años después. Tenía dos tomos, pero solamente el segundo tomo fue aceptado por Cambridge como tesis porque había una imitación de número de palabras. Ustedes podrán juzgar, pero creo que el primer tomo fue más importante para la historiografía uruguaya. La ponencia que había escrito para AHA sirvió como base de mi artículo en *Past and Present*<sup>21</sup> y luego el librito<sup>22</sup> que fue publicado en Uruguay con la ayuda

21 Peter Winn, «British Informal Empire in Uruguay in the Nineteenth Century». *Past and Present*. 73 (1976).

22 Peter Winn, *El imperio informal británico en el Uruguay en el siglo XIX* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975).

de Juan Oddone<sup>23</sup> y representó mis investigaciones para los historiadores uruguayos por muchos años, hasta la publicación del primer tomo de mi libro *Inglaterra y la tierra purpúrea* en 1998.<sup>24</sup> Después de la dictadura, José Pedro Barrán me invitó a dar un cursillo en Udelar que comprobó que mis investigaciones e ideas eran relevantes todavía. Y de allí Barrán planteó la idea que tenía «una deuda pendiente» con Uruguay. Benjamín Nahum me presionó también. Estuve de acuerdo, pero necesitaba una estadía en Uruguay para actualizar mi conocimiento de la historiografía y quizás algo de mis investigaciones perdidas. Entonces les dije que si me invitaban por el programa de Fulbright, yo escribiría lo que luego fue el primer tomo de *Inglaterra y la tierra purpúrea*. El segundo tomo era mi doctorado propiamente dicho,<sup>25</sup> que llevó mi cuento de la historia uruguayas por ojos ingleses desde 1880 hasta donde empezaron el *Battle y el imperio británico* de Barrán y Nahum.<sup>26</sup> Como era mi tesis de Cambridge, ya existía en inglés, pero tuve que actualizarla y traducirla. Otra beca Fulbright en 2007 me ayudó a terminar el tomo 2, esta vez con el apoyo mayormente de Nahum. Y con la publicación del tomo 2 en 2010 quedó pagado mi deuda con Uruguay. Pero ya estaba involucrado en otros proyectos que incluyeron Uruguay, proyectos con ustedes como *No hay mañana sin ayer* y *The Uruguay Reader*.<sup>27</sup>

VM: *Volviendo a los setenta: ¿te parecía que tu investigación en Chile era parte del campo de estudios de la historia latinoamericana tal como se la concebía en Estados Unidos o en Inglaterra? ¿O te parecía que era el producto de una preocupación más militante, más política, que no tenía espacio académico?*

PW: Un poco de todo yo diría. Claro que estuve muy interesado por la política. Pero también estoy consciente de que historiográficamente fue una innovación, incluso a veces un poco polémica. Yo publiqué un artículo sobre el cruce entre las dos cosas: por un lado, la historia oral, y por otro lado, usar el caso ejemplar de una fábrica como una buena ventana para explorar cualquier cosa, realmente. Pero más que nada fue pionero en tomar las perspectivas de los trabajadores como la base del libro.

VM: *Nosotros damos un curso sobre la historia política latinoamericana y leemos tu libro para mostrar ese cruce de campos que tiene algo como de irrupción, como de algo que no se puede prever por la acumulación en la historiografía sobre América Latina hasta ese momento.*

23 Juan Antonio Oddone (1926-2012), historiador uruguayo.

24 Peter Winn, *Inglaterra y la tierra purpúrea. Volumen I: A la búsqueda del imperio económico, 1806-1880* (Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 1998).

25 Peter Winn, *Inglaterra y la tierra purpúrea. Volumen II: Boom, quiebra e imperio económico, 1880-1903* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2010).

26 José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Battle, los estancieros y el imperio británico*, 8 volúmenes (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1979-1986).

27 Peter Winn, Steve Stern, Federico Lorenz y Aldo Marchesi, *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur* (Santiago de Chile: LOM, 2014); Peter Winn, Aldo Marchesi y Vania Markarian, *The Uruguay Reader* (proyecto bajo contrato con Duke University Press).

*AM: Pero el libro fue recién publicado en el 86 en inglés. ¿Qué pasó entre el 72 y el 86? Sería bueno, antes de meternos más en el impacto del libro, hablar de ese tramo de tu vida académica. ¿Qué hiciste después que volviste de Chile? ¿Te dedicaste a escribir el libro mientras estabas en Princeton?*

*PW: Sí, dejando al lado por un momento mis investigaciones sobre Uruguay. Escribir sobre Chile quería decir que iba a sacrificar mi carrera académica, porque no podía llegar a terminar mi libro sobre Chile a tiempo de conseguir *tenure* en Princeton.<sup>28</sup> Eso fue muy claro para mí. Pero mi impresión más importante en ese momento era seguir ese nuevo camino. Y entonces no conseguí mi *tenure* en Princeton. Empecé un año trabajando con la Fundación Ford en el momento de Jimmy Carter de promover relaciones informales culturales entre Estados Unidos y Cuba. Ese fue un año. Otro año estuve investigando y un tercer año escribiendo. Y después Emilia Viotti Da Costa me invitó de ir a Yale por tres años, a dar clase con ella.<sup>29</sup> Pero todos esos cambios me hicieron muy difícil terminar el libro. Entonces demoré mucho. Solamente empecé en el año 81.*

*AM: Como que en los setenta tu vida no estuvo marcada estrictamente por preocupaciones académicas. También estaba lo político.*

*PW: Sí, sí. Estaba muy metido en la política de nuevo. Era la época de la guerra de Vietnam. Hasta el 75, estuve siempre en el movimiento en contra de la guerra.*

*AM: Y además las dictaduras...*

*PW: El tema de las dictaduras, particularmente Chile... Hay muchos artículos que yo escribí sobre lo que estaba pasando en Chile y también sobre Uruguay.*

*VM: ¿Seguiste viniendo a Uruguay?*

*PW: Una vez nomás. Fue tremenda la experiencia. Lo que yo conocía de Uruguay casi no existía. La libertad política, que era una cosa muy uruguaya...*

*VM: ¿En qué año viniste?*

*PW: En 1974, después de ser echado de Chile. Me expulsaron de Chile y vine para acá.*

*VM: ¿Y ya no volviste hasta el fin de las dictaduras?*

*PW: Efectivamente. Yo volví a Chile en el 88 como observador en el plebiscito.*

*AM: En el 81 entraste a Tufts University. ¿Ahí se consolidó un poco tu carrera?*

*PW: Sí, así es.*

<sup>28</sup> Tenure: efectividad en un cargo docente en las universidades estadounidenses.

<sup>29</sup> Emilia Viotti da Costa (1928-2017), historiadora brasileña.

*VM: Hablaste de cómo te influyó América Latina, viajar y trabajar en archivos. También queremos saber por tu relación con los colegas, con los historiadores latinoamericanos. Con muchos tuviste amistad. ¿Qué influencia tuvieron en vos? ¿Cómo fue ese diálogo?*

PW: Cuando hay diálogos, hay aprendizajes compartidos. Sobre todo en Uruguay fueron muy generosos conmigo en ese sentido. José Pedro, Benjamín, Juan Odonne y muchos otros se acercaron a mis investigaciones compartiendo sus interpretaciones y enseñándome en la historia uruguaya cosas que no conocía. En el caso de Chile, no eran historiadores. Como era una historia tan reciente, no estaban dentro del ámbito de los historiadores chilenos. En Uruguay yo soy un historiador de modo más clásico, en términos de una metodología más conservadora, trabajo con el archivo, etc. En el caso de Chile, una de influencias de *Tejedores* fue el uso de la historia oral no como algo recreativo, sino como la base de la historia. También fue pionero, yo diría, en tomar la perspectiva de los trabajadores. Eso es todavía muy controvertido en Chile. Hay todavía historiadores muy prestigiosos que dicen que los trabajadores, las masas, pueden ser objetos de estudio, pero en ningún momento sujetos de estudio. Y claro que yo estuve disputando eso, dando la idea de que hay que tomar la perspectiva desde abajo.

*AM: Pero es un trabajo que también está en diálogo con debates que se estaban dando en los setenta y ochenta dentro de la ciencia política, toda la discusión de la crisis de la democracia y la transición dialógica de alguna manera con eso. Yo siempre uso tu libro en oposición al de Valenzuela sobre la crisis de la democracia en Chile.<sup>30</sup>*

PW: Yo también (risas).

*AM: Entonces no estoy errada. ¿Vos eras consciente de esa intervención que estabas haciendo en los 80? ¿Estabas al tanto de ese debate?*

PW: Si, fui parte de ese grupo de Paul Drake,<sup>31</sup> en ese seminario de San Diego que luego fue publicado en Chile. Yo siempre estuve interesado en la política detrás de estos debates del momento. No sé si estoy actuando como politólogo o no. Creo que no, porque siempre llego a un tema con ojos de historiador. En ese caso, me acuerdo que yo no figuré como autor en ese capítulo del libro de Paul Drake porque estuve enfocando en un caso, mientras que Alan Angell tomó una visión más tradicional.<sup>32</sup> Con el paso de los años, dentro de Chile, la generación más joven ha tomado mi libro como modelo.

30 Arturo Valenzuela, *El quiebre de la democracia en Chile* (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 1989).

31 Paul Drake, cientista político estadounidense.

32 Paul Drake e Ivan Jaksic, *El difícil camino hacia la democracia en Chile, 1982-1990* (Santiago de Chile: Flacso, 1993); Alan Angell, historiador británico.

AM: Vos me has contado que el libro inicialmente tuvo problemas para ser publicado en Chile.

PW: Si, demoró mucho en ser traducido. Para mi eso fue netamente político. La editorial de la Universidad de Chile después de la restauración de algo que se llama «democracia», tenía un fondo especial para traducir libros de fuera de Chile que no había sido posible publicar bajo Pinochet. Mi libro fue propuesto como uno de ellos y fue rechazado, diciendo textualmente: «Sin duda ese libro merezca la publicación, pero no es conveniente».

VM: ¿Sabés quién hizo esa evaluación?

PW: Si, la democracia cristiana (risas). Luego, después de muchos años, fue publicado por LOM, que tiene una política más a la izquierda que la Universidad de Chile.

VM: Teníamos también interés en saber de dónde viene tu interés por la divulgación, por la «public history», que tampoco es tan común en los historiadores académicos en Estados Unidos. Has tenido esa preocupación con respecto a la historia de América Latina en diferentes formatos, no solo el libro tradicional y el artículo. ¿Cómo se te dio la oportunidad o cómo la buscaste? ¿Qué reflexiones tenés sobre llevar la historia a públicos más amplios?

PW: Mi objetivo era netamente político: educar al máximo número de ciudadanos para que su preocupación política sea bien informada y bien formada. Pero en relación con la serie de *Americas*, era una cierta coyuntura en que PBS estaba haciendo series sobre las distintas regiones del mundo.<sup>33</sup> Yo diría que era un proyecto generacional. Y con otros de mi generación de distintas disciplinas pensábamos que era el momento de lanzar un proyecto sobre América Latina. Si no pasaba en ese momento, no iba a pasar nunca. Yo fui la persona seleccionada para ser el director académico. No era solo una serie de televisión. Era también un curso introductorio sobre la región. La otra cosa que hay que tomar en cuenta es que estuvo muy bien escrito porque no era para un libro académico, sino para un público más amplio.<sup>34</sup> Además, tuvo un presupuesto muy alto. Fue en el 93, con motivo de las celebraciones de los quinientos años. La Universidad de California vio mi libro para esa serie como un libro de texto. Y ya han sido trece ediciones. Pero antes de *The Americas*, yo estuve metido en tres documentales. Uno que fue nominado para un Oscar, que fue sobre los «marielitos» en Cuba: *Against Wind and Tide: A Cuban Odyssey*.<sup>35</sup> Otro fue a propósito de los 25 años de la revolución cubana, que también fue premiado como Premio de Oro en Chicago.<sup>36</sup> En ese contexto yo entreviste a Fidel. Y después, en el momento más difícil de América Central, yo fui parte de un documental sobre Costa Rica con la idea de que era la única verdadera democracia en América Central y que las políticas de Reagan estaban socavando esa

33 «Americas: Latin America and the Caribbean», serie documental de diez horas para *Public Broadcasting Service* (WGBH), 1993.

34 Peter Winn, *Americas: The Changing Face of Latin America and the Caribbean* (Nueva York: Pantheon, 1992).

35 *Against Wind and Tide: A Cuban Odyssey*, Public Broadcasting Service (WNET), 1981.

36 *Cuba in the Shadow of Doubt*, Public Broadcasting Service (WNET), 1986.

democracia.<sup>37</sup> Incluso fue mostrado por el embajador de Costa Rica en el Congreso y fue expulsado de Estados Unidos por eso. Por eso fui seleccionado para *Americas*. En los documentales fui asesor académico y en un caso fui coescritor. Todo producido por PBS New York. Mi objetivo en todos los casos fue llegar a una audiencia más amplia sin sacrificar el contenido. Pero eso fue muy difícil porque cuando empieza en la pantalla pública empiezan las presiones políticas. Entonces, después de todo esto, volví a ser académico para mantener la libertad de expresión (risas).

*VM: Para terminar, queríamos hablar de tu lugar en la conformación del campo de estudios de lo que llamamos pasado reciente, los estudios de memoria. Contanos de tu participación en esa nueva ola que renovó los estudios de historia en la región. Hasta la fundación de la sección de LASA tuviste varias iniciativas y participaciones importantes.<sup>38</sup> Nos gustaría saber cómo viviste ese tránsito a historiador de la memoria de los últimos autoritarismos y las transiciones.*

PW: Bueno, de nuevo, la política (risas). Así como quería convencer a mis compatriotas estudiando al imperio británico de que los Estados Unidos también eran imperialistas, como muchos extranjeros y latinoamericanos, yo estuve muy impactado por las dictaduras durante los años setenta y ochenta, con sus violaciones masivas de los derechos humanos, incluso aquí en Uruguay. Y convencido de que había que hacer todo lo posible para llegar al Nunca Más. Entonces yo hice lo posible, una pequeña parte. Lo que nosotros podemos hacer es como historiadores, como analistas. No estoy construido para lucha armada, no estoy construido para hacer llamadas telefónicas a votantes, pero si puedo escribir bien, traducir conceptos complejos en lenguajes que pueden entender todos. Esa es mi contribución política, así sea en documentales en Estados Unidos o en América Latina, en el Cono Sur, sobre todo, que es el origen de muchos de esos «pasados recientes». Creo que hice algo de valor, incluso en la fundación de la sección de LASA y que, con la ayuda de mis amigos y colegas, como Aldo y como vos, también tuve un impacto en la generación más joven que va a seguir. Ustedes dos no piensan en ustedes como jóvenes, pero yo sí (risas).

*VM: Estaba pensando ahora que estuviste en mi comité de doctorado y también en el de Aldo. Siempre has tenido una cercanía con Uruguay muy fuerte también en estas otras formas de colaboración académica que no salen escritas, pero que hay que contarlas para que otros la conozcan. No sé si quieres decir algo más sobre esto. Nosotros queríamos desde Contemporánea reponer un poco esos vínculos uruguayos en tu trayectoria historiográfica.*

PW: Siempre he tratado de mantener mis vínculos con Uruguay, incluso cuando estuve metido en proyectos en Chile. Eso incluye cosas invisibles como servir en comités de becas y de tesis y leer manuscritos. Y en muchos casos lo que parece muy poco en sus orígenes puede desarrollarse en un proyecto de mayor alcance. Pero *Contemporánea* puede jugar un

37 *Costa Rica: Child of the Wind*, Public Broadcasting Service (WNET), 1988.

38 LASA: Latin American Studies Association.

rol importante en mantener estos vínculos y lo hizo en mi caso. En este momento estoy involucrado en tres proyectos de libros sobre Uruguay: *The Uruguay Reader* (con ustedes dos), *Without Yesterday There Is No Tomorrow* (con Aldo) y el libro colectivo de Debbie Sharnak sobre la historia de las relaciones internacionales del Uruguay, que va llevarme a donde empecé: las relaciones entre Uruguay y Gran Bretaña en el siglo XIX. Por último diría solamente que siempre ha sido un placer conversar y trabajar con ustedes.

## Bibliográficas

Ernesto Bohoslavsky y Andrea Andújar (editores). *Todos estos años de gente: historia social, protesta y política en América Latina*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2020, 186 pp.

El libro editado por Ernesto Bohoslavsky y Andrea Andújar surgió de una mesa redonda en el marco del Segundo Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana e Ibérica de Historia Social (ALIHS) en el 2017. Para la mesa redonda invitaron a un conjunto de investigadores a responder a las siguientes preguntas: «¿qué aportes puede realizar la historia social a una comprensión más profunda de la historia presente de América Latina, en términos del estudio de las acciones colectivas de protesta, las demandas esgrimidas, los sujetos que las dinamizan, sus motivos y la expresión política de la conflictividad social?» y «¿cuáles son los vínculos que ustedes consideran que existen (o deberían existir) entre el ejercicio profesional de la historia y los movimientos u organizaciones sociales y políticas que dinamizan las acciones de protesta en el contexto actual (sean estos colectivos obreros, feministas, de desocupados, de diversidad sexual, antirracistas, por ejemplo)?». Esas y otras interrogantes sustentan los capítulos que integran el libro.

El primer texto es una presentación de los editores en la que, además de contextualizar el trabajo, ensayan algunas respuestas a las

interrogantes que lo sustentan. En este sentido, analizan la «historicidad» de la labor historiográfica y explicitan la preocupación por conocer y reflexionar sobre los vínculos entre el quehacer de los investigadores y sus contextos. En clave latinoamericana, piensan sobre el campo historiográfico desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Identifican la emergencia de nuevas agendas de investigación a la luz de transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales procesadas a lo largo de ese período. Asimismo, explicitan (anunciando algo en lo que ahondan algunos de los otros textos) los encantos y desencantos de parte de esta intelectualidad respecto de los gobiernos de tinte «progresista» así como las no siempre fáciles relaciones con el activismo social.

El capítulo del historiador español José Antonio Piqueras titulado «Tarea y promesa de la imaginación histórica» presenta, en primer lugar, un recorrido por la historia de la Historia social desarrollada en Europa y los EE. UU. y las distintas perspectivas analíticas por las que estuvo atravesada. En segundo lugar, reflexiona sobre los cuestionamientos que afrontó dicha disciplina a lo largo del siglo XX (en especial en

la segunda mitad con el auge del posmodernismo), su vigencia y la actualización de sus temas y enfoques. Hace a continuación un mapeo de las que entiende son las cinco líneas principales de investigación en Historia social en lo que va del siglo XXI. En las últimas páginas expone algunas ideas, dialogando con autores como E. P. Thompson, Joan Scott, Marc Bloch, Antonio Gramsci y Charles Wright Mills sobre el lugar de la imaginación en la labor historiográfica y sociológica.

El historiador mexicano Carlos Illades estructuró su texto en dos grandes partes. En la primera se dedica a responder a la interrogante «¿Qué aporta la historia social al conocimiento del presente de América Latina?». Sostiene que ayuda a la mejor comprensión de los fenómenos sociales presentes al aportar una mirada procesual que habilita comparaciones sincrónicas y diacrónicas, así como la identificación de especificidades y repeticiones. Por otra parte, entiende que las acciones sociales, en especial las de protesta, generan movimientos en el campo académico evidenciando cambios en el propio objeto de indagación. Esto lo va mostrando a partir de episodios de protesta que tuvieron alcance masivo como el del movimiento neozapatista, el de los ejidatarios de Atenco, el del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad y los sucesos en torno al caso de los estudiantes de Ayotzinapa. Por último ensaya una respuesta a la pregunta «¿Qué vínculos existen entre el ejercicio profesional de la historia y quienes participan en las organizaciones y movimientos sociales?». En relación con esto plantea la necesidad del involucramiento de los investigadores en los debates públicos y sostiene que se producen aportes de ida y vuelta entre campo académico y movimientos sociales.

«La miopía de lo visible» Mujeres, protesta e historiografía es el título del texto de la historiadora argentina Mirta Zaida Lobato. En este comienza con un repaso sobre las formas en las que fue abordado *lo social* en los principales espacios académicos argentinos para luego enfocarse en la valoración respecto de las novedades que trajo el estudio del accionar de

las mujeres y la perspectiva de género. En este sentido subraya que contribuyó a descentrar las miradas de lo masculino, lo industrial (urbano) y lo europeo. A partir de esto hace una caracterización general respecto de los reclamos y formas de protesta de las mujeres en Argentina y América Latina.

El historiador y antropólogo mexicano Rodrigo Laguarda presenta su trabajo a través de una especie de autobiografía intelectual, un recorrido sobre los desafíos para que los homosexuales se volvieran sujetos de interés en la academia mexicana. Laguarda invita al lector a recorrer distintos momentos y escenarios pasando por su formación de grado hasta su reconocimiento en importantes instituciones académicas. En el medio va esbozando sugestivas ideas respecto de las múltiples dificultades que tuvo que afrontar para que su trabajo sea reconocido como valioso en su país, así como el escabroso vínculo con instituciones académicas de los EE. UU.

El texto de la historiadora brasilera Silvia Hunold Lara «Historia de la esclavitud, movimientos sociales y políticas públicas contra el racismo en Brasil», historiza los distintos marcos interpretativos respecto de la esclavitud y el racismo, los distintos reclamos y organizaciones de los *pretos y pardos* y las políticas públicas implementadas a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI. A partir de ello es posible observar tanto los encuentros como desencuentros entre las tres esferas en juego (campo académico, activismo social y gobierno). A través del texto plantea incisivas reflexiones sobre el papel de la intelectualidad en la lucha antirracial.

Por último, el texto de la historiadora boliviana Rosana Barragán invita a pensar acerca del rol de la intelectualidad desde los sesenta hasta los primeros años del siglo XXI en el proceso de constitución del sujeto colectivo *pueblos indígenas*, protagonista de importantes transformaciones. Destaca el papel de los estudiosos de los indígenas, por un lado y, por otro, la capacidad de apropiación de los resultados de esas indagaciones por parte de esos pueblos «originarios» para legitimar sus re-

clamos apelando a una aparente continuidad histórica que no fue más que una re-inención como sujeto colectivo. A esto agrega, como hacedora de ese proceso, valoraciones sobre las dificultades y límites de las relaciones entre movimientos sociales, académicos y actores político-gubernamentales.

En síntesis, los textos (con sus variados formatos) recorren distintas latitudes, marcos temporales y problemas de investigación en Historia social. Evidencian, todos, la preocupa-

ción por los vínculos y tensiones entre los sujetos de las acciones y procesos investigados y los sujetos de investigación (problema clásico de quienes cultivan la Historia social). Más allá de esa especificidad, resulta una valiosa base para la reflexión, siempre necesaria, respecto del para qué y cómo hacer Historia.

Sabrina Álvarez

*Universidad de la República-  
Administración Nacional de la Educación  
Pública*

Carolina Porley. *El coleccionista. Fernando García y su legado al estado uruguayo*. Montevideo: Estuario Editora, 2019, 446 pp.

El libro de Carolina Porley es una adaptación de su tesis de Maestría en Historia, opción Arte y Patrimonio, que defendió en la Universidad de Montevideo en 2017. Porley (1979), egresó de la Licenciatura en Comunicación en 2002 y del profesorado en Historia del Instituto de Profesores Artigas en 2005. Tiene una vasta experiencia en la divulgación de temas vinculados a la historia del arte a través de diferentes medios escritos o radiales, aspecto que se advierte en su libro tanto por la forma de su escritura, en un lenguaje ameno que explica con exactitud y terminología accesible conceptos complejos, como en la amplitud del libro, que representa un gran aporte para los especialistas e investigadores de la temática así como puede resultar atractivo a público en general. A estos méritos hay que agregar la cuidada edición, muchas veces poco atendida en los libros de Historia, pero que, en este caso, el diseñador Pablo Uribe (Monocromo) y la autora resuelven incorporando el material gráfico no como mera ilustración, sino como documentos que complementan la lectura del libro.

*El coleccionista...* es la historia de Fernando García, su colección de arte y la historia de un legado. También es un relato crítico, bien documentado, del devenir de esta colección patrimonial y sus usos por parte del Estado, en una trama compleja, cargada de olvidos y desidia en la gestión de esos bienes culturales luego de su ingreso a los museos públicos. El libro está organizado en cinco capítulos más las conclusiones y un anexo que reúne documentos fundamentales, como el testamento y el «Inventario del legado artístico ingresado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1945», todos los cuales permiten ponderar el peso de la colección García y su impacto en los acervos del Estado.

En el primer capítulo titulado «Retrato de un coleccionista» se presenta la polifacética personalidad de Fernando García (1887-1945), «un burgués apatriciado», importador, propietario de una fábrica de cigarrillos y de diversos

bienes inmuebles así como accionista en exitosas empresas, incluidas las finanzas. Desde el punto de vista social García mantuvo también una activa participación en instituciones vinculadas a la inmigración española, a través de las cuáles buscó mantener sus vínculos de patria. El relato de Porley resulta de gran interés pues se entrecruzan los aspectos biográficos con la historia de las empresas y los empresarios, las redes y circuitos de todo tipo del empresariado montevideano en las primeras décadas del siglo XX, así como el análisis de aquellos elementos asociados al estatus y la clase social que motivaron a García a integrarse a diferentes proyectos empresariales, sociales y culturales. Este último aspecto, el estatus y la necesidad de trascendencia, son trabajados en profundidad por la autora a lo largo del libro.

El segundo capítulo, «Coleccionar, legar y así vencer la muerte», además de una descripción de las colecciones de García, se detiene en el análisis del testamento y la obstinación del coleccionista por el control del panteón familiar, todas medidas que buscaban perpetuar su imagen como un empresario exitoso, poseedor de una cultura y un gusto refinado y un filántropo generoso. En este punto resulta de particular interés la sugerencia de la autora, a partir de la obra *La espiritualización de la riqueza* de José Pedro Barrán, de un tercer momento en la cultura del testar (que sería interesante profundizar hasta qué período se extendió), inmediateo a los dos identificados por el historiador y consecuencia este de la influencia del batllismo con su corolario de fortalecimiento del Estado y lo público. En sus palabras Porley señala: «El coleccionista no procuró exactamente la salvación de su alma, pero sí aspiró a la distinción eterna. Como burgués apatriciado, creyó lograr ese reconocimiento con sus legados, que lo redimirían de su condición de “recién llegado” y lo ubicarían a la altura de los “fundadores”, con las salas, los parques y los museos, que se crearían y perpetuarían su nombre» (pp. 127-128).

En el tercer capítulo, «El coleccionista en el campo cultural del Uruguay del Centenario», Porley avanza sobre las narrativas detrás de las prácticas del coleccionista y ubica a García en el contexto del Centenario, la afirmación de una identidad nacional y las tensiones de un imaginario de vertiente local/regional y otro cosmopolita. En ese escenario resulta de interés su descripción de los que denomina *coleccionista/historiador* y el vínculo entre ambas prácticas. En este sentido el trabajo hace reflexionar sobre la necesidad de estudios similares sobre otros coleccionistas que formaron parte de esa generación y hoy día sus acervos están principalmente en los museos públicos.

En el capítulo siguiente, «La “madre patria” en la galería de Fernando García», la autora se detiene en el peso de las obras de autoría española y de vertiente hispanista en la pinacoteca del coleccionista y luego en las colecciones públicas. Así se puede vincular a García con otras trayectorias como la de Félix Ortiz de Taranco y Carlos Reyles y su interés en reunir obras asociadas a su patria de origen para perpetuar el vínculo con su oriundez en décadas de amplia circulación de artistas de origen español en el cono sur.

El último capítulo, «El coleccionista de la patria», analiza el peso de la obra de Juan Manuel Blanes en la colección García, esfuerzo y legado principal de aquel si tenemos en cuenta que reunió 152 obras originales del pintor y un valioso conjunto documental que sirvió para catalogar su obra. Este asunto es en gran medida uno de los objetivos principales del libro y motivador de la investigación: ponderar la importancia de García como el principal coleccionista de Blanes.

En síntesis el trabajo de Porley representa una obra de particular interés, rigurosa y bien documentada, en el marco de la historia de las colecciones, los coleccionistas y el devenir de algunos legados en las instituciones públicas. Su libro es también el reflejo del interés por el estudio de nuevas temáticas, como por ejemplo la historia de las colecciones de los archivos, bibliotecas, museos públicos, así como sus instituciones, temas que en el último tiempo han llamado la atención de investigadores, motivan algunas tesis de maestría y doctorado y se reflejan en exposiciones y actividades académicas o de divulgación.

Andrés Azpiroz  
*Universidad de la República*

Mora González Canosa. *Los futuros del pasado. Marxismo, peronismo y revolución: una historia de las FAR*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021, 306 pp.

*Los futuros del pasado. Marxismo, peronismo y revolución: una historia de las FAR*, escrito por Mora González Canosa, forma parte de la colección Pasados Presentes de la editorial Prometeo. La inscripción en esta colección ya nos provee la pauta de que nos encontraremos con un texto que —al tiempo que reconstruye y analiza tal o cual movimiento, acontecimiento, práctica— nos introducirá en interesantes y necesarios debates historiográficos, y en la pertinencia de repensar el trabajo intelectual de cara a los desafíos que implica abordar la historia reciente.

La autora se propone reconstruir y analizar, desde una perspectiva sociopolítica, el proceso de conformación y desarrollo de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), lo cual hace de forma tal que muestra el proceso —sin caer en una descripción tautológica— aun con el desafío de que los propios sujetos pudiesen interpretar su experiencia desde esa visión. Abarca el período de los primeros años sesenta hasta las elecciones presidenciales de marzo de 1973.

En la introducción esboza el recorrido que hará en el libro, para lo que sitúa al lector en el contexto de surgimiento de las FAR y, además, explícita cuál es el aporte del estudio de esta organización para la historia reciente argentina. Entiende que hasta el momento no se había hecho ninguna indagación sistemática. Aquí ya adquirimos una riqueza (y una dificultad). Al tiempo de ser una organización que permite comprender la peronización de diversos sectores de izquierda —entrando en el vínculo entre peronismo y marxismo—, la legitimación de la violencia como forma de intervención política y la opción por la lucha armada como forma de ponerla en práctica. Asimismo, en este apartado inscribe a su estudio en la perspectiva sobre la nueva izquierda. En esta línea, el estudio de Mora González Canosa invita a preguntarnos sobre las conexiones y limitaciones entre las organizaciones político-militares (en este caso, las FAR) y los movimientos de activismo social en las diferentes coyunturas o etapas de la propia

organización. Termina este apartado esbozando uno de los argumentos centrales del libro: la constitución de las FAR puede pensarse en un proceso de doble ruptura con respecto a la tradición de izquierda de la que provenían quienes fundaron la organización. En primer lugar, la que refiere a sus tradiciones político-ideológicas, ya que —como muestra la autora— muchos de sus integrantes iniciaron su militancia en partidos de izquierda de tradición liberal y fuertemente críticos con el peronismo. En segundo lugar, la que da cuenta de las formas de hacer política, ya que estos privilegiaban los métodos legales de lucha, métodos en los cuales se consideraba el uso de la violencia como última instancia.

En el primer gran apartado llamado «Los pasos previos. La formación de los grupos fundadores de las FAR (1960-1970)» se abordan los orígenes de la organización, teniendo en cuenta los itinerarios político-ideológicos que dieron lugar a la gestación de los grupos fundadores. En el recorrido de estos itinerarios también comienza a presentar las trayectorias políticas de algunos militantes que luego seguirán acompañando todo el libro.

En el primer capítulo la autora se dedica a los grupos fundadores de las FAR provenientes del Partido Comunista (PC). Estos grupos disidentes fueron Vanguardia Revolucionaria (VR), separado del PC en 1963; el Sindicato de Prensa, desvinculado del PC cerca de 1965; la revista *La Rosa Blindada* en 1964 y la Federación Juvenil Comunista (FJC) en 1966. Es interesante notar cómo la autora recorre los ámbitos políticos, gremiales y culturales. Todos estos grupos presentan sus lógicas propias, la autora las señala y las trabaja con especial atención.

El segundo capítulo aborda el itinerario político-ideológico de otro de los grupos fundadores de las FAR, menos conocido. Se trata de un conjunto de activistas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria-Praxis (MIR-Praxis) guiados, en principio, por Silvio Frondizi, que

luego rompen con él y se integran a una escisión de este movimiento llamada Tercer Movimiento Histórico (3MH), para partir luego a Cuba con la intención de unirse a los planes de Ernesto Che Guevara. En este capítulo se destaca el análisis que hace la autora sobre la reorientación de MIR-Praxis hacia las masas peronistas y las variaciones en torno al hecho peronista.

En el siguiente capítulo se hace referencia a los orígenes más inmediatos de las FAR. Se retoman los itinerarios de las organizaciones y los grupos fundadores, pero esta vez en el intento de incorporarse al Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Guevara en Bolivia. Luego se analizan las discusiones sobre el replanteamiento de la necesidad de una estrategia continental o nacional —si la primera era condición previa para la segunda— y la cuestión entre guerrilla rural o urbana. Es en este capítulo en el que destaca que las definiciones que podríamos considerar fundacionales llevaron un proceso de discusión extenso y no lineal. Una de estas primeras definiciones fue la de desarrollar la guerrilla rural, aunque sin desconocer la importancia de la guerrilla urbana, sobre todo por la adhesión de los sectores combativos de la clase obrera, y será esta última modalidad la que termine por consolidarse. Asimismo, es interesante el destaque que hace uno de los referentes de las FAR al enfatizar la necesidad de destacar la experiencia por la clase obrera durante el, peronismo. Reconoce la capacidad de Perón de interpretar y movilizar las masas populares. La autora retoma una noción nativa de la organización que es muy elocuente para ilustrar este proceso de, peronización: la «opción por el, peronismo» (p. 119), opción que no estará exenta de grandes debates internos, como lo muestran los propios testimonios recabados por la autora.

El segundo apartado, llamado «“Libres o muertos, jamás esclavos” Las fuerzas armadas revolucionarias (1970-1973)», refiere en concreto a las FAR y al encuentro entre, peronismo y marxismo. En el capítulo cuatro hace referencia específicamente a los debates y tensiones que las FAR tuvieron durante 1970 frente a la posibilidad de identificarse con el, peronismo.

Recuerda la doble ruptura a la que refirió en capítulos anteriores, así como al hecho de que, aun en esas rupturas, permanecen lo que llama huellas de origen. Una de las discusiones se dio en materia de si el, peronismo tenía la potencialidad de transmutar en socialismo o si había que convertirlo desde adentro. Mora González Canosa recorre algunos de los comunicados de las acciones de las FAR y observa que no son firmadas con la consigna «¡Perón o muerte!» (como las de Montoneros). Asimismo, presenta las discusiones que las FAR tenían con otras organizaciones: las Fuerzas Armadas Peronistas y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Un elemento central de este capítulo refiere a la convergencia entre marxismo y peronismo, esto implicó precisar cómo se entendían ambos términos y otorgarles un rol determinado. El marxismo era entendido como una herramienta de análisis de la realidad nacional, mientras que el peronismo se encontraba en el ámbito de la experiencia; el socialismo era el objetivo político buscado. De esta forma, las FAR eran una organización bisagra. Otros elementos a destacar en este capítulo son las discusiones sobre el liderazgo de Perón: el apartado «Perón “líder revolucionario” o “líder popular”» resulta ilustrativo para aproximarnos a comprender cómo cada organización caracterizó a Perón de distinta manera.

El último capítulo refiere a las estrategias y a las prácticas desarrolladas por las FAR. González Canosa señala que a partir de 1971 la organización se fue perfilando en una convergencia entre marxismo y peronismo. No desarrollaron acciones rurales, aunque entendieron que la acción armada era central para generar conciencia entre las masas, negaron la estrategia insurreccional y tuvieron la intención de crear un ejército popular. Un apartado dentro de este capítulo refiere a los debates y combates con las Organizaciones Armadas Peronistas (OAP). La autora señala que fueron gestando relaciones entre sí porque había tres temas que las unía: la metodología, el enemigo y el objetivo final. Más pronto emergieron las diferencias. Las OAP (o cuatripartita) se crearon en junio de 1971 y funcionaron hasta abril de 1972, estaban conforma-

das por las FAR, Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), Montoneros y Descamisados. Las discusiones que tuvo la «cuatripartita», según expresa la autora, refieren a las visiones sobre el movimiento, peronista, el rol de su líder, el cómo vincular a las organizaciones armadas con las agrupaciones de activistas de base y en cómo posicionarse frente al Gran Acuerdo Nacional (GAN) propuesto por Lanusse. La autora hace un recorrido en el que señala que, al principio, las FAR y las FAP estaban alineadas por un lado y Montoneros y Descamisados por el otro, pero que con el transcurso del tiempo el desenlace sería otro.

En suma, la autora presenta el análisis de un grupo poco conocido y estudiado. Lo hace atendiendo a las organizaciones que lo confor-

maron, pero también a sus militantes, lo cual es una riqueza en sí misma. Estamos frente a un libro rico en datos, uno que provoca que —aun sin ser ávidos lectores de la historia reciente argentina— no nos perdamos en las fechas ni en las tramas. Al tiempo que se destaca el abordaje de la autora en cada nueva discusión que la organización «está» teniendo, no escapa ni a las trayectorias de los militantes ni a los itinerarios previos de las organizaciones y grupos que componen las FAR.

**Dahiana Barrales Palacio**  
*Universidad de la República*

Mirta Zaida Lobato (coordinadora). *Comunidades, historia local e historia de pueblos. Huellas de su formación*. Buenos Aires: Prometeo, 2020, 241 pp.

El territorio como pertenencia, como pilar de la identidad. Un territorio habitado con otros y otras con los que se arma comunidad. Esa comunidad imaginada que recortada en distintas escalas nos dice quiénes somos con relación a otros. Este libro propone recuperar las experiencias obreras con sus propios significantes y problematizar la idea de comunidad como el lugar de articulación entre el espacio de producción y el de la reproducción para crear lazos de solidaridad y formas de identidad que no podrían explicarse por afuera de la pertenencia territorial. Un mérito del libro es que aporta una mirada desde el largo plazo, lo que le permite registrar experiencias de formación y auge, pero también de decadencia y crisis.

La primera parte, «Vida cotidiana, trabajo y protesta en la construcción de comunidades» comienza con dos artículos centrados a inicios del siglo XX, para luego avanzar con el análisis de casos de mediados de siglo y cerrar con experiencias que dan cuenta del impacto desindustrializador. En el capítulo I, Laura Caruso aborda la «huelga grande» de 1904 llevada adelante por los portuarios del barrio de La Boca. En su trabajo demuestra cómo la comunidad boquense, heterogénea en su composición social, étnica y laboral, había construido dinámicas económicas y sociales que dependían de la prosperidad de los trabajadores portuarios, explicando la activación de redes de solidaridad y resistencia comunitaria frente a la huelga.

En el capítulo II, Agustina Prieto reconstruye la experiencia de conformación del barrio Refinería de Rosario y la contrasta con la del barrio del Ferrocarril Central. En esta oportunidad, Prieto describe una experiencia de comunidad laboral sin estrategia empresarial de integración. Esta situación agravaba las condiciones de vida de los y las trabajadoras y generaba sistemáticas dificultades para la reproducción diaria. Asimismo, la autora encuentra que existía una relación entre la desatención total de las necesidades obreras por parte de la empresa y el arraigo del anarquismo. En el ca-

pítulo III, Florencia Gutiérrez analiza la comunidad ocupacional del barrio azucarero de Bella Vista en Tucumán durante el primer peronismo. A diferencia del caso anterior, Gutiérrez examina la histórica imbricación en los pueblos del azúcar entre la esfera laboral y el espacio de reproducción, mediante la política empresarial de provisión de servicios y viviendas en usufructo. El texto demuestra la persistencia en el tiempo de enormes niveles de desigualdad social y pobreza, tan característica de esta rama laboral, y la eficacia de la estrategia empresarial de atar la fuerza laboral a la vivienda como vía de disciplinamiento. Asimismo, analiza la expectativa que generó entre los trabajadores la posibilidad de apelar al intervencionismo peronista. El capítulo IV, de Daniel Dicósimo, repasa la experiencia de origen, auge y decadencia del barrio Villa Cacique construido netamente para proveer mano de obra a la empresa Loma Negra. En este caso, Dicósimo analiza una experiencia de comunidad empresarial o «sistema de fábrica con villa obrera» (p.100) que suponía la implementación de una estrategia patronal que, a la vez que creaba disciplina, también creaba pertenencia. Dicósimo comprende ese paternalismo industrial como un terreno de negociaciones donde los trabajadores son agentes activos en la construcción de las relaciones sociales. Sin embargo, muestra la fuerte identificación de las familias obreras con los ideales de la empresa y la eficacia del imaginario de gran familia como valla contenedora de los conflictos. Los sentimientos de pertenencia a un barrio cuya identidad había sido moldeada por la presencia de Loma Negra habría sobrevivido, incluso, a su desintegración. En el capítulo V, Julia Soul examina el proceso de transformación acaecido en la ciudad de San Nicolás a partir del arribo de la Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina (Somisa) y la llegada de los somiseros. Este encuentro entre la vieja y la nueva comunidad puso en tensión sentidos arraigados entre los nicoleños, autopercebidos como herederos de la ciudad del acuerdo, para incorporar otros nue-

vos asociados a la ciudad del acero. El último capítulo de la primera parte está a cargo de Rodolfo Porrini que trabaja el caso del barrio Cerro de Montevideo durante los años sesenta. En su investigación demuestra cómo el predominio de la industria cárnica fue moldeando la comunidad, a la vez que las asociaciones territoriales: políticas, religiosas, sindicales y de inmigrantes, permitieron cohesionar al colectivo de trabajadores. Más específicamente, el texto se detiene en formas de lucha asumidas durante la huelga frigorífica de 1969 y las consecuencias que tuvo para el barrio.

En la mayoría de las experiencias que aborda la primera parte del libro se analiza cómo la segmentación del mercado de trabajo solía trasladarse al espacio comunitario expresándose en desigualdades materiales y simbólicas. Los patrones de vivienda han sido probablemente la mayor materialización de ese proceso de diferenciación de clase al interior de la comunidad, ya fuera resultado de políticas explícitas, atada a los planes empresariales (como en los barrios de Bella Vista, Loma Negra y Somisa), o como expresión de un patrón de ocupación territorial más espontáneo (como en La Boca, barrio Refinería y El Cerro). En todos los casos, los problemas vinculados a la esfera reproductiva de la familia obrera demuestran que la participación en la comunidad laboral tenía un fuerte sesgo de género y las mujeres quedaban sometidas a la dependencia tanto de sus maridos como de las empresas.

En la segunda parte, «Cultura, memoria y patrimonio en la conformación de comunidades», se abordan tres procesos de construcción de memoria histórica local, poniendo de relieve cómo las disputas sobre el pasado disparan múltiples sentidos de pertenencia. En el capítulo VII, Ludmila Scheinkman examina las representaciones históricas en torno del barrio porteño de Barracas. Recopila numerosas iniciativas

de distintos grupos sociales y destaca cómo la impronta obrera, tan característica de Barracas, en ocasiones era resaltada con orgullo y en otras era ocultada en forma deliberada. En el capítulo VIII, Alba González recupera el proceso de reconstrucción histórica emprendida por la comunidad entrerriana de Liebig a partir de 2003, luego que el cierre definitivo de las industrias cárnicas dejara a la comunidad con elevadas tasas de desempleo. En este caso, los trabajos de recuperación, preservación del patrimonio y de activación de la memoria, no solo permitió hacer balances respecto del pasado, sino reformular el tiempo de la historia como una manera de pensar el futuro de la comunidad. Finalmente, en el capítulo IX, Mirta Zaida Lobato reflexiona sobre la experiencia de construcción del Museo 1871 de Berisso. La originalidad de la experiencia, a cargo de la propia comunidad, permitió contar la historia de Berisso desde una perspectiva no estatal y recuperar dimensiones en general desatendidas, como la vida cotidiana. Sin embargo, el trabajo también muestra cómo la participación de un equipo de historiadoras profesionales contribuyó a renovar las narrativas y organizar los ejes seleccionados. Esta tarea de intervención historiográfica permitió, entre otras cosas, otorgar visibilidad histórica a la participación de actores cuyas memorias habían permanecido eclipsadas. Por ejemplo, la memoria de los migrantes internos frente a la de los inmigrantes europeos.

En su conjunto, se trata de una obra potente que presentada como un coro de voces permite conectar las experiencias locales para volver a pensarlas en escalas mayores sin esencialismos.

**Natalia Casola**

*Universidad de Buenos Aires-Consejo  
Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (Conicet)*

Paula Lenguita (compiladora). *La resistencia de las mujeres en gobiernos autoritarios: Argentina y Brasil, 1955-1968*. Buenos Aires: CEIL-Conicet, 2020, 212 pp.

Este libro<sup>1</sup> es una compilación de textos que, a excepción de un autor, fueron escritos por mujeres que analizan las experiencias de otras mujeres. Aborda la resistencia en Argentina y Brasil en un período que antecede al icónico 68 o a la década del setenta estudiada con amplitud. Contribuye entonces a la comprensión de un período escasamente estudiado y además focaliza en quienes en forma recurrente quedan invisibilizadas en la historia: las mujeres. Todos los capítulos comparten un propósito claro que es el de visibilizar la resistencia de las mujeres, tanto al autoritarismo político como al autoritarismo del orden de género vigente. A lo largo del libro se van desarrollando los artículos que muestran la experiencia opositora de las mujeres y esto se logra sorteando una gran dificultad como es el problema de las fuentes, básicamente el de los archivos sin mujeres o contando con archivos de los servicios policiales y de inteligencia que además de poseer todos los problemas ya conocidos despliegan enormes sesgos de género.

El primer capítulo, «Obreras metalúrgicas ante el gopismo», aborda la participación sindical y la resistencia en Argentina y Brasil de las trabajadoras, en el primer caso de la Philips argentina, en el segundo de trabajadoras metalúrgicas de la ciudad industrial de Contagem en Brasil. El artículo de Darío Dawyd sobre las trabajadoras argentinas comienza con referencias testimoniales de cómo las mujeres, aun queriendo manifestar su apoyo a Perón, no llegaron a la plaza, en un modo metafórico —si se quiere— que permite comprender ese no llegar a ese evento histórico como un no llegar general de las mujeres a ciertos espacios de la política sindical. Al mismo tiempo que eran consideradas trabajadoras de segunda y no participaban en la primera línea de la resistencia sindical, las fuerzas represivas sí las consideraron una amenaza. Las trabajadoras tuvieron un encuentro con la feroz represión militar y para administrar

esos niveles terribles de violencia, no dispusieron de otro discurso que el de luchar «como hombres argentinos» (p. 23). El segundo artículo es el de Carolina Dellamore, que comienza con una cita de la esposa de uno de los líderes del golpe de Estado, defendiendo a la familia y desplegando la amenaza sobre el «cuco» del comunismo (p. 34). Esta cita es muy importante porque hace evidente el proyecto conservador de las dictaduras y por tanto las desobediencias de todas aquellas que se alejaron del horizonte doméstico, como son dos hermanas sindicalizadas e integrantes del Partido Comunista de Brasil. Este artículo nos muestra la trayectoria desobediente por la vía la participación sindical y política, el deslumbramiento de aquellas jóvenes por el mundo político y algunos hitos emancipatorios para quienes en el 68 se pararon arriba de un camión y dieron un discurso, como relata orgullosa una de ellas. También permite visualizar los roles cumplidos por las jóvenes trabajadoras en la reorganización sindical y la clandestinidad. Este compromiso trajo para ambas una terrible peripecia carcelaria que no afecta, como señala la autora, un relato de su memoria de lucha y resistencia. No sabemos cuánto Conceição y Efigênia sufrieron el sexismo de sus compañeros políticos, y luego la violencia de género de los militares, porque muy poco dicen sobre el asunto.

El capítulo II, «Misoginia de la violencia represiva», inicia con un artículo de Anabella Gorza, quien trabaja con mujeres argentinas de sectores populares en la resistencia luego de 1955. Reconstruye lo que aquellas señoras de la Rama Femenina, desarrollaron en el territorio y le otorga estatus político a una resistencia a aquellas que resistieron desde los lugares de trabajo, a nivel barrial, las iglesias y las misas en homenaje a Eva Perón, que, como señala la autora, era un nombre prohibido, por tanto su homenaje un acto de indudable resistencia.

1 Disponible para su descarga en <http://www.ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2020/11/4-Lenguita-Mujeres-opositoras.pdf>

Rescata la agencia femenina, la reivindica y aclara que esta agencia desde roles tradicionales en modo alguno implicó que no disputaran espacios de poder (p. 88). El segundo texto es el de Marta Gouveia de Oliveira Rovai, sin dudas el más novedoso, tal vez no por los hechos que narra, sino por los modos de la narración, refugiada en una literatura feminista que permite politizar lo que en general se considera fuera de lo político. Este artículo es sobre cuatro mujeres familiares de trabajadores que participaron en una huelga en 1968 fuertemente reprimida y su involucramiento en acciones de resistencia. Mujeres que no realizaron grandes acciones, pero que sí rompieron los límites entre el mundo público y el privado y que desarrollaron una estrategia de performance de género cumpliendo el papel de mujeres bonitas, ignorantes, maternales y, al mismo tiempo, se introdujeron en el mundo político.

El capítulo III, «El sexismo en las voces insurgentes», se inaugura con un texto de la compiladora de esta obra, Paula Lenguita y trabaja, sobre una figura excepcional a la que ella describe y enaltece como «irredenta». La historia es la de Alicia Eguren, una mujer protagonista de la resistencia peronista que inicia su derrotero político abandonando un mundo doméstico ya consolidado. La pluma de Lenguita nos conmueve al mostrarnos una figura que luchó contra la violencia del régimen y también contra los modos autoritarios de los compañeros políticos. Este texto además visibiliza figuras que desobedeciendo claramente el orden de género se volvían atractivas para aquellas jóvenes que no lograban ser convocadas por el llamado de las ramas femeninas. Aquí hay una pista más que interesante a profundizar sobre la genealogía de la desobediencia. El texto de María Claudia Badan Ribeiro aborda las mujeres de Ação Libertadora Nacional, un colectivo armado en el que las mujeres tuvieron mayores libertades que en otras experiencias políticas. En este texto se relata cómo cierta horizontalidad en la estructura organizativa permitió a las militantes una participación destacada más allá de la figura protagónica de su líder, Carlos Marighella. En los relatos testimoniales se presenta a aquellas

mujeres como protagonistas de una lucha y no como mujeres manipuladas como las presentan los archivos de la represión. Este artículo, nos permite revisar la idea, instalada por la historiografía androcéntrica y también por algunos relatos feministas, sobre las mujeres manipuladas e instrumentalizadas por las organizaciones políticas.

El último capítulo es «Biografías femeninas de los sesenta» e inicia con un texto sobre la trayectoria político-personal de Palmira Grandi de Martín, una santafesina que llegó al Congreso Nacional a pesar de todos los impedimentos del orden de género. Como bien reconstruye Adriana Valobra, la época no era la más propicia para desobedecer el destino de madre-esposa y el espacio público era un ámbito con múltiples vallas de acceso para las mujeres. La autora nos muestra cómo la protagonista de esta historia a pura tenacidad decidió estudiar derecho, y cómo luego logró lo que muy pocas logran, la conciliación para desempeñarse como legisladora nacional. Tal esfuerzo también pudo concretarse con el apoyo de su marido, un dato que la autora no omite resaltar y que nos permite también comprender que los compañeros político-afectivos siempre aparecen en este período para habilitar o deshabilitar la participación pública de las mujeres. El último texto de este capítulo biográfico elaborado por Eloísa Pereira Barroso se aborda la experiencia de una mujer de la guerrilla urbana en Brasil. Aquí se puede ver la trayectoria de otra mujer también en primera línea y lo que implicó el pasaje a un espacio público tradicionalmente vedado. Al igual que en otros artículos, lo primero que se constata es la falta de conocimiento y experiencia política y, al mismo tiempo, la seducción de aquel mundo. La protagonista de esa historia también narra sobre la libertad sexual en los proyectos revolucionarios, un aspecto que merece una mayor atención para comprender cómo los procesos revolucionarios ampliaron los márgenes para la revolución sexual.

La compiladora en su introducción resume la pretensión, académica y política de este libro: «Cada memoria reconstruida aquí es una mani-

festación insurreccional contra el orden político autoritario ensayado en la segunda mitad del siglo pasado en América Latina, pero es también una confrontación con el sexismo de una época que resta comprender con más detalle y atención» (p. 11). Los distintos artículos que componen la obra, contribuyen a uno y otro propósito, aunque tal vez respecto al segundo las intervenciones autorales no siempre serán contundentes. Sin dudas toda mujer que resolvió poner un pie en el espacio público, fue desobediente, no queda tan claro sin embargo, los modos de la reacción ante tal osadía.

Debo reconocer que la palabra *sexismo* me gusta mucho y *femenino* o *femenina* bastante poco. La primera es denunciatoria de un régimen en el que batallaron las protagonistas de los artículos y quienes escriben el libro, la segunda recoge una categoría nativa, pero corre el riesgo de naturalizar lo construido políticamente. En todo lo que refiere a *lo femenino* los artículos muestran que las mujeres participaron y construyeron un mundo público desde otros

lugares, desde abajo, haciendo otras cosas y que todo eso que en una concepción sexista de la política es narrado como no político, era político. Muestran cómo las mujeres disputaron el poder y lo hicieron de una forma distinta, desde un quehacer político de las mujeres como reivindicó la feminista chilena Julieta Kirwood, tal vez debemos continuar buscando palabras para nombrar lo que no tiene nombre en el lenguaje político tradicional.

Este libro es una apuesta a ampliar el arco de las desobediencias de género e incluir a aquellas que protagonizaron la *resistencia de las mujeres*, dejando una puerta entreabierta para continuar la reflexión sobre cuánto estas desobedientes sembraron una semilla de rebeldía para las que llegarían con una voz más firme, no ya femenina, sino feminista, una y dos décadas después.

Ana Laura de Giorgi  
*Universidad de la República*

Pablo Scharagrodsky (compilador). *Hombres en movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades en la Argentina 1880-1970*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021, 400 pp.

Las investigaciones en el mundo y en Argentina pusieron el foco inicialmente en la situación de las mujeres: en las desigualdades, las discriminaciones, las violencias y las distintas formas de opresión que se ejercieron sobre ellas. Indagaron cómo no se nace mujer, sino que se llega a serlo, abordando la construcción de distintas feminidades en diversas sociedades y momentos históricos. Luego, desde los Men's Studies, las pesquisas se centraron en cómo se llega a ser hombre: en sus mandatos, roles y funciones, entre otras cuestiones. El mismo orden histórico pudo percibirse al pensar esos temas en relación con el deporte y con los ejercicios físicos en general, en perspectiva histórica, con trabajos pioneros en Argentina como los de Eduardo Archetti (1999), seguidos de los de autores como Pablo Scharagrodsky (2003, 2006) y Gabriel Carrizo (2009). No obstante, queda mucho por indagar.

Emulando ese recorrido cronológico, Scharagrodsky coordinó *Mujeres en movimiento. Deporte, cultura física y feminidades. Argentina. 1870-1980* (Buenos Aires: Prometeo, 2006). Allí mostró que la cultura física y su variado arsenal de propuestas corporales se convirtieron en un espacio de disputa en el que circularon y se reapropiaron prácticas, saberes y discursos supuestamente legítimos sobre cómo definir un cierto ideal ficcional corporal femenino. Ese ideal era acompañado por usos adecuados, dignos y correctos sobre el deseo, el placer, la sensibilidad, el erotismo, las emociones, la moral sexual o cierta estética corporal, legitimando prácticas desde discursos biomédicos, religiosos y pedagógicos, cuyos límites fueron altamente porosos.

En esta ocasión, Scharagrodsky compila *Hombres en movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades en la Argentina 1880-1970*, obra que analiza cómo en Argentina, desde el deporte y la cultura física, se transmitieron, produjeron y pusieron en circulación masculinidades deseadas e indeseadas, permitidas y prohibidas, buscadas y evitadas, visibilizadas y ocultadas, lo que se da a partir de establecer ciertas mascu-

linidades abyectas, desde procesos de asignación de mismidad y otredad. Eso se completa al abordar, a su vez, los modos en que esas transmisiones, circulaciones, producciones, intenciones fueron traducidas, discutidas, resistidas, contradichas, resignificadas. Como plantea el propio compilador, en ese proceso se entiende a las masculinidades como el efecto inestable, abierto, incierto, contradictorio de la cultura, del lenguaje, de ciertas prácticas, saberes y relaciones de poder.

Se destaca de los distintos capítulos la consideración de las masculinidades como un producto social, relacional e históricamente situado. Es decir, se consideran los modos de ser hombre en sus vínculos con las prácticas corporales, de forma contextualizada, a partir de las relaciones históricas, culturales, económicas, políticas, estéticas, emocionales, éticas, de la sociedad argentina, no sin considerar la circulación internacional de sentidos. Ello se lleva a cabo teniendo siempre presente cómo eran conceptualizados los cuerpos femeninos en movimiento a partir de saberes, discursos y prácticas hegemónicas.

El libro aborda un período de noventa años que atraviesa distintos contextos y coyunturas: desde fines del siglo XIX e inicios del XX, cuando Argentina se conformaba como Estado-nación y buscaba modernizarse; el período entreguerras, con su fuerte proceso inmigratorio; el peronismo, con su marca indeleble en la historia argentina; hasta el lapso desarrollista y sus años previos, donde se continúa teniendo a la modernidad como norte.

De esta manera, se hace un importante aporte al vincular, a través de la cultura física y el deporte, la condición de hombre con elementos identitarios como la nacionalidad, como aborda César Torres en relación con los Juegos Olímpicos entre 1894 y 1936; Pablo Scharagrodsky sobre la pelea de boxeo entre Firpo y Dempsey de 1923, y Cecilia Almada sobre el deporte en el peronismo entre 1946 y

1955. Lo propio acontece con la raza, como se ve en la obra de Jorge Troisi Melean, en relación con la Exposición Universal de París de 1889; en parte en el capítulo de Pablo Scharagrodsky, y en el texto de Cecilia Tossounian sobre cultura física, salud y fuerza en entreguerras. Asimismo, se incluye la pregunta por la clase social, como muestran Roy Hora con respecto al turf en el país; Andrés Reggiani con respecto al rugby también en el ámbito nacional, y Gustavo Vallejo en relación con el fútbol platense.

Un ejemplo claro de ciertos sentidos hegemónicos relativos a la masculinidad puestos en tensión se vincula con las prácticas fomentadas en los scouts en relación con cocinar, planchar, lavar y coser, que se han asignado históricamente a las mujeres, como señala Andrés Bisso para inicios del siglo XX. Ello no significó la ausencia de ciertas resistencias, ya que se consideraba que se contribuía a cierta «feminización» de los niños.

Entre los autores más citados por las y los trece académicos que participan en la obra, se destaca George Mosse con su obra *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad* (1996). Así, identificamos en los abordajes la consideración de los modos de ser hombre a partir de ciertos saberes y sentidos modernos, siendo conscientes de que la modernidad latinoamericana adoptó ciertas características particulares diferentes a la europea. Asimismo, y en ese sentido, el propio Scharagrodsky es tomado como referente por sus colegas, para, justamente, considerar las peculiaridades de Argentina, en especial para el período que va que desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Los distintos trabajos consideran numerosas y variadas fuentes primarias y secundarias, predominando entre las primeras las provenientes de la prensa escrita, tanto la especializada como la de divulgación, lo que se destaca en textos como el de Cecilia Tossounian, el de Scharagrodsky y el de Esteban Barroso y Adriana Valobra (que analiza las candidaturas presidenciales de 1958 en términos de política, cultura física y masculinidad). Todos los escritos, entonces, nos muestran cómo predominó

una visión binaria de las personas (se es hombre o se es mujer, de forma excluyente), a la vez que una consideración de los hombres como necesariamente heterosexuales (invisibilizando otras orientaciones sexuales). En ese marco, las distintas investigaciones nos invitan a recorrer diferentes lugares (campos de deportes, clubes, parques, estadios deportivos) donde se formaban los verdaderos hombres desde variadas prácticas, a partir de ciertos atuendos que se pensaban como correctos o acordes, y desde la utilización de una serie de materiales deportivos diferenciales en relación con las mujeres. Asimismo, se adjudicaron de forma arbitraria ciertas connotaciones morales (coraje, honor, valentía, autonomía, determinación, carácter, caballerosidad, lealtad) y estéticas (uso o no del bigote, cuerpo musculoso, ausencia de grasa abdominal) para los hombres, así como se fomentó el ejercicio de ciertas partes del cuerpo sobre otras (como los brazos y los hombros), y se entendieron como masculinas ciertas capacidades motoras como la fuerza y la resistencia. En todo ese proceso cumplieron un papel central ciertos saberes como el médico (con sus numerosas subdisciplinas como la eugenesia, la endocrinología, la fisiología y la anatomía), el pedagógico, el religioso, y el militar, entre otros, que en muchas ocasiones tenían como sus referentes principales a hombres europeos, blancos, de clases sociales acomodadas. Ello mostraría cómo se transmitían como verdaderas, neutrales y únicas opciones posibles, solo ciertas miradas sobre los cuerpos masculinos. Aquí se percibe, como también sucedía con las prácticas deportivas, una apropiación y resignificación latinoamericana y argentina de determinados elementos culturales.

De esta manera, a lo largo de la obra y de los once capítulos podemos embarcarnos en exploraciones vinculadas a diversas experiencias motrices lúdicas, gímnicas, recreativas y deportivas, que incluyen scoutismo, box, fútbol, turf, rugby, tiro, natación, equitación, entre otros.

Además, el libro presenta diversidad en términos de recortes geográficos: en ocasiones, las indagaciones abarcan a toda la Argentina,

mientras que en otras se limitan a una ciudad (como La Plata, para el caso de Vallejo) o a una zona de una provincia (como la región del Nahuel Huapi, al oeste de la provincia de Río Negro, para el caso de Mariano Chiappe y Laura Méndez).

De este modo, entendemos que esta valiosa compilación contribuye a llenar un vacío en materia de indagación de la regulación, administración, gestión, gobierno, de los cuerpos masculinos en movimiento en Argentina, desde fines del siglo XIX hasta el último cuarto del XX, lo que se lleva a cabo desde investiga-

ciones rigurosas, transmitidas de forma clara. Invitamos, entonces, a la lectura de esta compilación para continuar con la problematización de la construcción de cuerpos masculinos, desde una concienzuda historización, para favorecer experiencias sociales más justas, inclusivas, democráticas.

**Pablo Kopelovich**

*Universidad Nacional de La Plata-Consejo  
Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (Conicet)*

Santiago Garaño. *Memorias de la prisión política durante el terrorismo de Estado en la Argentina (1974-1983)*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2020, 154 pp.

*Memorias de la prisión política*<sup>1</sup> recupera uno de los estudios centrales acerca del funcionamiento del sistema penitenciario en la segunda mitad de los años setenta y de las memorias de ex presas y ex presos en torno a aquella experiencia. A doce años de la investigación que derivó en su tesis de Licenciatura en Antropología y que supo convertirse en una referencia para muchos investigadores del campo de la historia reciente, su autor reelabora, actualiza y jerarquiza aquella importante producción.

Haciendo uso de sus herramientas como antropólogo, Santiago Garaño explora de manera articulada dos facetas del sistema carcelario que se destinó durante la vigencia del «estado de sitio» (1974-1983) a las y los detenidos por «razones políticas»: una represiva («secreta» y «aniquilante»), es decir, la de la burocracia penitenciaria —que compartió actores, prácticas y formas con el circuito clandestino—, y otra productiva, en la que las y los presos impugnaron las categorías y clasificaciones del sistema penitenciario, re-significándolas y apropiándose (pp. 40-41). En este sentido, poniendo en tensión una periodización que fue dominante en las memorias de la posdictadura —que partía con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y asociaba la represión con el último gobierno de facto—, el libro propone el análisis de las cárceles de máxima seguridad durante el período inaugurado con la declaración del *estado de sitio* de noviembre de 1974 —en el gobierno constitucional de Martínez de Perón— y, sobre todo, busca dar cuenta de las maneras en las que las y los presos resistieron, simbolizaron y aún hoy recuerdan esa experiencia.

La hipótesis que organiza el libro es que, a la par de las políticas y prácticas que fueron desarrolladas para el ejercicio de la represión en las cárceles, las y los presos políticos internalizaron, interpretaron, resistieron, impugnaron y conformaron sentidos, lealtades e identidades

como grupo, con sus propias jerarquías y valores ligadas a la simbología de las organizaciones de pertenencia, dando lugar a identidades y a *comunidades de memoria* que perduran hasta el presente. Un concepto clave en este sentido, que atraviesa cada uno de los capítulos, es el de *resistencia*.

Con respecto a las fuentes, *Memorias de la prisión política* sistematiza documentos producidos por las distintas burocracias estatales encargadas de gestionar las prisiones, fundamentalmente los servicios penitenciarios y la justicia federal y penal: las Órdenes del día del Servicio Correccional de la Provincia de Buenos Aires (1976-1983); el Boletín Público del Servicio Penitenciario Federal (1972-1984), y el Boletín Oficial de la Nación. Además, analiza las causas judiciales por crímenes de lesa humanidad en la Unidad Penitenciaria n.º 9 de La Plata y las declaraciones testimoniales producidas en los llamados Juicios por la Verdad. Esta documentación le permite al autor reconstruir, en un minucioso trabajo empírico, el funcionamiento rutinario y administrativo del sistema carcelario. Sumadas a las fuentes estatales, como en todo trabajo sobre *memorias*, las entrevistas con protagonistas de aquellos sucesos, en este caso con ex presas y ex presos, familiares, funcionarios y abogados, le sirven al autor en la labor etnográfica como una de las vías fundamentales para la reconstrucción de las experiencias en las cárceles, y para el acceso a las subjetividades y a las comunidades de memoria.

El libro está organizado en cuatro capítulos. El primero, «La cárcel como espacio de resistencia», reconstruye los sentidos, las formas y las prácticas utilizadas por las y los militantes presos para *resistir*, ponderando las múltiples maneras que estas personas tuvieron para conceptualizar la *resistencia*. A partir de este ejercicio, Garaño propone abandonar una explicación binaria sobre las lógicas de domina-

1 Disponible para su descarga en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/170>

ción (dominación/resistencia), para, en cambio, entenderlas relaciones sociales como dinámicas de poder. En este sentido, el capítulo registra la existencia de parámetros y jerarquías entre los presos junto a sentidos polisémicos en torno a la *resistencia* en las cárceles y señala que estas configuraciones hunden sus raíces en la simbología y en los mandatos de las organizaciones políticas revolucionarias a las que pertenecían y que, aún hoy, continúan modelando las definiciones morales sobre las propias experiencias y las de sus pares.

El segundo capítulo, «Los pabellones de la muerte de la Unidad 9», es el primero de dos estudios de caso en los que el autor da cuenta de lo recién dicho. En esta parte del libro, analiza los procesos de nominación de los pabellones de la muerte por parte de los penitenciarios y de los detenidos políticos. En este sentido, estudia la confrontación sostenida por un grupo de presos contra las versiones oficiales que informaban sobre los asesinatos de compañeros que habían estado detenidos allí. A partir de la reconstrucción de estos casos, Garaño da cuenta de las fronteras y de las articulaciones entre el circuito clandestino y la cárcel, y hace hincapié en el análisis de los modos estandarizados de resistencia que pusieron en práctica los presos para lidiar con la incertidumbre que suponía la posibilidad de que, en cualquier momento, podía pasarles *cualquier cosa*. De este modo, aborda cómo la clasificación por grupos de detenidos sobre la base de una concepción de *recuperabilidad* por parte del servicio penitenciario, que se correspondió con la aplicación de distintos tipos de regímenes en cuanto al trato carcelario —G<sub>1</sub>, «recuperables»; G<sub>2</sub>, «posiblemente recuperables»; G<sub>3</sub>, «irrecuperables»— (pp. 72-73), dio pie, al menos en el caso de los detenidos denominados «irrecuperables», a una cohesión interna ante el embate represivo y ante otros grupos de presos.

El tercer capítulo, «Devoto, la cárcel vidriera», explora la malla de las relaciones de poder que se desarrolló en la cárcel porteña, tanto la que produjo el servicio penitenciario con las presas como la que se dio entre las

propias penitenciarias. Al igual que en los capítulos previos, esta parte del libro aborda las prácticas punitivas llevadas a cabo en la cárcel de Devoto, unidad donde también se configuraron pabellones para clasificar a las detenidas como *recuperables* e *irrecuperables*. A la par de la reconstrucción de la dinámica represiva, el capítulo trata los mecanismos de *resistencia* elaborados por las militantes detenidas. Tomando como guía el testimonio de Marta, quien tuvo un rango destacado en Montoneros dentro y fuera de la cárcel, Garaño muestra que entre las prisioneras, al igual que en el caso de los varones, la *resistencia*, como valor moral, adquirió un carácter polisémico y dinámico en el que hubo fragmentaciones partidarias y jerarquías previas a la detención que se trasladaron y resignificaron en las cárceles. En dicho carácter, sostiene el autor, convivieron diversos sentidos sobre los grados de adaptación y *resistencia* al sistema penitenciario.

Finalmente, el último capítulo, «El régimen carcelario y su dimensión productiva», se adentra en un análisis minucioso de los reglamentos, de las disposiciones secretas y de las directivas producidas por el sistema penitenciario entre 1974 y 1979. Así, esta parte del libro estudia las transformaciones y novedades que implicaron la promulgación del estado de sitio en noviembre de 1974, el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre finales de 1979—, y muestra cómo dichas configuraciones normativas fueron experimentadas, impugnadas y denunciadas por las y los presos políticos.

En suma, por su rigurosa reconstrucción del universo represivo, por su estudio de los sutiles y complejos modos que adquirió la militancia en las cárceles argentinas, como así también por el profundo análisis sobre los mecanismos que tienen las personas y los colectivos para recordar, *Memorias de la prisión política* constituye un aporte sustancial para los estudios del pasado reciente argentino y de América Latina. Esta actualización de aquella investigación pionera muestra su total vigencia y continúa siendo

una lectura obligatoria para quienes profundizamos o nos adentramos en el universo de las militancias políticas y de los dispositivos que se diseñaron para su represión durante la segunda mitad del siglo XX.

**Cristian Rama**  
*Universidad Nacional de Avellaneda*

Gustavo Remedi (coordinador). *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial, 2021, 290 pp.

*La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* es producto de un prolongado trabajo de investigación, intercambio y discusión promovido desde el Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) y el Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria del Instituto de Letras, ambos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Coordinada por Gustavo Remedi, esta publicación reúne siete trabajos de destacados académicos que, desde diversos campos disciplinares y variados enfoques teórico-metodológicos, se proponen describir y analizar distintas dimensiones de un fenómeno complejo, esquivo y difícil de aprehender, como es el de la cultura popular. Las fuentes utilizadas y las metodologías de trabajo desplegadas supusieron, en muchos casos, que los investigadores debieran salir al campo, donde se generaron intercambios enriquecedores con los productores y receptores de las prácticas culturales estudiadas.

A partir del trabajo con fuentes orales, producciones literarias, payadas y canciones folclóricas, Pablo Alvira analiza la figura del bandido rural y las tramas de significados que desde diversas expresiones de la cultura popular se tejieron en torno a él. Centra su estudio en el matrero uruguayo Martín Aquino (1889-1917) y observa cómo las representaciones populares sobre este contradicen la visión impuesta desde las elites y la cultura oficial, y permiten un acercamiento a las aspiraciones y los valores de los sectores populares que las producen, interpretan y resignifican.

Deborah Duarte explora las prácticas de lectura de los habitantes de los barrios populares de Montevideo a partir del trabajo con las biografías de lectura de tres vecinos del Cerro. Entiende a la lectura como una práctica cultural determinada por las condiciones de socialización de los sujetos (escolaridad, familia, trabajo, etc.) y no por cualidades innatas de los individuos (sensibles o intelectuales). Desde allí

analiza las formas en que las clases populares se vinculan con la lectura, intentando conocer qué géneros son los más leídos, en qué formatos, cuáles son los canales de acceso a las obras, qué experiencias de lectura se buscan y se obtienen, y cómo las prácticas de lectura actúan en los procesos de construcción y reconstrucción identitaria.

Gustavo Remedi, por su parte, aborda las prácticas de lectura de estudiantes liceales del barrio Puntas de Manga, identificando el interés que entre los adolescentes genera la historieta japonesa manga, género complejo por su origen, por los procesos de transculturación que experimentó y por los códigos que maneja, que resultan especialmente incómodos para el análisis literario. A partir del estudio de este género de comic, el autor reflexiona acerca de lo que leen los jóvenes de los barrios populares, en qué formatos lo hacen, qué significados le asignan a lo que leen, qué espacios de sociabilidad se generan a partir de estas prácticas, qué motivaciones y usos posibles encuentran en la lectura y qué procesos de mediación y transculturación intervienen en estas lecturas. Asimismo, este trabajo, de fuerte impronta teórica, intenta discutir acerca de las nociones sobre lo popular, cultura popular y literatura popular.

A partir de la observación de ensayos y espectáculos, y de la realización de entrevistas, Lucía Naser se adentra en el estudio de las revistas de carnaval. Se trata de una categoría de difícil clasificación, vinculada a la tradición de las *troupes* y de la comedia musical, influida por la revista porteña y el musical de Broadway, y en diálogo permanente con fenómenos de la cultura *mainstream* como el videoclip, los espectáculos televisivos de competencia de danza y las redes sociales, entre otros. La autora los considera ejemplos de transculturación, pues cuerpos y subjetividades locales y subalternas reproducen estéticas y tendencias hegemónicas. Observa la contradicción que representa su escasa aceptación en el ámbito carnavalesco frente a la renovada popularidad que ha adquirido la

danza a nivel profesional y *amateur* y el interés que suscita el género revista entre los jóvenes que participan del Carnaval de las Promesas.

Alejandro Gortázar estudia cómo el candombe, una expresión desarrollada por un sector subalterno de la sociedad e inscripto a un espacio geográfico específico de la ciudad de Montevideo, logró importantes niveles de masificación y aceptación en la cultura legítima. Considera que en este proceso convergieron el Estado, agentes supranacionales, saberes expertos, industrias culturales y artistas que practican el candombe. Afirma que el candombe se transformó en un espacio de negociación, resistencia y autonomía de sectores subalternos para con la cultura dominante, a la vez que contribuyó a la construcción de una esfera pública popular.

Marisa Ruiz estudia las diversas formas de humor ensayadas por presas políticas en contextos de terrorismo de Estado, enfocándose en dos casos particulares: la opereta bufa *Las disponibles del infierno*, elaborada en el campo de concentración nazi de Ravensbrück entre 1943 y 1945, y el Movimiento Hilarante Para La Liberación, conformado por un grupo de presas que montaban *sketches* y coreografías jocosas en el penal marplatense de Olmos entre 1975 y 1976. La autora observa estas expresiones de la vida carcelaria en clave de prácticas culturales, fundamenta la importancia del humor como mecanismo de defensa, protección, resistencia y supervivencia en el marco de la prisión política, y dignifica estas formas de resistencia cotidiana frente a la posibilidad de ser tildadas de frívolas o banales.

Por último, el texto de Federico Pritsch ensaya un acercamiento a la noción de cine popular a partir del estudio de un conjunto de películas recientemente producidas en Uruguay y Argentina. Estas propuestas cinematográficas sintonizan o aspiran a sintonizar con las perspectivas e intereses de sectores subalternos, ya sea por las temáticas abordadas y el lenguaje ci-

nematográfico y estético empleado, por la presencia de sujetos populares en la creación de la obra, o por los favorables niveles de recepción que cosecharon. El autor identifica la existencia de un cine transculturador que parecería acercarse a la noción de cine popular que él propone, se trata de films que han logrado aunar las perspectivas propias de los sujetos populares representados con elementos de la cultura dominante, lo que les ha permitido conectar con los gustos cinematográficos populares.

A pesar de la heterogeneidad temática y la pluralidad de abordajes, son varias las preocupaciones y formas de entender los problemas tratados que dan unidad a la obra y permiten una lectura transversal. Los siete trabajos conciben a la cultura popular y sus diversas manifestaciones como un tema-problema, reconociendo que se trata de un fenómeno de múltiples aristas, difícil de definir y vinculado a prácticas de carácter situacional, histórico, social y mutable. Asimismo, la obra deja en claro que los estudios sobre cultura popular configuran un campo poco explorado que es necesario profundizar a partir de la innovación en materia de fuentes, caminos metodológicos, abordajes teóricos y ejes temáticos. Para finalizar, es de destacar que la cultura popular es pensada en diálogo permanente con la cultura oficial, dejando en claro que esta relación, de carácter generalmente adversativo, en ningún caso implica aislamiento. A partir de allí, varios trabajos profundizan también en los vínculos entre cultura popular, cultura de masas y cultura mainstream.

En síntesis, se trata de un esfuerzo sólido, fundamentado desde lo académico y éticamente comprometido que, evitando la esterilidad de una mirada romántica o prejuiciosa, indaga y problematiza en torno al complejo campo de la cultura popular.

Álvaro Sosa  
*Universidad de la República*

## Archivos

Archivo Sociedades en Movimiento,  
Facultad de Ciencias Sociales-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
Universidad de la República

A partir de un convenio firmado en junio de 2019 entre el Departamento de Ciencia Política de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) de la Universidad de la República y el Ministerio de Desarrollo Social (MIDES) se creó el proyecto Archivo Sociedades en Movimiento (ASM), un acervo de imágenes quietas y en movimiento, documental y de testimonios orales de los movimientos sociales uruguayos desde los años ochenta hasta el presente. Al proyecto también se integró el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) y además desde el inicio se trabaja también en colaboración con el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad, que se ocupa del proceso de digitalización de casetes, negativos y videos que diferentes donantes han acercado al acervo.

Las metas del ASM son preservar, organizar, catalogar y digitalizar las fuentes de los movimientos sociales uruguayos desde los años ochenta hasta la actualidad, así como generar dos acervos complementarios: uno con imágenes fijas y en movimiento, y otro donde se reúnan los testimonios orales de participantes de los diferentes movimientos y organizaciones sociales locales.

A su vez, el plan de digitalización busca combatir la dispersión y fragmentación en acervos privados, así como democratizar el acceso

poniendo a disposición fuentes que muchos militantes conservan en domicilios particulares. Los documentos digitalizados son subidos al sitio web <https://asm.udelar.edu.uy/> utilizando el programa Omeka Classic.

En un país durante mucho tiempo partidocrático, donde gran parte de la atención académica se ha centrado en los partidos políticos, la preservación de documentación y registros de las organizaciones sociales contemporáneas busca promover el desarrollo del campo de estudios sobre los movimientos sociales, generando a su vez un lugar para la investigación sobre esta agenda que aporte al proceso de construcción de la memoria colectiva de las futuras generaciones.

Además, el ASM incluye actividades conjuntas con los movimientos sobre los que se trabaja, talleres y cursos de formación sobre la historia de la acción colectiva local, aspectos que forman parte de sus actividades de extensión universitaria. Se espera que estas actividades contribuyan a generar puentes de intercambio y trasmisión de memorias generacionales dentro de cada uno de los movimientos, así como espacios de discusión sobre las trayectorias desplegadas y las nuevas posibles líneas de acción.

El trabajo del ASM se lleva adelante con un equipo interdisciplinario en el que participan historiadores, sociólogos, archivólogos y profesionales de la información. En la actualidad, el proyecto centra su trabajo en tres movimientos:

el feminista, el de diversidad sexual y el afrodescendiente, pero en un futuro próximo planea incorporar otros movimientos sociales.

Hasta el momento se han subido a la plataforma más de dos mil documentos de diferente tipo con sus correspondientes metadatos y se ha digitalizado un total 6390 piezas documentales. Dentro del movimiento feminista destacan el fondo de Moriana Hernández —probablemente el acervo documental más importante sobre el feminismo uruguayo de los ochenta y los noventa—, el de Margarita Percovich —con importantes documentos sobre la relación entre feminismo y los partidos políticos— y los de organizaciones sociales como Mujer y Sociedad Uruguay (MYSU) y el Plenario de Mujeres del Uruguay (Plemuu).

En cuanto al movimiento de la diversidad sexual se pueden destacar los fondos de Fernando Frontan —con documentos sobre las organizaciones homosexuales lésbicas y travestis uruguayas durante los ochenta y noventa—, el de Gloria Álvarez —con numerosas fotografías sobre la vida cotidiana y las formas de politización de la población trans— y el de Aldo Garay —con numerosas filmaciones sobre protestas de las organizaciones y entrevistas a personas trans de los noventa—.

Por último, del movimiento afrodescendiente, el ASM digitalizó documentos impresos, fotográficos y audiovisuales pertenecientes a Mundo Afro y a la Asociación Cultural y Social Uruguay Negro (ACSUN). A su vez, el archi-

vo personal de Tomás Olivera Chirimini, que contiene fotografías de la historia de los afrodescendientes durante el siglo XX, entrevistas a referentes comunitarios y del mundo del carnaval, y filmaciones sobre los reclamos de los ochenta a favor de la recuperación del conventillo del Barrio Reus al Sur, está siendo digitalizado gracias a un convenio con el Modern Endangered Archives Program de la Biblioteca de la Universidad de California de Los Ángeles, financiado por Arcadia.

Durante estos tres años de trabajo, el ASM logró avanzar también en el mapeado de los fondos de movimientos sociales existentes y ha iniciado un importante proceso de recuperación de materiales audiovisuales cuya desaparición parecía inminente. Para ello contó con el apoyo de la Fundación Friedrich Ebert en Uruguay (FESUR) y del Rectorado de la Universidad de la República.

Sin embargo, es imprescindible para continuar avanzando y para no perder todo lo ya logrado la institucionalización del ASM, que permitiría una planificación a largo plazo, así como potenciar aun más el despliegue de los tres niveles de actividad generados hasta el momento: recuperación y digitalización documental, trabajo con el medio en clave de memoria e investigación académica.

**Diego Sempol**

*Coordinador del ASM*

*Facultad de Ciencias Sociales*

## Eventos

Reseña del seminario *Las venas abiertas de América Latina 50 años después*

El Archivo General de la Universidad (AGU), el Departamento de Economía de la Facultad de Ciencias Económicas y de Administración y el Instituto de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República) organizaron, el 23, 24 y 25 de julio de 2021, un encuentro de conmemoración y diálogo crítico sobre *Las venas abiertas de América Latina* (1971), el libro más conocido del escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano.

Se trató de un evento intelectual y cultural mayor, ya que no es usual que la obra de Galeano y lo que el autor simboliza sean trabajados en los espacios universitarios de Uruguay. Este evento, que de no mediar la peste hubiera sucedido en las aulas y requerido de viajes, impresión de afiches y otras cosas por el estilo, sucedió a través de una serie de videoconferencias por Zoom transmitidas en directo por la página de Youtube de la Universidad, donde quedaron subidas.<sup>1</sup>

\*\*\*

La mesa de apertura, el miércoles 23 a las diez de la mañana, se tituló «Galeano y el mundo cultural rioplatense de finales de los sesenta». La moderadora fue Vania Markarian, de la Universidad de la República (Udelar), que describió *Las venas...* como un libro que se volvió masivo y tuvo varias generaciones de fanáticos y detractores, pero que fue eludido por el reconocimiento académico debido a que entró en tensión con unas ciencias socia-

les que estaban, entonces, en pleno proceso de profesionalización.

Habló luego Patricia Funes, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), quien situó el libro de Galeano en la tradición del ensayismo latinoamericano, de un campo intelectual que discutía la revolución, del *boom* de la literatura de nuestro continente. Resaltó, además, que la clave para entender a Galeano es su profesión de periodista. Contó de sus viajes a China y a Brasil, cuando fue a cubrir el golpe militar; también habló de su pasaje por Cuba, donde entrevistó al *Che* Guevara, y de su recorrido por el mundo maya, en Guatemala. Calificó a Galeano como un escritor omnívoro, que no escondía la primera persona y recurría a lo sensual y lo sensorial. Evocó sus descripciones de la pobreza y la opulencia y su referencia a los olores y los ritmos, y dio como ejemplo un pasaje del libro en el que el autor compara una cita de *Cacao*, de Jorge Amado, con una tabla de la evolución de los precios del cacao proveniente de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL). Funes cerró su charla recordando que el libro fue prohibido por las dictaduras latinoamericanas.

La siguió Roberto García Ferreira, de la Udelar, quien entró en tema a través del lugar de Uruguay en la geopolítica de la Guerra Fría latinoamericana, lugar que calificó como *bastante central*. Situó así la obra de Galeano entre cuatro sucesos de aquel momento: la invasión a Guatemala en 1954, la defensa de la Cuba re-

<sup>1</sup> <https://udelar.edu.uy/portal/2021/06/udelar-se-propone-analizar-las-venas-abiertas-de-america-latina-50-anos-despues/>

volucionaria, el golpe gorila de Brasil en 1964 y el hecho de que Uruguay fuera una democracia bastante estable que recibió a perseguidos y exiliados y en la que se pudieron organizar eventos y encuentros que eran imposibles en otros países de la región, lo que permitió que circularan ideas, información, personas y recursos. Llamó la atención, además, sobre un hecho importante: era desde Montevideo que la inteligencia de la dictadura brasileña monitoreaba las actividades de la izquierda en la región, en estrecha colaboración con la inteligencia policial uruguaya.

Tomó la palabra Ximena Espeche, de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), quien destacó el rol de *Las venas...* en la educación sentimental de muchos jóvenes en América Latina. Para Espeche, el libro se proponía explicar la dependencia latinoamericana y defender la idea de que la única salida es la revolución. Señaló como fuentes del libro los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui, y la *Radiografía de la Pampa*, de Carlos Martínez Estrada, que, aunque no fuera citada por Galeano, tiene parecidos estilísticos y temáticos notorios. También dijo que el autor tuvo la intención de ir contra dos tipos de aburrimiento: el producido por los códigos de expertos y el que produce cierta literatura militante dirigida a un público de convencidos. Mientras los ponentes hablaban, alguien dijo en el chat: «¡Buen día! Haití aún no tiene vacunas».

\*\*\*

La segunda mesa, que ocurrió el mismo 23 a las 18 horas, se tituló «Debates latinoamericanos sobre el binomio desarrollo-subdesarrollo» y contó con la moderación de Pablo Messina, de la Udelar. Rompió el hielo Claudio Katz, de la UBA. Para Katz, *Las venas...* se inscribe en la teoría marxista de la dependencia. Reflexionó sobre algunos elementos de la condición dependiente de la que habla Galeano que resultaron ser perdurables: entre ellos, el extractivismo, el retroceso de la industria, el agravamiento del desempleo y la desigualdad, y la expulsión de campesinos.

Continuó María Inés Moraes, de la Udelar, quien ubicó *Las venas...* en una histo-

ria larga de discursos que en América Latina ven a la colonia como una herencia maldita que condiciona el presente. Esa línea va desde los liberales románticos del siglo XIX, que veían en la colonia un atraso cultural y buscaban superar el caudillismo, continúa con la teoría de la dependencia, que desplazó la maldición de lo cultural a lo económico y propuso que la colonia fue el ingreso del capitalismo en la región, y sigue hasta el institucionalismo contemporáneo que, desde el norte, propone que la razón del atraso latinoamericano son las llamadas *instituciones extractivas*. A partir de ese eje, Moraes revisó las respuestas que los historiadores dedicados al estudio de la colonia fueron otorgando a estos diferentes discursos.

La última ponente fue Christy Thornton, de la Universidad Johns Hopkins, y se concentró en las críticas de Galeano al Fondo Monetario Internacional, que pueden ser consideradas tempranas si se tiene en cuenta que todavía no habían sucedido la crisis de la deuda de los ochenta ni los ajustes estructurales de los noventa. Repasó las posturas contrarias a la inversión extranjera, vista como una forma de imperialismo, y sus críticas a los organismos de crédito, a Wall Street y a las teorías monetaristas. Cuando se abrió la discusión al público, pidió la palabra el senador del Partido Socialista y docente de la Udelar Daniel Olesker, quien reivindicó la teoría de la dependencia como heredera del pensamiento marxista sobre la ley del desarrollo desigual y combinado, y resaltó la forma en que Galeano presta atención a las realidades de los distintos países. Terminó señalando que, a diferencia de entonces, hoy la principal dependencia es la tecnológica.

\*\*\*

La tercera mesa fue el jueves 24, a las 10, y se tituló «La idea de América Latina y Galeano». Fue moderada por Marcela Echeverri, de la Universidad de Yale. Abrió la mesa Hugo Achugar, docente de la Udelar y exdirector nacional de Cultura. Achugar puso a Galeano a dialogar con Rodó y Fernández Retamar, arriesgando que *Las venas...* va más lejos que la obra de los otros dos porque no se limita a hablar

de una cultura latina y se adentra en la historia colonial. Para Achugar, Galeano muestra una temprana conciencia ecologista o ambiental y tiene el mérito de, al contrario de Rodó, hablar de los afroamericanos y los indígenas. Achugar celebró a Galeano como ensayista y como hito en la historia del pensamiento latinoamericano, a pesar de no ajustarse a la academia.

Lo siguió Jeremy Adelman, de la Universidad de Princeton, quien tituló su ponencia «Galeano en el exilio». Adelman dijo que *Las venas...* fue un libro clave para la creación de un gran relato sobre América Latina. Narró, además, una visita de Galeano a Toronto en los setenta en la que habló para un auditorio de miles de personas y participó de una discusión con latinoamericanos sobre los desgarros y las ambigüedades del exilio. Marie Louise Pratt, de la Universidad de Nueva York (NYU, por sus siglas en inglés), habló luego sobre la formación del campo académico de los *estudios latinoamericanos*, espacio en el que discutían los arquitectos del neoliberalismo con sus críticos, en las universidades del norte. Pratt habló del impacto de *Las venas...* en ese ambiente intelectual y resaltó el poder expresivo de Galeano, que, según ella, viene de «la fuerza de la metáfora», siendo el título del libro una de las más poderosas. La académica concluyó reflexionando que el reverso del radicalismo del libro es su «vacío futuroológico».

\*\*\*

La cuarta mesa se tituló «Usos del pasado e historia de América Latina en *Las venas abiertas de América Latina*» y fue moderada por Aldo Marchesi, de la Udelar. Peter Winn, de la Universidad de Tufts, habló sobre «el Galeano de los gringos» y recordó que *Las venas...* fue uno de los libros más leídos y discutidos entre los estudiantes estadounidenses de los setenta, haciendo que muchos de ellos sintieran que, gracias al libro, entendían a América Latina y a Estados Unidos en medio de la guerra de Vietnam. El libro de Galeano, así, fue «el libro exacto en el momento exacto».

Lo siguió Rafael Rojas, del Colegio de México, quien dijo que Galeano era un autor sofisticado, con un conocimiento actualizado de

las ciencias sociales de la época y con una mirada muy distinta a la del marxismo soviético. Resaltó sus críticas al desarrollismo y su convicción de que la verdadera integración latinoamericana era posible solo si se daban cambios profundos en cada país. Reflexionó, además, sobre las fricciones entre el nacionalismo y el marxismo en aquellos años, que son visibles en el libro de Galeano.

Cerró la mesa Elizabeth Jelin, del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), quien aclaró que, para este evento, había vuelto a leer el libro después de cuarenta años. Dijo que en *Las venas...* la Revolución Cubana demuestra que el imperialismo no es un destino ineludible, pero criticó que en la narración del libro «toda la historia es una historia de represión», en la que es difícil ver de dónde pueden venir las transformaciones. Señaló, además, que en todo el libro se mencionan solamente dos mujeres. Cerró su intervención preguntándose cómo sería escribir un libro como ese, de nuevo, hoy.

\*\*\*

La quinta mesa fue el 25, a las 10 horas, se tituló «*Las venas abiertas de América Latina* y 50 años de debate político en América Latina» y fue moderada por Jimena Alonso, de la Udelar. El primer expositor fue Carlos Aguirre, de la Universidad de Oregón, quien exploró los vericuetos del premio Casa de las Américas de 1971, al que Galeano se presentó con *Las Venas...* y que no ganó. Aguirre dio un panorama de la política del campo cultural latinoamericano y cubano de aquel momento, explicando que el jurado había elegido darle el premio a un libro más ortodoxo, desde el punto de vista marxista, que el de Galeano.

Lo siguió Rodrigo Patto Sá Motta, de la Universidad Federal de Minas Gerais, quien se centró en la recepción de *Las venas...* poniendo atención en las respuestas de la derecha. Contó varios episodios de censura y vigilancia a los textos de Galeano durante la dictadura brasileña y trazó, a partir de allí, una línea que continuó con los ataques de los intelectuales neoliberales al libro, cuyo punto máximo fue el *Manual del perfecto idiota latinoamericano* (P.A. Mendoza, C.A.

Montaner, A. Vargas Llosa, ed. Atlántida, 1996, Buenos Aires). Habló del clima intelectual en el Brasil actual, en el que los ataques a las universidades y a los intelectuales de izquierda son permanentes, en el marco de una estrategia que podría calificarse como de «gorilismo gramsciano». Patto reflexionó acerca de que puede haber sido un error no haber respondido a tiempo a los ataques y a las extravagancias derechistas.

Cerró la mesa Sinclair Thomas, de la NYU, quien reflexionó acerca del indigenismo en *Las venas...* y mostró cómo las ideas sobre los indígenas en las que se basaba Galeano los presentaban como víctimas y no como sujetos de la historia, lo que fue cuestionado por corrientes indianistas posteriores. Resaltó el temprano apoyo del autor a la revuelta del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y su relación con el subcomandante Marcos, para pasar a una reflexión sobre las complejas relaciones entre los pueblos indígenas y las izquierdas en América Latina.

\*\*\*

El seminario cerró con una mesa titulada «Balance y nuevas perspectivas», moderada por Aldo Marchesi, en la que empezó hablando Vania Markarian, quien anunció que el Archivo Eduardo Galeano-Elena Villagra había sido donado a la Udelar y estaba en manos del AGU, y que estaba siendo preparado para abrirse a la consulta pública. Luego tomó la palabra Rafael Casares para explicar los detalles de la llegada del archivo al AGU, detalló su contenido e invitó a visitar, para más información, las páginas [archivosdocumentales.udelar.edu.uy](http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy) y [agu.udelar.edu.uy](http://agu.udelar.edu.uy).

A continuación, tomó la palabra Román Cortázar, escritor dedicado al estudio de la obra de Galeano que tuvo un papel importante en el trabajo con su archivo. Cortázar habló sobre el trabajo de Galeano como periodista y de su «ojo» para las cuestiones estéticas y visuales. Contó numerosas anécdotas, entre ellas que Galeano leyó *El capital*, de Marx, a los catorce años en un grupo de lectura en la Casa del

Pueblo del Partido Socialista. También habló de la relación conflictiva entre Galeano y la academia, en la que, según él, «no se lo mencionaba ni por error». Cerró la mesa Marcela Echeverri, que está culminando una investigación de una década sobre *Las venas...* Echeverri centró su intervención en la pregunta sobre cómo el libro fue leído fuera de la academia y contó que, en el archivo, abundantes documentos evidencian el contacto de Galeano con un mundo amplísimo de lectores, estudiantes, movimientos sociales, representantes de gobiernos, artistas plásticos y gente del teatro, entre otros.

Vino luego una larga e interesante conversación entre los presentes. Pablo Messina contó que, cuando comentó a algunos de sus colegas la idea de un seminario sobre *Las venas...*, lo miraron como si fuera algo demencial, y Marchesi reflexionó: «Algo pasa con *Las venas abiertas de América Latina*. Después de que el libro sale, viene un golpe de Estado y la academia se desintegra, y después se vuelve en los ochenta, ya en un marco epocal totalmente cambiado, en el que muchos académicos querían sacarse los sesenta de arriba. Y más allá de la valoración política que uno pueda hacer, es un proceso histórico que tiene que ver con la derrota de proyectos globales de cambio. Galeano y *Las venas...* quedaron muy asociados a eso. Era un problema pensar este libro. Son procesos en la vida de los propios economistas dependencistas, en la vida de muchos científicos sociales. Está eso de ¿qué hago con mi pasado? Es muy interesante para pensar en términos históricos. Un seminario de este tipo, en la Udelar, quizás no hubiera sido posible antes».

**Gabriel Delacoste<sup>2</sup>**

2 Esta reseña es una versión de la nota «Por la puerta grande», publicada en el semanario *Brecha* el 2 de julio de 2021, accesible en <https://brecha.com.uy/por-la-puerta-grande/>

## Segundo Seminario *Miradas históricas y contemporáneas sobre la pobreza y la desigualdad en Uruguay y América Latina*

Entre el 21 y el 24 de abril de este año, en formato virtual y desde Montevideo, tuvo lugar el segundo seminario «Miradas históricas y contemporáneas sobre la pobreza y la desigualdad en Uruguay y América Latina». El evento fue organizado por un amplio conjunto de servicios de la Universidad de la República: los departamentos de Trabajo Social y de Ciencia Política de la Facultad de Ciencias Sociales; el Instituto de Economía de la Facultad de Ciencias Económicas y Administración; la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, y el Instituto de Historia, el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), el Departamento de Antropología Social y Cultural, y el Departamento de Pedagogía Política y Sociedad de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Desde el primer seminario realizado en 2017, el encuentro conjugó presentaciones académicas con reflexiones y exposiciones de organizaciones sociales o barriales y de técnicos vinculados a la instrumentación de políticas sociales. Sin embargo, a diferencia de aquel primer seminario, cuando la organización recayó íntegramente sobre el CEIU y los abordajes históricos fueron predominantes, esta segunda edición le hizo mayor justicia al hecho de que el campo intelectual de estudios sobre la pobreza y la desigualdad es, probablemente, uno de los de mayor desarrollo en las ciencias sociales uruguayas.

Es así que el seminario tuvo dos mesas redondas, una mesa de la Cátedra Unesco, dos conferencias, un conversatorio sobre libros y seis mesas con ponencias. A este rasgo cuantitativo, que lo asemeja más a un congreso que a un seminario, debe sumarse un conjunto de características cualitativas. En primer lugar, y reafirmando lo dicho sobre los servicios organizadores y convocantes, el rango de disciplinas que participaron con ponencias fue significativamente más amplio que las del primer seminario. A los historiadores y sociólogos se les

sumaron antropólogos, economistas, historiadores económicos, trabajadores sociales, cientistas de la educación, politólogos, doctores en derecho, urbanistas y filósofos.

En segundo lugar, el arco temporal también se expandió. Si en la primera edición no se había logrado franquear más allá de la década del cincuenta del siglo XX, este segundo seminario abarcó exposiciones que fueron desde los albores del siglo XIX estudiando la política de distribución de tierras hasta análisis en torno a la organización reciente de las ollas populares en el marco de la pandemia global de la COVID-19.

Sin embargo, la diferencia más sustantiva está en los ejes temáticos sobre los cuales se asentaron entre ambos seminarios. En el primero, se abordaron preocupaciones propias de la Historia como disciplina. Allí se discutió sobre las dificultades metodológicas en torno a la historia oral y la memoria para analizar la pobreza. Además, hubo una dupla de trabajos de historia intelectual sobre las miradas académicas y políticas en torno a la pobreza y la desigualdad, así como análisis de las representaciones en el arte y la comunicación sobre la pobreza.

En el segundo seminario, objeto principal de esta reseña, los intercambios se densificaron en torno a las dimensiones del bienestar y sus dificultades de acceso, a tal punto que de las seis instancias de presentación de ponencias que hubo, tres pueden incluirse de lleno en este campo específico. En la mesa denominada «Discusiones en torno a conceptos y dimensiones de la pobreza» se expusieron trabajos sobre las dificultades de conceptualizar y medir la pobreza. Las ponencias presentadas se correspondieron mayoritariamente con la Economía y la Historia económica, y tuvieron como común denominador mirar más allá de la línea de pobreza, con abordajes multidimensionales o con foco en la pobreza energética. En ese sentido, la ponencia titulada «De la clase a los derechos. Conceptualizaciones sobre la desigualdad de género» fue una especie de *rara avis*, ya que es

un trabajo de historia política cuyo objetivo es analizar la mirada de género del Frente Amplio desde los ochenta hasta principios de la primera década del siglo XXI.

La mirada cuestionadora de la línea de pobreza referida en el párrafo anterior, fue ampliada desde otros campos disciplinarios en el conversatorio sobre libros. Allí se intercambió sobre dos publicaciones recientes como «Detrás de la línea de pobreza: la vida en los barrios populares de Montevideo» (Filardo y Merklen, 2019) y «La pobreza urbana en Montevideo. Apuntes etnográficos sobre dos barrios populares» (Rossal, 2020). Desde la sociología y la antropología, con entrevistas en profundidad y trabajo etnográfico, los libros aportan elementos novedosos para la comprensión de la pobreza en una dinámica que contempla, pero trasciende los aspectos materiales.

En la mesa sobre «Acceso a la justicia, violencia institucional y pobreza» se analizó la pobreza fundamentalmente desde una perspectiva de derechos. Sin perder foco en su satisfacción material, como en el caso de la vivienda o la salud, hubo un mayor acento en aspectos simbólicos y jurídicos. Comparte con la mesa anterior el haber puesto el foco principal en la pobreza y no en la desigualdad.

La otra mesa que tuvo como objetivo principal analizar dimensiones específicas del bienestar y la desigualdad, se tituló «Desigualdad, segregación y acceso a la tierra». Una mirada más territorializada de la desigualdad y pobreza puede considerarse como el común denominador de las preocupaciones, aunque vivienda, barrio, ciudad y tierra como factor productivo marcan una clara diferencia en las exposiciones.

Las otras tres mesas de ponencias fueron por carriles diferentes. En la que se tituló «El acceso al bienestar», el hilo conductor de la conversación giró en torno a las políticas públicas, en particular, en el análisis de las políticas asistenciales en la era progresista y los cambios realizados por el actual gobierno de coalición de derechas. También se discutió sobre las respuestas desde abajo ante la crisis y la eclosión de ollas populares como un nuevo sujeto activo.

En «Estratificación, clases y movilidad social» el foco está puesto en distintas manifestaciones de la desigualdad y su perpetuación. Empleo, educación y herencia fueron las dimensiones que se abordaron en la mesa. Y, por último, en la mesa titulada «Subjetividades, identidades y resistencias» el vaso comunicante de las ponencias estuvo situado en distintas construcciones de la memoria sobre la pobreza.

El fenómeno de las subjetividades fue profundizado en la Mesa de la Cátedra Unesco, presentada por Gustavo Pereira, Pedro Bandeira y Martín Leites. Las exposiciones se concentraron en evidenciar las narrativas de justificación a favor de la desigualdad, así como las condenatorias de la pobreza. Las presentaciones analizaron tanto las publicaciones en la prensa escrita como distintas encuestas de percepción donde podemos destacar el Latinobarómetro. Los resultados son preocupantes y nos muestran la prevalencia de una mirada meritocrática que opera como ideología a favor de la desigualdad. Las visiones reseñadas, se anclan en una distorsionada ética del trabajo y dan cuenta que en Uruguay no son pocos quienes piensan que *el pobre es pobre porque quiere*.

Como fue mencionado al comienzo, en el seminario hubo dos conferencistas invitados. En ambas conferencias se trascendió el caso uruguayo para profundizar más sobre la región y el continente. La exposición de Carlos Barba analizó los últimos treinta años de reformas de los sistemas de bienestar en América Latina. Primero, analizó un conjunto de características deseables de los regímenes de bienestar, como ser la interrelación para la cobertura de los distintos riesgos y su importancia en los derechos de ciudadanía. Segundo, advirtió sobre la necesidad de evitar miradas tecnocráticas, afirmando que dichos regímenes involucran y sintetizan las relaciones de un entramado complejo de actores sociales y políticos y, por sobre todo, de compromisos institucionales de larga duración. Su tesis principal consistió en que en los últimos treinta años hubo dos *modelos*, uno de principios de los noventa, más liberal, minimalista y focal, y otro, de entrada la primera década del siglo XXI, con

una mayor vocación universalista y garantista de derechos que incluye tanto aspectos redistributivos como de derechos de reconocimiento (etnia, género, raza, etc.) y que en la actualidad está en cuestión.

Esta preocupación sobre quiénes se incluyen y qué no, qué riesgos son considerados en los sistemas de bienestar y cuáles no, así como la advertencia sobre el carácter político de los derechos de bienestar y ciudadanía fueron historizados en la conferencia de Brodwyn Fischer, titulada «La informalidad y la Historia». La historiadora de la Universidad de Chicago, utilizando como ejemplo la informalidad urbana en Brasil. Su investigación fundamenta en que la informalidad urbana es un buen camino para entender la gobernanza racializada en ese país. En su mirada, la informalidad permite privar de bienes públicos a personas marginalizadas y a la vez genera cierta tolerancia o coexistencia entre el poder público y el privado. Sin negar los procesos de autorganización popular, resistencia y lucha de las favelas, muestra el carácter contradictorio de algunas de las conquistas populares: si bien la informalidad urbana representó una oportunidad para conquistar derechos para los pobres, también operó como una forma de perpetuar la desigualdad para los poderosos.

Por último, cabe mencionar que el seminario comenzó y cerró con mesas redondas y que en ambas convivieron, en mayor o menor grado, militantes, técnicos vinculados a la instrumentación de política y académicos. A su vez, el eje en las dos mesas redondas fue sobre la crisis. En la mesa de apertura, se analizó el impacto de las últimas tres crisis económicas en Uruguay y las respuestas de política que se construyeron, aunque por la propia composición del panel la discusión se concentró en torno a la actual crisis catalizada por el contexto de pandemia y las respuestas de política pública. O, para ser más precisos, sobre la escasa respuesta de política pública, así como también las reconfiguraciones que desde el gobierno conservador vienen desarrollándose en torno a las políticas sociales.

Dichas reconfiguraciones y sus tensiones se evidenciaron con mayor claridad aún en la

mesa redonda de cierre, donde el énfasis estuvo en las respuestas *desde abajo* a la crisis poniendo el foco en su principal emergente: las ollas populares. Un relevamiento realizado por docentes de la Udelar mostró que se trata de experiencias sostenidas principalmente desde lo barrial, familiar y comunitario, que descansan en su mayoría sobre los cuerpos de mujeres y jóvenes. En segundo lugar, aparece como actor relevante el movimiento sindical, y, recién en tercer lugar, y con menor presencia, el Estado.

No obstante, la mayor riqueza de la mesa fue la voz en primera persona de quienes sostienen las ollas. Sin entrar en detalles sobre las dificultades que afrontan todas y cada una de esas experiencias, vale destacar las diferentes concepciones que se expresaron allí. Por un lado, un conjunto de experiencias que reivindican la autoorganización desde abajo y que identifica la solidaridad y la lucha reivindicativa como parte de sus principios organizativos. Por otro lado, una mirada más filantrópica, con mayor vinculación con el mundo empresarial, donde lo que prima parece ser la caridad y el *management*. De todas formas, hubo una suerte de acuerdo tácito en la conversación: la olla es una respuesta de emergencia y transicional que necesita ser trascendida.

Para culminar la reseña, vale decir que el seminario en su conjunto fue un claro ejemplo de las potencialidades del diálogo entre disciplinas. También ilustró sobre lo enriquecedor del intercambio entre académicos, hacedores de política y sujetos colectivos. Ojalá, entonces, sea este el comienzo de un proceso de fertilización cruzada entre las distintas disciplinas del área social, así como también entre académicos y sociedad civil.

## Referencias

- GRAUER, D (s/f) De la clase a los derechos. Conceptualizaciones sobre la desigualdad de género. Ponencia presentada en el Segundo Seminario *Miradas históricas y contemporáneas sobre la pobreza y la desigualdad en Uruguay y América Latina*, 22 de abril. Montevideo.

MERKLEN, D., y FILARDO, V. (2019). *Detrás de la línea de la pobreza: La vida en los barrios pobres de Montevideo*. Buenos Aires: Gorla-Pomaire.

*bre dos barrios populares*. Buenos Aires: Gorla-Pomaire.

ROSSAL, M. (Coord). (2020). *La pobreza urbana en Montevideo. Apuntes etnográficos so-*

**Pablo Messina**

Convocatorias a dossier  
*Contemporánea*, volumen 16, n.º 1, 2022

Cultura y dictadura, nuevos enfoques  
sobre la cultura del autoritarismo

Coordinadores:  
Javier Correa Morales y Aldo Marchesi  
(Universidad de la República)

En este último año renació en el debate público un viejo debate: ¿Fue la última dictadura capaz de producir cultura? Partiendo de conceptos iluministas, hubo planteos sobre la dicotomía entre cultura y autoritarismo que negaban la existencia de una cultura autoritaria. En dicha visión, el accionar dictatorial se reducía a una mera acción destructiva. Sin embargo, en las últimas décadas las investigaciones históricas han dado evidencias de las múltiples apuestas culturales desarrolladas por la dictadura uruguaya y por otros regímenes de similares características en la región. Esas investigaciones abordaron experiencias de diversas instituciones —estatales y privadas— que colaboraron, con matices, en la construcción de consenso social. Las expresiones culturales en ese marco tuvieron un destacado papel legitimador. Varias de las apuestas culturales, en un sentido general, y artísticas o intelectuales, en un sentido particular, estuvieron vinculadas con tradiciones previas del pensamiento conservador uruguayo como el nativismo, el nacionalismo esencialista o el anticomunismo, así como con nuevas corrientes vinculadas al neoliberalismo. Si bien dichas investigaciones han indagado en algunos de estos proyectos aún quedan preguntas pendientes para arribar a enfoques más generales sobre el período: ¿Cuáles fueron las dimensiones de los proyectos culturales implementados —o no— durante la última dictadura? ¿Qué sujetos e instituciones estuvieron involucrados? ¿En qué ámbitos de la cultura se desarrollaron esos proyectos? ¿Cuáles fueron los legados de esas iniciativas? ¿Es posible encontrar diferencias durante los doce años del régimen?

La presente convocatoria invita a investigadores que hayan trabajado o estén trabajando sobre este tema, en Uruguay o en la región, con el objetivo de enriquecer el campo de estudios y de aportar herramientas de análisis que contribuyan al debate público sobre temas de marcado interés, como el que nos convoca en esta oportunidad.

## Presentación de originales

Los artículos deberán ser inéditos y tener entre 8000 y 10.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía según reglas adjuntas. Se recibirán archivos en los formatos .doc, .odt y .rtf a <revistacontemporanea2010@gmail.com> con copia a los coordinadores del *dossier*: <correamoralessjavier@gmail.com> y <aldomarchesi70@gmail.com> hasta el 15 de julio de 2022.

- Los autores deben enviar un cv abreviado (dos páginas) y sus datos de contacto. Se debe incluir un resumen de entre 100 y 150 palabras con una selección de cuatro palabras clave. El resumen y las palabras clave deben ser enviados en el idioma del artículo y en inglés.
- Los textos serán sometidos a arbitraje anónimo por dos especialistas en el tema si el Comité Editorial decide que coinciden con la línea general de la revista. Los árbitros tendrán tres semanas para la evaluación y recomendarán «publicar», «publicar con modificaciones» o «no publicar». Se enviarán sus argumentos a los autores, quienes, cuando corresponda, tendrán dos semanas para revisar sus textos.

También se recibirán

- reseñas de libros (entre 1000 y 1200 palabras; con énfasis en la descripción sobre la opinión; sin notas al pie) de textos publicados en los últimos cinco años que tengan que ver con la temática general de este número;
- ensayos bibliográficos (entre 3000 y 4000 palabras; con énfasis en la opinión sobre la descripción; con notas al pie según reglas adjuntas) que tengan que ver con la temática general de este número;
- reseñas de eventos (entre 2000 y 2500 palabras; con notas al pie según reglas adjuntas) vinculados al tema de este número y realizados en el año inmediatamente anterior a su publicación.

El Comité Editorial decidirá sobre la pertinencia de estas colaboraciones.

## Formato

Todos los textos deberán estar en tipografía Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5. Notas al pie en cuerpo 9. A efectos de facilitar el formato, sugerimos descargar la plantilla base de la Unidad de Comunicación y Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación donde figuran los estilos para las diferentes jerarquías y formatos de párrafo: <<https://drive.google.com/open?id=0B5anAs5hrkyDNFZPTFFrbyifSGs>>.

Las citas textuales de menos de cuarenta palabras se incluirán entrecomilladas (sin cursivas) en el texto. Si superan esa extensión, aparecerán en párrafo aparte, sin comillas ni cursivas, en cuerpo de letra 10,5 con espaciado a izquierda y a derecha de 1,5 cm o en estilo «Cita», de la plantilla mencionada.

Al final de cada artículo se incluirá una lista de referencias bibliográficas y de bibliografía consultada.

La bibliografía y fuentes se citarán de acuerdo a las normas APA Uruguay (<[https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/imagenes-institucional/Identidad\\_grafica/PautasyProtocolos/estilo\\_apa\\_grupo\\_apa\\_uruguay\\_digital\\_2019.pdf](https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/imagenes-institucional/Identidad_grafica/PautasyProtocolos/estilo_apa_grupo_apa_uruguay_digital_2019.pdf)>), según se detalla en las *Pautas de Estilo FHCE* (disponibles en <<https://www.fhuce.edu.uy/index.php/comunicacion/unidad-de-comunicacion>>, seleccionar «Pautas de estilo y presentación de originales»).

Las reseñas de libros deben incluir el número de página en cada uno de los fragmentos citados.

*Contemporánea* es una revista académica de frecuencia semestral. Publica artículos en español, inglés y portugués sobre historia y problemas del siglo XX en América Latina. Se edita en Montevideo con apoyo de la Universidad de la República. Su contenido está indizado en Latindex. Versión digital (ISSN: 1688-9746) disponible en <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont>>.

Comité editorial: Jimena Alonso, Pablo Alvira, Javier Correa, Inés Cuadro, Lucas D'Avenia, Gabriela González, María Eugenia Jung, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Diego Sempol, Isabel Wschebor, Jaime Yaffé.

Convocatorias a dossier  
*Contemporánea*, volumen 16, n.º 2, 2022

Ciudad en América Latina en la segunda mitad  
del siglo XX: ideas, planes y proceso histórico

Coordinadoras:  
María José Bolaña (Universidad de la  
República) y Alejandra Bruschi  
(Universidad de San Pablo)

El dossier propone exponer trabajos históricos que abordan la ciudad latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, desde la historia urbana y la historia de la arquitectura y el urbanismo. La historia urbana surgió con el desarrollo de la historia social, en los años sesenta del siglo pasado, buscando integrar en el análisis histórico de la ciudad, los procesos políticos, sociales, económicos, culturales y urbanísticos. Surge como «campo epistemológico» vinculado al desarrollo de la historia social en Estados Unidos y Europa, así una obra capital es la de Lewis Mumford en 1961 (1979) (Almandoz, 2003). La historia de la arquitectura y el urbanismo, que forma parte de la historia urbana, es en sí misma un abordaje de las ideas, conocimientos y formas que producen ciudad y hábitat en determinados períodos históricos (Almandoz, 2003).

También en América Latina esta década fue de gran desarrollo de las ciencias sociales. Según el historiador Adrián Gorelik, la coyuntura particular de 1950 a 1970 generó las condiciones especiales para producir la categoría «ciudad latinoamericana». Se definió a la ciudad como problema demográfico, social y político, se realizaron políticas específicas para la ciudad y el territorio y, fue tema en las ciencias sociales (Gorelik, 2005, p. 114).

En ese contexto latinoamericano, europeo y estadounidense el trabajo del geógrafo norteamericano Richard Morse (1952) fue clave. Desde su tesis doctoral sobre San Pablo, sus estudios sobre otras ciudades latinoamericanas y la organización de seminarios realizados junto a Jorge Enrique Hardoy, colaboraron a que la historia de la arquitectura y del urbanismo se abrieran a «lo histórico», «marcando el fin de aquel urbanismo modélico e instrumentalista reemplazado por una dinámica existencial más respetuosa de la cultura y las vivencias de los pobladores» (Gutiérrez, 1995, p. 11).

En ese contexto, la obra del historiador norteamericano James Scobie (1971) fue la primera historia de Buenos Aires que analizó los procesos económicos, sociales y técnicos en su expansión urbana (Gorelik, 1998, p. 24).

Los estudios con base en la teoría de la dependencia, elaborada en los sesenta en el ámbito de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), se alejaron del aspecto físico de las ciudades latinoamericanas, dedicándose al estudio de los aspectos estructurales que pasaron a ser dominantes. Para autores como Aníbal Quijano (1968), Manuel Castells (1973), Milton Santos (1973) y Paul Singer (1973), en los problemas estructurales se encontraba el origen de la «urbanización dependiente». En los setenta una obra que marca un cambio en el abordaje de la historia de la ciudad es la de José Luis Romero (1976), que analiza la influencia ideológica europea en las ciudades y sociedades urbanas latinoamericanas hasta los años treinta, abriendo un nuevo enfoque vinculado a la cultura. Desde esa perspectiva, pero basado en la literatura, se encuentra la obra de Ángel Rama (1984). A partir de ellos se observó la ciudad como artefacto histórico-cultural y reflejo de la literatura, el periodismo y los procesos políticos de consolidación de los estados latinoamericanos entre 1870 y 1930. Se produjo una proliferación de obras sobre las ciudades capitales latinoamericanas, según Adrián Gorelik, un empobrecimiento teórico y una falta de consenso sobre esta, que demuestra la «esterilidad de comparaciones y generalizaciones» y deja planteada una ambivalencia «entre dos polos opuestos». Por un lado la pobreza y marginalidad, fragmentación y violencia, tugurización de centros históricos, urbanización descontrolada y desequilibrios regionales de la ciudad latinoamericana, y por otro el desarrollo regional de estudios históricos, sociológicos, antropológicos y urbanísticos (Gorelik, 2005, p. 114).

El campo de la historia urbana, la arquitectura y el urbanismo en América Latina, y en el mundo, es un espacio en construcción. Caracterizado por la fragmentación temática y la proliferación de trabajos históricos desde distintas áreas: antropología, sociología, politología, urbanismo, historia, geografía, que hacen del mismo un campo especialmente multidisciplinario.

En Uruguay los primeros técnicos que pensaron y actuaron sobre la ciudad como espacio físico, partieron de la temprana elaboración de la imagen de un país moderno, que los tomadores de decisión de las primeras décadas del siglo XX, pretendieron construir. Cuando las grietas comenzaron a aparecer, en el ambiente de la pos segunda guerra, y fueron visibilizadas sobre el territorio, la ciudad uruguaya sería inevitablemente adicionada al constructo cultural «ciudad latinoamericana». El período de posguerra, lo consideramos clave para la comprensión del presente latinoamericano, porque a través de la aceleración de la urbanización desde los años cuarenta, se produjo la explosión de las ciudades, la aparición de megalópolis, la transformación del Estado, los técnicos y la academia,

La visión dependentista fue contemporánea de la producción de conocimiento sobre la ciudad a partir de una vertiente humanista, donde la historia cultural urbana o la aplicación de una «perspectiva urbana a la historia cultural» (Gorelik; Peixoto, 2016, p. 13), amplió la posibilidad de análisis de fuentes de diversa índole y nos ofreció otras miradas, con la valorización de hechos, que al dejar de ser considerados menores, ampliaron la capacidad explicativa de la historia urbana.

En el contexto actual de desarrollo de asociaciones y encuentros internacionales como la Asociación Iberoamericana de Historia Urbana, creada en el III Congreso Internacional de Historia Urbana celebrado en Brasilia en 2013; los seminarios internacionales auspiciados por la Asociación Nacional de Posgrado e Investigación en Urbanismo (ANPUR) desde 1990; por el grupo de estudios de Cultura, Arquitectura y Ciudad en América Latina (CACAL) desde 2017 y los dos Congresos Iberoamericanos de Historia Urbana, celebrados en 2016 (Chile) y 2019 (México), propicia la posibilidad de reunir en una revista académica trabajos de investigación histórica que ayuden a conocer y comprender el proceso social, cultural, económico y político de la ciudad latinoamericana y las formas en que se pensó la habitación y el urbanismo en la segunda mitad del siglo XX.

## Referencias

- ALMANDOZ, A. (2003). Historiografía urbana en Latinoamérica: del positivismo al postmodernismo. *Diálogos*, 7(1), 1-26. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/37918>.
- CASTELLS, M. (1973). La urbanización dependiente en América Latina. En: M. CASTELLS (Coord.), *Imperialismo y urbanización en América Latina* (pp. 7-26). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GORELIK, A. (1998). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- GORELIK, A. (2005). Produção da “cidade latino-americana”. *Tempo Social*, 17(1), 111-133. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ts/a/PbtdgkddPYMwWS9CRkkTyZK/?format=pdf&lang=pt>.
- GORELIK, A., y PEIXOTO, F. A. (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales: artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- GUTIÉRREZ, R. (1995). Jorge Enrique Hardoy: su aporte a la historia urbana de América Latina. *Revista EURE-Revista de Estudios Urbano Regionales*, 21(62).
- MORSE, R. (1952). *São Paulo. City under the Empire (1822-1889)* (Tesis de doctorado). Nueva York: Faculty of Political Sciences, Columbia University.
- MUMFORD, L. (1979). *The City in History. Its Origins, its Transformations, and its Prospects*. Nueva York: Harcourt, Brace & World,
- MUMFORD, L. (1979). *La ciudad en la historia*, 2 vols. Trad. E. L. Revol (1966). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- QUIJANO, A. (1968). Dependencia, cambio social y urbanización en Latinoamérica. *Revista Mexicana de Sociología*, 30(3), 525-570.
- RAMA, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- ROMERO, J. L. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SANTOS, M. (1973). La urbanización dependiente en Venezuela. En: *Imperialismo y urbanización en América Latina* (pp. 97-110). Barcelona: Gustavo Gili.
- SCOBIE, J. R. (1971). *Argentina. A City and a Nation*. Nueva York-Toronto: Oxford University Press.
- SINGER, P. (1973). Urbanización, dependencia y marginalidad en América Latina. En: M. CASTELLS (Coord.), *Imperialismo y urbanización en América Latina* (pp. 287-314). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

## Presentación de originales

Los artículos deberán ser inéditos y tener entre 8000 y 10.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía según reglas adjuntas. Se recibirán archivos en los formatos .doc, .odt y .rtf a <revistacontemporanea2010@gmail.com> con copia a los coordinadores del *dossier*: <mbolana@uruguayeduca.edu.uy> y <alejandrabuschi@usp.br> hasta el 15 de julio de 2022.

- Los autores deben enviar un cv abreviado (dos páginas) y sus datos de contacto. Se debe incluir un resumen de entre 100 y 150 palabras con una selección de cuatro palabras clave. El resumen y las palabras clave deben ser enviados en el idioma del artículo y en inglés.
- Los textos serán sometidos a arbitraje anónimo por dos especialistas en el tema si el Comité Editorial decide que coinciden con la línea general de la revista. Los árbitros tendrán tres semanas para la evaluación y recomendarán «publicar», «publicar con modificaciones» o «no publicar». Se enviarán sus argumentos a los autores, quienes, cuando corresponda, tendrán dos semanas para revisar sus textos.

También se recibirán

- reseñas de libros (entre 1000 y 1200 palabras; con énfasis en la descripción sobre la opinión; sin notas al pie) de textos publicados en los últimos cinco años que tengan que ver con la temática general de este número;
- ensayos bibliográficos (entre 3000 y 4000 palabras; con énfasis en la opinión sobre la descripción; con notas al pie según reglas adjuntas) que tengan que ver con la temática general de este número;
- reseñas de eventos (entre 2000 y 2500 palabras; con notas al pie según reglas adjuntas) vinculados al tema de este número y realizados en el año inmediatamente anterior a su publicación.

El Comité Editorial decidirá sobre la pertinencia de estas colaboraciones.

## Formato

Todos los textos deberán estar en tipografía Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1,5. Notas al pie en cuerpo 9. A efectos de facilitar el formato, sugerimos descargar la plantilla base de la Unidad de Comunicación y Ediciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación donde figuran los estilos para las diferentes jerarquías y formatos de párrafo: <<https://drive.google.com/open?id=oB5anAs5hrkyDNFZPTFFrbyifSGs>>.

Las citas textuales de menos de cuarenta palabras se incluirán entrecomilladas (sin cursivas) en el texto. Si superan esa extensión, aparecerán en párrafo aparte, sin comillas ni cursivas, en cuerpo de letra 10,5 con espaciado a izquierda y a derecha de 1,5 cm o en estilo «Cita», de la plantilla mencionada.

Al final de cada artículo se incluirá una lista de referencias bibliográficas y de bibliografía consultada.

La bibliografía y fuentes se citarán de acuerdo a las normas APA Uruguay (<[https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/imagenes-institucional/Identidad\\_grafica/PautasyProtocolos/estilo\\_apa\\_grupo\\_apa\\_uruguay\\_digital\\_2019.pdf](https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/imagenes-institucional/Identidad_grafica/PautasyProtocolos/estilo_apa_grupo_apa_uruguay_digital_2019.pdf)>), según se detalla en las *Pautas de Estilo FHCE* (disponibles en <<https://www.fhuce.edu.uy/index.php/comunicacion/unidad-de-comunicacion>>, seleccionar «Pautas de estilo y presentación de originales»).

Las reseñas de libros deben incluir el número de página en cada uno de los fragmentos citados.

*Contemporánea* es una revista académica de frecuencia semestral. Publica artículos en español, inglés y portugués sobre historia y problemas del siglo XX en América Latina. Se edita en Montevideo con apoyo de la Universidad de la República. Su contenido está indizado en Latindex. Versión digital (ISSN: 1688-9746) disponible en <<https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont>>.

Comité editorial: Jimena Alonso, Pablo Alvira, Javier Correa, Inés Cuadro, Lucas D'Avenia, Gabriela González, María Eugenia Jung, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Diego Sempol, Isabel Wschebor, Jaime Yaffé.