

Lorena Verzero/Yanina Leonardi*

⇒ La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)

Resumen: Los sesenta y setenta suelen ser objeto de miradas condenatorias o reivindicadoras, nostálgicas o mitologizantes, pero raramente de reflexiones críticas situadas en las ruinas de la época, actualizándola en un presente que sin ellas resulta irresuelto. La tarea pendiente consiste en reconstruir la historia por fuera de los discursos que la han petrificado. El período 1968-1973 es una transición entre una modernización experimental y vanguardista, y la combatividad discursiva y física. La proliferación de prácticas culturales y la ideologización de la sociedad conforman un complejo mapa polifónico. Abordamos esos años en los que se entrevió, gestó y asesinó la idea de revolución social y artística. Dado que la necesidad de adoptar un punto de vista amplio, que albergue diferentes disciplinas artísticas y tendencias estéticas, nace de la naturaleza de ese entramado social, nos preguntamos acerca de las posibilidades y los límites del arte, de sus vinculaciones con la política y de los lenguajes que vehiculizan prácticas artísticas, partiendo de manifestaciones provenientes de la literatura, el teatro y las artes visuales.

Palabras clave: Roberto Cossa; Rodolfo Walsh; Politización del arte; Argentina; Siglo xx.

Las décadas del sesenta y setenta en Argentina son un lugar extraño. Tan extraño que aún hoy se escapa a los ojos de las lecturas más lúcidas y punzantes. Nos cruzamos frecuentemente con sentencias condenatorias o reivindicadoras, con miradas nostálgicas, mitologizantes o museísticas, pero en pocos casos se trata de reflexiones críticas que, a la manera de Benjamin, se sitúan en el fondo de la época, en las ruinas de sus prácticas y discursos, para actualizarlos en un presente que, sin ellos aparece como irresuelto. Casullo denuncia la ceguera intelectual frente a aquel pretérito. Habría un relato pendiente que nos impide comprender el presente, un “vaciamiento de argumentaciones para que el pasado operase ahora contramíticamente” (1998: 178). La tarea pendiente consiste en reconstruir la historia, por fuera de la gran cantidad de discursos que la han petrificado. Según Forster, se trataría “de instalar el debate por fuera de los cánones de época y el aturdimiento que los medios de comunicación operan sobre nuestra percepción, para evitar el riesgo del *revival* que el mercado le impone a todo lo que toca. [...] La nostalgia

* Yanina Leonardi y Lorena Verzero: licenciadas en Letras por la Universidad de Buenos Aires y becarias doctorales del CONICET; ambas trabajan en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA) y son profesoras de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Estudian en conjunto la cultura de los años sesenta y setenta, específicamente, las vinculaciones arte-lenguajes populares-política.

vuelta moda significa cadaverizar la memoria, someterla a una nueva forma de olvido” (1996: 54).

Consideramos, sin embargo, que en los últimos años –luego de las consideraciones expuestas de Casullo y Forster– han comenzado a asomar algunas lecturas que no respetan los “elefantes blancos”, que resitúan aquellos años a partir de una honda crítica que puede resultar productiva para la construcción del presente.

Por otra parte, si las décadas del sesenta y setenta son peculiarmente conflictivas, los años de transición entre una modernización experimental y vanguardista, y la combatividad –tanto en el orden discursivo como físico–, aquellos años que se extienden entre 1968 y 1973, resultan mucho más traumáticos y riesgosos a la hora de esbozar alguna reflexión.

Por todo esto es que nos proponemos ahondar en ellos, en unos pocos años en los que se entrevió, se gestó y se asesinó la idea de revolución –social y artística–. Intentaremos desentramar las variables sobre las que se configuraron –o se desconfiguraron– las prácticas artísticas: la ética, la estética y el compromiso.

La revolución incompleta

En la Argentina, el fin de la década del sesenta sobreviene tiempo antes de su clausura formal. El fervor y la explosión propios de la época se fueron evaporando paulatinamente, a medida que los acontecimientos de orden socio-político teñían el decorado de un negro cada vez más negro.

Hacia el final de los sesenta, se manifestó un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano socio-político que provocó notorias modificaciones en los campos intelectual y artístico. La proscripción del partido peronista –que se mantuvo a lo largo de toda la década, aun durante los gobiernos democráticos–, el incremento de las tensiones sociales y políticas, la consecuente aparición de la guerrilla y el surgimiento del movimiento obrero-estudiantil denominado Cordobazo, son algunos de los hechos que condujeron en este período, comprendido entre 1968 y el regreso de Perón al país, hacia la politización de la cultura.

El poder político –en manos de los militares desde el año 1966, con Juan Carlos Onganía a la cabeza– experimentaba un progresivo deterioro: “La realidad se encargaba de poner fin a la utopía del orden” (De Riz 1981: 38). Desde la presidencia se intentaron paliar las desavenencias económicas obrándose modificaciones menores con una cierta apertura hacia lo social, específicamente hacia los sectores gremiales. Pero el descontento generalizado obstaculizó la continuación de los programas mesiánicos: el empresario desconfiaba del gobierno, mientras que los sindicalistas se mostraban cada vez más inflexibles. Desde distintos sectores se buscaba el mejor camino para la negociación de la salida política.

Sin embargo, la desinteligencia del gobierno, que no supo escuchar ni los reclamos populares ni aquellos provenientes de las Fuerzas Armadas, por temor a la pérdida del poder, negó la creciente politización de la sociedad en su conjunto, cumpliendo con el primer paso de una profecía autocumplida: “No supimos ver que la política existía y que nada sería más peligroso que la soberbia de considerarla inexistente” (Lanusse citado en De Riz 1981: 38).

A pesar de los esfuerzos realizados por la “Revolución Argentina” por modernizar la economía y la sociedad, el fracaso de este proyecto político era inminente. Como consecuencia, la búsqueda de un camino para la posible apertura política se establecía como la única alternativa de la línea de Onganía para perpetuarse en el poder.

En este contexto, el Cordobazo se estableció como epicentro de una serie de acontecimientos que convirtieron al año 1969 en el punto más alto del camino que el país venía transitando en su viraje hacia la izquierda. La concientización de la lucha por el cambio tomó forma en este episodio que se inscribe en “la marea revolucionaria proveniente del Tercer Mundo, de la Revolución Cubana y la vietnamita y, anteriormente, de los procesos de descolonización en África” (Gilman 2003: 38), así como también del itinerario del “Che” Guevara a lo largo de Latinoamérica.

Como sabemos, entre 1968 y 1969, el estallido –que en Europa tuvo un motor estudiantil– se vio reproducido en distintos focos del mundo: París, Berlín, Madrid, Río de Janeiro, México, Montevideo y Córdoba. Pero, como dice Nicolás Casullo: “No somos, quizás infelizmente, los 60 franceses ni italianos ni berlineses ni californianos. No somos ‘el tiempo de la protesta callejera’ ni el de la ‘revolución cultural’ ni el de ‘las generaciones marcussianas’ que hoy la industria cultural homenajea patentizando el fin de la historia en su ‘última historia’” (1998: 185). Córdoba fue lo más parecido a una revolución que nos pasó.

En la historia argentina por primera vez se materializó una versión nacional del hecho revolucionario: este movimiento espontáneo, protagonizado por estudiantes universitarios y obreros, que contaban con el apoyo de sectores de clase media, y en el que no tuvieron ningún tipo de inserción ni los partidos políticos ni los grupos guerrilleros (que aún estaban en formación) funcionó como modelo posible para el cambio de la realidad nacional en su conjunto. En este sentido, el Cordobazo fue más efectivo que las tácticas y estrategias urdidas por la izquierda.

Este devenir histórico obtuvo su pronta repercusión dentro de la esfera intelectual: así como en 1955, después de la caída de Perón, se llevó a cabo un intento por comprender las modificaciones que había sufrido la sociedad argentina a partir de mediados de los años cuarenta, a fines de los sesenta nuevamente los intelectuales intentaron repensar el hecho peronista y su vinculación con los sectores populares. Desde la izquierda, el debate se centró en el cuestionamiento de la posición de los intelectuales con respecto al pueblo y en la revelación de una falsa historia oficial producto de la tradición liberal. Pero a esta polémica se le sumó un nuevo componente: la participación de los intelectuales en el proceso revolucionario, que se hallaba potenciada por “la existencia de una revolución nacida sin teoría y de un clima mundial que había saturado el universo de la denuncia y sólo dejaba como curso obligado el pasaje a la acción. Entre el revolucionarismo y el populismo se abrió un juego de pinzas que cuestionó todos los espacios de intelectual crítico y modernizador” (Terán 2004: 80).

Los militantes de las organizaciones peronistas creían que “el poder se creaba a través de la movilización popular. Había un poder del sistema. Un poder institucional representado por la gran burguesía y las Fuerzas Armadas. Y había un poder popular. Un poder que se construía en el llano. Un poder que surgía de la organización militante del pueblo” (Feinmann 1988: 86). Para estas organizaciones “la cuestión nacional” había pasado a primer plano, y el peronismo era visualizado “como el movimiento de liberación nacional, participe de una revolución que [protagonizaban] los pueblos del Tercer Mundo” (Feinmann 1988: 87).

Paradójicamente, en este contexto, el regreso de Perón significaba la viabilidad del cambio tanto para las fuerzas militares como para la izquierda política e intelectual. El avance creciente del accionar de la guerrilla y de las movilizaciones populares hizo que las Fuerzas Armadas afirmaran la urgencia de la salida política. Según señala De Riz, “el peronismo era la clave de la legitimidad del poder real en la sociedad argentina” (1981: 42).

En este marco histórico se inscribe un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideran el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos campos estéticos se hace evidente la necesidad de nuevas formas ideológicas y procedimientos que permitan, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares. Con el fin de cumplir con esta última intención, se verifica una red de apropiaciones e intercambios entre la *alta* cultura y la cultura *popular* en relación con este ideario.

La proliferación de prácticas discursivas y artísticas provenientes de todos los sectores sociales, junto con la creciente ideologización de la sociedad, colaboran en la constitución de un mapa polifónico que nos lleva a pensar que el período no puede ser analizado a partir de un enfoque unidisciplinario: ya no se puede hablar de teatro, literatura o artes visuales como esferas autónomas, cerradas en sí mismas. El artista, como el intelectual, no trabaja en estos años en la soledad de su *atelier*. Las manifestaciones artísticas son producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social. En este sentido, Tabarovsky afirma:

No pienso caer yo también en la mitificación sin fin que se abate sobre los 60, ni mucho menos sobre ese afán homogeneizador que suprime las tensiones y antagonismos de esos años (el que supone que el Guevarismo, el Di Tella y Tato Bores pertenecen a la misma *episteme*), pero sin dudas *algo ocurrió* en ese entonces. Lo que ocurría, tal vez tenía que ver con esto: la primacía de la cultura por sobre la literatura. [...] Lo que *salvaba* al texto no ocurría en la literatura sino en el bar La Paz (2004: 9).

La necesidad de adoptar un punto de vista amplio, que albergue diferentes disciplinas artísticas y diversas tendencias estéticas, parte de la naturaleza del entramado social de la época, época en la que las discusiones –café de por medio– cobran un valor substancial, puesto que, en gran medida, es allí donde se gestan las formaciones ideológicas, las prácticas discursivas e, incluso, las obras de arte.¹ Como ocurre en todo período de

¹ Resulta interesante ilustrar este punto con algunas palabras del artista plástico Juan Pablo Renzi en las que se sintetiza la estructura de sentimiento de la época: “Si pensamos en el teatro, teníamos contacto con algunos grupos de vanguardia que venían del teatro independiente del magisterio. [...] Como vanguardias del pensamiento y, en algunos casos, como vanguardias formales, yo destacaría al grupo de escritores y pensadores que actuaban alrededor de la Facultad de Filosofía y Letras, lo que se llamaba el grupo del ‘Ehret’, por el restaurant donde se reunían. Casi todas las noches nos quedábamos allí, comiendo y bebiendo, y hablando de todo, pero sobre todo, de literatura. Aunque yo no podría decir que todos los artistas que estaban allí [...] fueran de vanguardia, sus pensamientos eran de avanzada en aquel momento. [...] Con María Teresa [Gramuglio] empezamos a viajar a Santa Fe, a estar en contacto con gente del grupo del Instituto de Cine [...] Justamente de ahí vienen algunas cuestiones éticas y vanguardistas que nosotros intuitivamente planteábamos en la década del sesenta, que coinciden en algunos casos con las de ellos, porque vienen de la ética y la estética adorniana o benjaminiana, un poco la línea ideológica que discutíamos permanentemente” (en: Fantoni 1998: 76-77). Este sentido de pertenencia y comunión es frecuente en los diversos grupos de artistas y pensadores de la época.

desequilibrio social, los límites del arte se difuminan; ante la necesidad de respuestas, ya no es posible determinar dónde se abre o se cierra una disciplina, porque la urgencia gobierna y, tanto el artista como el intelectual, inmersos en ella, se ven atrapados en una red en la que la ética y la estética pugnan por imponerse una por sobre la otra.

En el presente trabajo nos preguntamos acerca de las posibilidades y los límites del arte en el contexto que acabamos de describir, acerca de sus vinculaciones con la política, acerca de los lenguajes que vehiculizan prácticas artísticas. ¿Cómo hacer “arte” en un marco en el que la preeminencia social determina todo tipo de práctica? ¿Qué decir ante la urgencia de la palabra? ¿Cómo decirlo? ¿Qué estética adoptar cuando todo material es símbolo ético?

Con el objetivo de penetrar en el tejido social para desentramar las configuraciones ideológicas operantes, nos acercaremos a algunas manifestaciones que consideramos paradigmáticas en tres esferas: literatura, teatro y artes visuales. Asimismo, organizaremos los materiales en torno a dos grandes núcleos artísticos que, a comienzos de la década del sesenta, se muestran como emergentes y antagónicos, y que hacia 1970 –como hemos esbozado– se aproximan, se tocan y hasta se funden: el realismo y la neovanguardia. Siendo entelequias diversas en sus orígenes, la primera superaba las concepciones ingenuas del realismo anterior, defendía la función social del arte y proponía un teatro de ideas, contenidista y mensajista, mientras que la neovanguardia cultivaba la experimentación, la exploración formal y la búsqueda de posibilidades alternativas. Con el correr de la década, esta oposición casi escolástica se difumina, y nos encontramos con el río revuelto que acabamos de describir y en el que nos hemos de adentrar.

De Roberto Cossa a Rodolfo Walsh: respuestas desde la izquierda

Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata.
(Rodolfo Walsh, *Operación masacre*)

Indagaremos, entonces, en las manifestaciones artísticas provenientes de sectores de izquierda que consideran al arte como herramienta para el cambio social. Centraremos nuestro análisis en el texto de no-ficción *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), de Rodolfo Walsh, y en los textos dramáticos *El avión negro* (1970), del Grupo de Autores (Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik), *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* (1972), de Ricardo Monti, y *La gran histeria nacional* (1972), de Patricio Esteve, como textos paradigmáticos de los campos en los que se inscriben y de las estéticas que vehiculizan.

El avión negro se establece como pieza fundante del teatro paródico a la “historia oficial”, que se dio en nuestro país entre fines de la década del sesenta y comienzos de la del setenta. Osvaldo Pellettieri sitúa esta obra entre aquellas que conforman la textualidad del “realismo híbrido” (2003: 251), que se caracteriza por la incorporación de procedimientos de poéticas no realistas –como el absurdo o *variété*– en función de la clarificación del mensaje y de la probación de una tesis realista. Es decir, se trata de un teatro de ideas, de corte social, crítico, pero que introduce estrategias no miméticas para la consecución de sus fines: vehiculizar el cambio social.

La progresiva politización del arte como respuesta al devenir social impulsa a los miembros del campo teatral a desarrollar formas que incidan cada vez más directamente

sobre el contexto. En el caso de los dramaturgos realistas de la generación del 60, esta tendencia –ya presente en sus textos anteriores– se ve profundizada, y desemboca en la producción de textos altamente contenidistas. Se intenta hacer una revisión de la historia con un fin didáctico. Para ello, por ejemplo, en *El avión negro*, la apelación a procedimientos propios del realismo (como el encuentro personal o un sistema de personajes maniqueo) y la incorporación de elementos de géneros teatralistas (aquellos que exhiben el artificio en oposición a la búsqueda de mimesis de la realidad) o de aquellos considerados “menores” se subordinan al mensaje que se intenta transmitir. Así, la estructura de la pieza en *sketchs* (característica del teatro de revista o del *varieté*), junto con procedimientos como el equívoco verbal (propio del vodevil) y la inclusión de la Murga como personaje central, o la exageración expresionista que “incluye la búsqueda del efecto patético” (Pellettieri 1997: 225), operan en función de la semántica del texto. En este sentido, Pellettieri afirma: “La marcha de la Murga culmina con un efecto mensajista muy poderoso, de corte teatralista pero de contenido referencial. [...] Para el texto, la denominada clase obrera avanza de manera irrefrenable en la transparente metáfora del final abierto” (1997: 224).

Las lecturas canónicas de la obra observan que en ella se concibe el regreso de Perón como una salida posible con el consecuente triunfo de la clase obrera. Ahora bien, es necesario agregar que la mirada desde la cual se construye el mundo popular tanto en este texto como en los que se inscriben en la misma línea, no deja de representar el punto de vista del intelectual iluminado. La Murga en *El avión negro* conjuga, en una versión pintoresquista de la masa peronista, las imágenes de la clase media y del proletariado que subyacen a la ideología del texto: la pieza se dirige a un público de clase media intelectual y progresista, esperando que éste se identifique simpáticamente con los sucesos, y la Murga aparece teñida por la ideología burguesa que, en solidaria comunión, la construye y la lee.

En este sentido, las canciones presentadas por la Murga a lo largo de la obra despliegan, por un lado, el hartazgo y la creencia en la posibilidad de liberación del pueblo y, por otro, su disposición a la lucha:

Hoy salimos a decir
que callar no es estar mudos,
que una cosa es ser pacientes
y otra cosa es ser boludo (Cossa *et al.* 1989: 29).

Sin embargo, en la última de las canciones se evidencia un tono amenazador y violento, más propio del “aluvión zoológico” que de la clase obrera digna que merece ser escuchada y que se pretende representar:

Los palos que nos pegan
los tienen que pagar.
preparen las maderas,
la nafta, el alquitrán,
que a todo el Barrio Norte
lo vamos a incendiar.
El Jockey Club primero,
después el Plaza Hotel.
Será una cruz de fuego

Callao y Santa Fe.
 [...] Y vayan concentrando
 en la Avenida Alvear
 a todas las pitucas
 que vamos a voltear (Cossa *et al.* 1989: 59).

Vemos, entonces, cómo la Murga sufre un proceso de cambio a lo largo de la obra: si bien se parte de una imagen que la vincula con la incuestionable lucha del proletariado, defendida en el Cordobazo y con miras a la revolución social, se termina bosquejando una masa imposible de domesticar, ya conocida a través de la literatura una y hasta dos décadas atrás. El triunfo de la clase obrera no está ligado a la conquista de derechos sociales, sino a la “fiesta” que el nuevo advenimiento del peronismo al poder representaría para ella. El concepto de “fiesta” popular, en términos de carnavalización, construye una exquisita caricaturización del pueblo, más funcional a los intereses burgueses que a los sectores populares. Estas operaciones oblicuas no hacen más que disolver las distancias existentes entre la mirada de sentido común proveniente del antiperonismo y el punto de vista de los sectores progresistas o de izquierda.

Si la izquierda en los setenta adhiere al peronismo, debe necesariamente repensar su vínculo con la clase obrera. Pero esto no consiste en la sencilla operación de introducir personajes referenciales modelados por un lenguaje vulgar o de representar escenas relevantes para la historia del proletariado. Un enfoque de este tipo no hace más que reproducir las estructuras sociales, legitimando el lugar del intelectual como representante del saber y transmisor de “la verdad”. El error de la izquierda, en el teatro, radica en no realizar un cambio de enfoque. Muy por el contrario, se termina plasmando una imagen de los sectores populares que puede asimilarse a la construida por los intelectuales antiperonistas de los años cuarenta y cincuenta. Entonces,

el pueblo resulta ser, en todos los casos, objeto: objeto de las investigaciones, objeto de la representación y objeto de contraste. Queriéndose hacer un teatro desde la perspectiva del pueblo, se termina haciendo un teatro desde la atopia de los grupos intelectuales puestos al servicio de una adhesión religiosa a los postulados del socialismo (Geirola 2000: 256).

Tanto *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* como *La gran histeria nacional* reproducen la misma posición miserabilista de *El avión negro*. La apropiación de materiales populares conlleva en su esencia el compromiso político: “decir *popular* es decir *político*” (Zubieta 2004: 57). Sin embargo, el teatro de intertexto político de la época demuestra una y otra vez una visión contradictoria: “¿Cómo es posible que el intelectual, escindido del pueblo pueda hablar de lo popular si ya no comparte ni su lengua ni su experiencia?” (Zubieta 2004: 57).

En estas obras no hay un protagonismo de las clases populares, éstas sólo aparecen en el lugar del oprimido, y no son caricaturizadas. Las miradas finales de estas piezas exponen una posición de liderazgo de la izquierda en la que resuenan los antiguos postulados del Teatro Independiente, que nació con Leonidas Barletta en 1930:

(Los niños rompen el corralito, levantan las tablas, convertidas en carteles donde se leen los siguientes lemas: *El derecho de vivir no se mendiga, se toma; Los que tienen miedo estarán con nosotros si nos mantenemos firmes; No me liberen: yo me basto para ello; No es el*

hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal, y avanza sobre la platea cantando ‘Canción del poder joven’) (Esteve 1992: 50).

–Hay que elegir.

–Escuchen...

–¿Pero nadie hace nada?!

–Este partido deben jugarlo todos.

–Hasta los perseguidos.

–Y encarcelados.

–Y torturados.

–Y asesinados.

–Somos 24 millones de jugadores.

–Uno tiene que cambiarse a uno mismo, y después cambiar el mundo.

[...]

–Escuchen, lo importante es resistir (Monti 1972: 51-52).

El miserabilismo podría superarse si la izquierda, antes que imponer sus modos al objeto que trata, se hiciera de los modos propios de la experiencia de ese objeto, para encontrar así una forma propia, que lo defina definiéndola. Sólo así podría abandonarse la posición verticalista, que –aunque pretenda lo contrario– continúa reproduciendo los sentidos de la alta cultura.

Desde el campo literario, *¿Quién mató a Rosendo?* aparece como una alternativa posible, como un modo de compromiso con la realidad que trasciende al sartreano: el intelectual ya no tendrá un lugar privilegiado dentro de la lucha revolucionaria, no será un espíritu escogido que dirige desde su pluma, sino que luchará codo a codo junto a su pueblo, diferenciándose del modelo de “escritor comprometido” que limita su práctica al interior de la esfera artística. Es un intelectual capaz de autocuestionarse; un intelectual que, según Ricardo Piglia, “desde posiciones artísticas nítidas, interviene en la política concreta, y que finalmente resuelve la tensión entre estética y política incorporándose a la lucha revolucionaria”².

Desde este posicionamiento –que, como podemos observar, se aleja en gran medida del que describimos anteriormente–, es posible otro tipo de aproximación a lo popular. En *¿Quién mató a Rosendo?* se distinguen dos niveles de incorporación de elementos populares: por un lado, el trabajo con el género policial y, por otro, el modo de tejer los materiales sociales –voces, discursos, prácticas–. En la obra de Walsh,

hay una doble circulación de atributos que vuelve eficaz el saber letrado y simbólico el saber popular, su cifra se enuncia en el modo de apropiación de los lugares para convertirlos en espacios desde donde instaura la propia voz. Este gesto quizás pueda leerse en la fundación del género de no-ficción o en el texto que no sólo rubrica una vida sino también esa posición de intelectual: en su Carta Abierta a la Junta Militar prevalece el gesto de abrir un espacio y de encontrar una grieta para [...] interpelar al poder (Imperatore 1999: 185-186).

Como en los textos dramáticos analizados anteriormente, se persigue un fin didáctico, en este caso representado por la incorporación de procedimientos del policial. El plus

² Según apuntes de clase del seminario “Vanguardia y novela” que Ricardo Piglia dictó en 1997 en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

de sentido que nos ofrece el texto está dado por la posibilidad de una doble entrada: a través de la lectura de la denuncia social o a través de una interpretación en términos de novela-problema. Es en este último sentido que es posible alcanzar a los sectores de clase obrera, tal como el autor se lo propone en la introducción (“Noticia preliminar”) y en la “Conclusión” del texto:

[...] sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país (Walsh 1994: 7).

El silencio de arriba no importa demasiado. Tanto en aquella oportunidad [en referencia a *Operación masacre*] como en ésta me dirigí a los lectores de más abajo, a los más desconocidos (Walsh 1994: 168).

Esta intención se reafirma cuando Walsh admite que ya “no era posible seguir escribiendo obras altamente refinadas que únicamente podía consumir la *intelligentia* burguesa, cuando el país empezaba a sacudirse por todas partes. Todo lo que se escribiera debía sumergirse en el nuevo proceso, y serle útil, contribuir a su avance” (Walsh 1996: 206 [03.05.72]).

Los acontecimientos sociopolíticos vividos en Argentina a partir de fines de la década del sesenta imponen nuevos lugares desde donde producir. Walsh optará por un nuevo tipo de periodismo, que incluye “tareas de investigación, hallazgo de pruebas, convencimiento a testigos, enfrentamiento a la justicia venal y al poder militar, lucha contra el silencio o la falsificación informativa de los diarios oficialistas” (Rama 1983: 227).

Walsh vivió el periodismo como un espacio para el encuentro y la divulgación de la verdad. No sólo sus novelas de no-ficción lo ejemplifican (*Caso Satanowsky*, que continúa la saga de *Operación masacre*³, se publica en veintiocho notas en la revista *Mayoría* en 1958 y *¿Quién mató a Rosendo?* culmina la serie once años después, como veremos, publicada en el periódico de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos): ya en 1959 Walsh había fundado en La Habana *Prensa Latina* y, como jefe de servicios especiales en el departamento de informaciones en Cuba, descifró los cables y descubrió los planes secretos de la CIA de invadir Bahía Cochinos con mercenarios. La corresponsalía del diario *Noticias* le permitió investigar y denunciar en diferentes lugares del mundo los abusos del poder. En 1972 aparece el *Semanario Villero*, y ya durante la dictadura crea la Agencia de Noticias Clandestinas, que funciona entre junio de 1976 y septiembre del año siguiente difundiendo información a través de cables enviados por correo a las redacciones, y luego, *Cadena Informativa*, que se concibe como una escritura secreta y se distribuye de mano en mano, como un instrumento para romper el bloqueo de la información dispuesto por los militares. *¿Quién mató a Rosendo?* fue publicado por primera vez en el *Semanario CGTA*, periódico dirigido por Walsh. Este gesto hizo posible la circulación del texto entre sectores obreros, sobre todo, entre los más sindicalizados.

El modo en que los materiales sociales son entramados por Walsh revela un posicionamiento diferente al de los dramaturgos vistos. La voz de la cultura *letrada* desaparece, sus mecanismos de valoración han sido desactivados. Walsh ingresa al mundo popular que describe desde la horizontalidad, se mezcla con él, se embarra... Logra consolidar,

³ *Operación masacre* fue publicada el 12 de diciembre de 1957 por Ediciones Sigla.

así, un abordaje desde la aprehensión, no ya desde la legitimación de lo popular como alteridad.

A pesar de que los personajes son construidos de forma maniquea en función de una finalidad didáctica, la horizontalidad social mencionada hace posible un diseño de personajes despojado de preconcepciones de clase, aun en los casos de aquellos que demuestran un accionar negativo ya en el comienzo del texto. En la configuración del aparato sindical, Walsh consigue delinear personajes que, en su referencialidad, permiten leer el contexto desde una óptica renovada y que, en su carácter dramático, se establecen como posibilidad de ampliación de los espacios de interpretación.

¿Quién mató a Rosendo? traza un mapa en el que se ponen de manifiesto las redes de negociación sindical en un momento que aparece como bisagra del devenir social:

Los jóvenes guerrilleros se proponían liberar al movimiento obrero organizado de la onerosa tutela que según ellos era ejercida por la burocracia sindical sobre las masas de los trabajadores, y en el camino se ofrecían modestamente para convertirse en sus líderes. Al autoritarismo represivo del gobierno de Onganía —continuado y perfeccionado por sus sucesores castrenses— se fue oponiendo, como si se tratara de espejos simétricos, el elitismo de dirigentes armados que se consideraban revolucionarios y socialistas (en sus versiones internacional y nacional), la inhumana disciplina de los cuadros, y un cierto desdén por las poblaciones civiles. La politización de los militares los condujo al Estado terrorista; la militarización de los guerrilleros los llevó a la frustración y a la derrota: estos dos procesos se concretaron pocos años después de 1970 (Ciria 1990: 173).

Como tratamos de demostrar, la concientización de la lucha en el ámbito del arte en la mayoría de los casos reprodujo los mismos errores cometidos en el campo de batalla. La politización del arte emprendida por la izquierda en el período analizado, con sus posicionamientos y enfoques elitistas, contenía en sí misma, desde un comienzo, el fracaso de su proyecto: el acercamiento con los sectores populares una vez más era un deseo no concretado.

“Tucumán Arde” y la politización de la vanguardia

El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política.
(León Ferrari, artista plástico)⁴

En este nuevo terreno fundado por las manifestaciones populares y las actividades de la guerrilla se gestan las experiencias de vanguardia que optan por una revolución en el

⁴ La frase apareció acompañando la reproducción de la obra *La civilización occidental y cristiana* en el catálogo preparado para la muestra en torno al Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella (1965). La obra (que, presentando un Cristo crucificado sobre un avión de guerra, remitía referencialmente a las contradicciones entre religión y política) nunca llegó a ser expuesta al público, convirtiéndose su reproducción en el catálogo en el hecho estético que la crítica consideró como una de las primeras denuncias desde la institución de vanguardia por excelencia. Es dable destacar que frecuentemente se ha analizado la funcionalidad social del catálogo sin hacer referencia a la —en última instancia— inexistencia de la obra.

arte tanto a nivel de los contenidos como de las formas. La siempre tensa relación entre arte y política se redimensiona. Los debates en torno a la politización del arte se multiplican en todo el campo intelectual. La influencia de las ideologías de izquierda –con asien to en los sucesos de orden nacional y mundial– se expande a toda la sociedad.

Por otro lado, las experiencias de vanguardia, cuya sede central estaba representada por el Instituto Torcuato Di Tella, gozaban ya de un amplio reconocimiento dentro del campo intelectual. La vanguardia había alcanzado un grado muy alto de institucionalización. En esta coyuntura, debía necesariamente repensar su lugar. Si bien reducir el concepto de vanguardia como “antiinstitucionalización” resulta dogmáticamente bürgeriano⁵ y descontextualizador, consideramos que el proceso de modernización gestado en el seno del Di Tella y con reproducciones en otros ámbitos del país, requería una reversión de sentidos acorde al proceso político. Y tal reversión no podía ser pensada sino en términos de una conciencia crítica. En este sentido (y en el marco del presente trabajo), no interesa tanto si la institución estaba ya preparada para absorber la protesta, el nivel de autenticidad de la disidencia o la hermenéutica de este hecho como fracaso de la vanguardia, sino la efectiva necesidad de cambio y la existencia de energías utópicas que lo operativizaran.

En este marco, tal vez, la pregunta que muchos artistas de vanguardia se hacían era: ¿Cómo responder al cambiante contexto político-social desde una vanguardia legitimada y apolítica?

Algunos sectores vanguardistas ya habían comenzado a producir un arte que ponía en cuestionamiento la legitimidad de las instituciones que los habían llevado a la centralidad en el campo. Y la efervescencia políticosocial imperante en esos años, tanto a nivel nacional como internacional, terminó por producir una férrea división dentro del Di Tella: un sector radicalizado que se instauró como portador “de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética” (Giunta 2001: 339) decidió enfrentarse a esta institución consagrada, que se había establecido como ámbito paradigmático de la vanguardia en los sesenta. Es así como se constituyó una vanguardia radicalizada y autónoma, al margen del poder oficial y de las instituciones legitimantes del campo, y regida por sus propias leyes y mecanismos internos. De este modo, la vanguardia

recuperó el original sentido de avanzada que había tomado de su raíz militar; todos los recursos de la experimentación, la militancia que de algún modo se había realizado en una sistemática y radical exploración del lenguaje, fueron utilizados y extremados en función de prácticas que vinculaban la vanguardia estética con la vanguardia política (Giunta 2001: 99).

Estos artistas coincidían con los “realistas” (en teatro y literatura, autores como los que hemos visto en el apartado anterior) en cuanto a la necesidad de un cambio social propiciado desde la esfera artística, pero se distanciaban de las formas que dichos grupos proponían por considerarlas contenidistas y didactistas. En este sentido, Juan Pablo Renzi declara:

Creíamos que la forma vanguardia de por sí, era la que correspondía a la ideología de izquierda. Si uno quería transformaciones en el arte era porque quería transformaciones en la

⁵ Nos referimos a la clásica definición de la vanguardia de Peter Bürger (1997).

sociedad. [...] Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria (en: Fantoni 1998: 17).

La politización de los artistas de vanguardia no se dio, por supuesto, en un momento puntual, sino que fue un proceso iniciado durante el gobierno de Onganía y que se profundizó con el suceder de los acontecimientos.

Las manifestaciones más radicales de este grupo tuvieron lugar durante 1968: en el mes de mayo, la obra que Ruano presentó en la muestra “Ver y estimar” consistía en romper con un adoquín de plomo el vidrio que cubría una fotografía de John F. Kennedy. La obra fue retirada, produciéndose el consecuente escándalo y, como corolario, los artistas decidieron reunirse con el fin de establecer criterios de acción a seguir. Renzi afirma que, a raíz de este hecho, “empezamos a tomar conciencia de la relación entre la vanguardia estética y la vanguardia política, y de las posibilidades de unirlos, porque veíamos que en el ‘Ver y estimar’ había obras muy audaces que eran asimiladas y aceptadas, pero cuando tenían un contenido político la cosa era resistida” (en: Fantoni 1998: 54).

En junio del mismo año, un grupo de artistas rosarinos se negó a participar del premio “Braque”, por considerarlo un “intento de censura ideológica y estética, perpetrado por los representantes en la Argentina del gobierno de Francia, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo [...]”.⁶ Un grupo vanguardista porteño se solidarizó con esta moción y tampoco participó del premio. En julio, ante la presencia del embajador francés en el Museo Nacional, se produjo un escándalo con intervención de la policía. Por otro lado, durante las “Experiencias ‘68”, la obra *El baño*, de Roberto Plate, fue censurada y, a raíz de esto, otros artistas sacaron sus obras de la exposición y las quemaron. También ese año se desarrolló la denominada “Primera de obra de arte de acción”, la cual consistía en la interrupción de un discurso de Romero Brest, quien se encontraba a cargo del Instituto Di Tella.⁷ Asimismo, el 8 de octubre, un grupo de artistas tiñó con anilina roja el agua de las fuentes de Buenos Aires. Aunque el flujo constante de agua licuó el colorante antes de lo previsto, la acción se efectuó en conmemoración del primer aniversario de la muerte del “Che” Guevara.

Como podemos observar, la mirada hondamente ideologizada y a-partidaria de este grupo tenía un ojo puesto en el devenir nacional y el otro, en el acontecer internacional, y se distanciaba tanto de la experimentación puramente formal, que ellos mismos solían practicar, como de la búsqueda de referencialidad que también condenaban.

El compromiso social asumido por la fracción de vanguardia rupturista llegó a su cenit en la experiencia “Tucumán Arde”, llevada a cabo en el seno de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) de la ciudad de Rosario a comienzos de noviembre de 1968. La muestra abrió sus puertas el tres de ese mes y permaneció duran-

⁶ “Siempre es tiempo de no ser cómplices”, manifiesto lanzado y firmado por artistas rosarinos en junio de 1968 (en: Fantoni 1998: 103).

⁷ En Fantoni (1998: 55), Renzi describe el desarrollo de esta obra con precisión y detalle.

te dos semanas, pero lo que constituyó la obra en su totalidad se extendió mucho más allá, antes y después de la exposición.

Así, el año 1968 se constituye como punto de inflexión en la historia del pensamiento y del arte nacional, puesto que estas experiencias fueron la concreción de un viraje al interior del campo, del cual nunca habría retorno. La preocupación seguía siendo la producción de un arte de vanguardia, pero mediada por una intencionalidad políticosocial. Entonces: experimentación, pero no sólo experimentación artística, sino también social.

Con respecto a este punto surgen nuevos cuestionamientos: ¿Cómo trabajar con la realidad como objeto artístico? ¿Cuál es el nuevo rol que debe desempeñar el artista? ¿Cuál es el estatuto de la obra de arte? ¿Dónde fijar los límites de las disciplinas artísticas?

Ante la necesidad de trabajar a partir de problemas sociales concretos, este grupo llevó a cabo una tarea de rastillaje con el fin de seleccionar un objeto que le permitiera llevar adelante sus proyectos. Y la realidad tucumana se establecía como motivo oportuno para materializarlos. La crisis socioeconómica de la provincia, agravada por el cierre de ingenios azucareros –que representaban su motor productivo–, sumada a las promesas del gobierno de reactivación industrial, que habían comenzado a tomar forma dos años antes, con el “Operativo Tucumán”, que más que estimular la reacción de la mediana empresa nacional beneficiaba a los capitales norteamericanos, hacían del lugar un foco paradigmático de cruce de ideologías y discursos, y se establecía como metonimia de la situación nacional. Todos estos datos fueron dados a conocer por la CGTA en un documento de denuncia sobre la crisis nacional. Los vanguardistas politizados trabajaron junto a esta central obrera disidente, que se creó en marzo de 1968 y que, dirigida por el gráfico Raimundo Ongaro, desarrolló, en contraposición con la CGT de Azopardo (que nucleaba a los gremios más importantes y optó por una acción colaboracionista con Onganía), una línea de acción en oposición al gobierno y ligada a los intelectuales.⁸

“Tucumán Arde” se constituyó como un proceso de trabajo en el que participaron codo a codo artistas porteños y rosarinos, y constó de sucesivas etapas. Primeramente, miembros del Centro de Investigación de Ciencias Sociales (CICSO) llevaron adelante una investigación de la economía tucumana. Asimismo, un grupo de artistas (Rubén Naranjo y Juan Pablo Renzi, de Rosario; y Pablo Suárez y Roberto Jacoby, de Buenos Aires) viajó a la provincia y desarrolló un trabajo de campo recolectando material testimonial y estableciendo contactos con los medios de comunicación y con los dirigentes sindicales.

Luego, otro grupo se dirigió al lugar con el fin de recurrir a sectores oficiales de la cultura y obtener información con la excusa de que estaban rastreando referencias acerca de las producciones culturales en Tucumán. Dieron una conferencia de prensa en el Museo de Bellas Artes, a la que asistieron numerosos medios, artistas y funcionarios, y donde se anunció la preparación de un trabajo artístico –en sentido tradicional–.

El primer grupo tomó fotografías, realizó filmaciones, y entrevistó a obreros y dirigentes sindicales, con el fin de contraponer los datos “reales” a la versión oficial.

⁸ “A lo largo de todo su primer año de vida –1968– la CGTA sobrellevó estoicamente el peso del combate contra el régimen militar. Apoyó los diversos conflictos desatados en fábricas y establecimientos, entre ellos, la prolongada huelga de los trabajadores petroleros; denunció y enfrentó a las dirigencias sindicales claudicantes; encabezó movilizaciones populares; alentó la protesta estudiantil y convocó a un enfrentamiento sin concesiones contra la dictadura de turno” (López 1997: 5).

La finalidad [del segundo grupo] fue encubrir los móviles de denuncia política de la obra, facilitar la tarea y evitar la represión del otro grupo que se avocó a realizar las entrevistas, grabaciones y filmaciones. El objetivo de los que hicieron el trabajo de campo fue relevar las paupérrimas condiciones de vida de los obreros de los ingenios azucareros (Farina 1999: s. p.).

Este grupo, que simulaba estar preparando un trabajo artístico a la manera tradicional, comunicó constantemente el avance de su aparente proyecto, hasta que, en el último día, explicitó el verdadero sentido de sus indagaciones. Durante una nueva conferencia de prensa se procedió a “denunciar las profundas contradicciones originadas por el sistema económico-político basado en el hambre y la desocupación, y en la creación de una falsa y gratuita superestructura cultural” (Farina 1999: s. p.).

Se articuló, así, un doble juego entre lo oficial y lo clandestino: la realidad silenciada del pueblo tucumano y la voz potente del discurso dominante. En este marco, lo real aparece como una construcción posible frente a muchas otras y el acercamiento a los sectores populares aporta una serie de datos que colaboran en la construcción de una realidad alternativa, que habría de materializarse en la muestra ofrecida en Rosario.

De esta manera, la realidad se configura a partir de un juego de simulacros que vinculan el quehacer artístico con los acontecimientos, pero donde las relaciones se invierten, en tanto éstos resultan ser la representación de sí mismos y la creación artística, lo verdadero. Una realidad falsa construida a través de mecanismos espectaculares desde el discurso oficial que encubre la verdad última, y una investigación falsa planificada con el fin de ocultar la verdadera, que habrá de construir artísticamente “la verdad”.

La realidad, entonces, se articula a partir de la máscara de realidad. Y el devenir social se estructura en torno a la idea de representación. Fingir que existe un programa de reactivación industrial. Fingir que se acuerda con las disposiciones gubernamentales y con las condiciones de trabajo. Fingir que se abraja una concepción tradicional del arte.

Ahora bien, las diversas máscaras gozan de una conciencia más o menos falsa. Entonces, la simulación del artista es, en este caso, políticamente programática, mientras que el obrero puede ser presa de la alienación y no reconocer o verse obligado a aceptar el simulacro propuesto desde el campo de poder. Y la falsa realidad montada por el discurso oficial —con complicidad de los medios masivos de comunicación— también es programática. Éste es el artificio que intentan desenmascarar los hacedores de “Tucumán Arde” mediante la implementación de los mismos procedimientos de ficcionalización que se proponen desarticular; artificios que, en última instancia, les corresponden, en tanto forman parte de sus herramientas de trabajo.

Durante las dos semanas que duró la muestra⁹, se pudieron ver textos murales que reproducían la información relevada, un montaje de noticias llevado a cabo por León Ferrari en el que se ponía de manifiesto el artificio producido por los medios de comunicación, diapositivas, fotografías y videos documentales. Además, el público participaba activamente, respondiendo a un reportaje que se gravaba y pasaba a formar parte de la muestra. Además, en el piso de la CGTA se reprodujo en serie la frase “Tucumán Arde”, como se había hecho antes de comenzada la muestra en las paredes de la ciudad.

⁹ La exposición se reprodujo luego en Buenos Aires, pero fue clausurada el mismo día de su apertura.

Por otro lado, el nombre de la exposición se tomó del título del film “Arde París”, que estaba en cartelera en ese momento. Sin embargo, también aquí se llevó a cabo un juego de ocultamiento: simultáneamente a las pintadas con aerosol y pegadas de obleas que, casi con violencia, multiplicaban la frase “Tucumán Arde”, se anunció la “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”, mediante un afiche publicitario. Las letras flamígeras, casi groseras, de las obleas y las pintadas de tipo político se oponían a la estética del afiche, medurado y decoroso, de una moderna tipografía, muy acorde al buen gusto del público que persigue la novedad.

Como vemos, la selección de los materiales responde a criterios altamente políticos. A partir de una idea clara y hacia un objetivo firme, se emplearon los recursos disponibles, desde los más novedosos hasta los ya conocidos, adoptando estrategias propias de los medios de comunicación y de la publicidad, con plena conciencia de los valores que este gesto representaba, con el fin de apelar al (re)conocimiento del espectador.

En este sentido, como sabemos, la industria cultural practica una democratización de las formas de divulgación del entretenimiento, la diversión y la información que, según la Escuela de Frankfurt, implica

una negociación en la cual el “espectador” recibe entretenimiento a cambio de lo cual pierde su condición activa y se convierte en “consumidor” pasivo, puesto que no participa en la producción de esa cultura que los medios transmiten sino que, precisamente, queda excluido de ella, del mismo modo en que ha quedado excluido de los medios de producción capitalista. El sujeto se aliena [...] en esa cultura que pretende reflejarlo (Zubieta 2004: 119-120).

Sin embargo, en esta experiencia de vanguardia, los fundamentos centrales de la cultura de masas son subvertidos. Con el fin de contrarrestar la ideología de las formas de producción de la industria cultural se practica su reapropiación: “Tucumán Arde” utilizará los medios masivos de comunicación como herramienta de concientización y politización del sujeto. Y, el procedimiento central empleado para emprender dicha tarea es el montaje:

la articulación de los elementos de una obra para constituir un todo obedece a leyes inmanentes que están emparentadas con las leyes sociales. Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad, como meras formas y vaciadas de su facticidad, reaparecen en las obras de arte porque el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos (Adorno 1983: 309).

La selección y articulación de imágenes y discursos provenientes de los medios masivos de comunicación (como hemos visto: diapositivas, filmaciones, grabaciones de audio, fragmentos de la prensa gráfica y publicidades televisivas) aparecen como una apropiación inteligente, puesto que en un solo movimiento deja al desnudo los mecanismos de operación de cultura de masas y cumple con el objetivo principal del trabajo: contrarrestar el discurso oficial, colaborar en el cambio de “la conciencia de los espectadores”, poniendo en evidencia el patetismo de la realidad nacional. Al relevar y potenciar los conflictos internos de la sociedad y al tomar a esta actitud como un compromiso, “Tucumán Arde” se opone al concepto de arte burgués, que escamotea las situaciones negativas y prefiere consumir “la imagen de un hombre eternamente parecido a sí mismo en un universo que no cambia jamás” (Sartre 1979: 73).

De esta manera, se altera el concepto de “objeto artístico”. La vanguardia politizada se propone, como primera medida, tomar la realidad como punto de partida para la creación artística y, como fin último, intervenir en ella. Se deconstruye tanto la realidad como el concepto de objeto artístico y, a partir de estas premisas, junto con el cuestionamiento a la organización del campo artístico, a sus instituciones y a las estrategias simbólicas de la clase dominante, se opera sobre una realidad velada y con la creencia en la virtualidad del cambio social. Los artistas confiaban plenamente en la posibilidad de incidir en la conciencia colectiva a través de la intervención sobre la realidad: “La convicción a la que finalmente llegaron, fue que el arte no tenía que esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar, también a integrar las fuerzas capaces de provocarla” (Giunta 2001: 363).

De este modo, el quiebre producido por la vanguardia politizada alcanza al concepto mismo de arte: no se trata ya de la práctica artística como soporte, sino como acción. Los artistas despliegan un programa que, más que una *convocatoria*, es una *intervención*.

Entonces, el hecho estético se subordina a los objetivos políticos. La intencionalidad artística se convierte en voluntad política. Y, el reposicionamiento del artista lleva consigo un cambio a nivel de los materiales simbólicos. La obra de arte pasa a ser un proceso. Las experiencias de vanguardia ya no son válidas en sí mismas, sino en tanto partes de un devenir cuyos límites son imprecisos. La posibilidad revolucionaria —en términos marxistas— del arte le confiere atributos provenientes de la teoría política. En este sentido, el proceso artístico es análogo al proceso revolucionario. Y, en cuanto tal, la lucha por el cambio social se establece como parte de un acontecer que opera sobre el presente para transformar la realidad de la posteridad. El artista, como el revolucionario, no pretende atestiguar el cambio; trabaja en cada presente con la mirada puesta en el futuro, un futuro que es parte del sistema de creencias, un futuro —paradójicamente— nostálgico.

Mientras que la obra de arte se establece como proceso, el proceso es valorado como obra. “En este sentido, los artistas trabajaron la problemática de los medios de comunicación y reconocieron la importancia de otras materializaciones, hasta llegar al límite de conceder un lugar preponderante a la desmaterialización” (Farina 1999: s. p.). La obra se ha vuelto inmaterial. La substancialización de la muestra cobra sentido en su capacidad reflexiva. La posibilidad del arte se funda en imposibilidad de quedar fijado en su materialidad. “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno 1983: 9).

Después, ¿qué?

La posterioridad de “Tucumán Arde” no es visualizable claramente. En apariencia, las acciones llevadas a cabo por la vanguardia politizada representarían el comienzo de una nueva etapa en el quehacer estético. Sin embargo, la historia no revela una continuación.

El “rechazo de la elaboración de productos susceptibles de ser absorbidos por el sistema” (Farina 1999) determinó, no sólo un posicionamiento estético, sino también, ético. De ahí que la productividad del proyecto no sea calculable en términos materiales, sino sólo en un nivel simbólico.

Por otro lado, y a pesar de la cantidad de manifiestos en torno a “Tucumán Arde”, no se produjeron textos continuadores de su programa estético-político. Asimismo, la dicta-

dura de 1976 se encargó de borrar todos los vestigios que quedaran de esta experiencia artística.

Desde el campo de las artes visuales se produjeron algunas obras que continuaban con los lineamientos formulados hacia el 68, pero en general, las opciones tomadas carecieron de la radicalidad con que habían sido gestadas. Algunas obras, por ejemplo, fueron planteadas dentro de sistemas institucionales (como “Arte de sistemas”, en el Museo de Arte Moderno), o se publicaron algunas revistas interesantes desde el punto de vista artístico, de carácter clandestino (como *Sobre la cultura de la liberación*, que sólo llegó a salir en dos oportunidades). Renzi lo sintetiza de la siguiente manera: “Seguía la politización pero de otra forma, ya no con el sentido más duro estilísticamente, más puro y más creativo que fue la confluencia de ‘Tucumán Arde’”. Y agrega:

Después llegó el 75, la gran frustración del 75, y algunos nos tuvimos que ir. Y ese audiovisual fue quemado.¹⁰ Yo me fui a Buenos Aires, camino a España, y cuando vi que había espacio ahí me quedé. En ese momento yo había vuelto a pintar [...] Fue en Buenos Aires donde vi el estímulo. [...] Fue como volver a ingresar en el campo del arte tradicional. Yo creo que ahí se termina la historia, no te puedo dar más detalles para que no sea una versión demasiado subjetiva, y además, las otras, son pequeñas historias (en: Fantoni 1998: 67).

Algunos de los hacedores de la muestra, sin embargo, llegaron a la conclusión de que no era posible transformar la realidad a través del arte y se volcaron a la lucha política.

Este cambio, por supuesto, fue parte del proceso social en el que, luego del regreso de Perón y, con la profundización de los enfrentamientos, se afianzó la viabilidad de la intervención política y de la lucha armada. “Las acciones *colectivas y violentas* que protagonizaban las multitudes, demostraban que era en las calles donde diariamente se realizaban y se llevaban al extremo las aspiraciones máximas de sus programas” (Giunta 2001: 374).

Como sabemos, tal fue la senda por la que avanzó Rodolfo Walsh. En esta nueva etapa, como ocurrió en los años anteriores con la literatura de no-ficción (entre *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*), este autor vuelve a constituirse en paradigma: si en los sesenta la literatura entró en contacto con la realidad y la opción era literatura revolucionaria o revolución en la literatura, en los setenta se postuló la necesidad de superar la dimensión simbólica para darle sentido: la cuestión era ya literatura o revolución. La escritura, sin embargo, no fue abandonada, pero sólo puede ser entendida como parte de la lucha.

Dirigir el periódico de la CGTA es el símbolo definitorio de la ruptura con las instituciones que contienen la palabra del intelectual. Walsh colocó su voz en un circuito ilegítimo en la perspectiva del campo literario y cultural. La militancia en el peronismo de base, y la dirección del *Semanario* representa el final de su conversión a la causa proletaria, y una definición en cuanto a la opción entre literatura y política. Walsh optó por una clase, por un tipo de escritura y por una forma de difusión: la voz del otro, que se había

¹⁰ Se refiere a “Ezeiza-20 de junio de 1973”, un audiovisual sobre la masacre producida en Ezeiza el día de la llegada de Perón, producido por el “Grupo de Contrainformación”, formado por Graciela Carnevalle, José M. Larvarello y Juan Pablo Renzi.

incorporado a la propia poética, también se incorpora a la propia política, sobre todo, a partir del 68.

Esta nueva legalidad en que se inserta la escritura se manifiesta en diversos niveles: la producción pasa a ser artesanal, y la noción jerárquica de autor como fuente y origen del sentido es desplazada por la idea del texto como producto social, contingente y transitorio. Los textos del *Semanario*, excepto *¿Quién mató a Rosendo?*, carecen de firma, con lo que desaparece la mayor prerrogativa burguesa sobre la palabra, que, libre de sujeciones, adquiere materialidad como arma de combate. La enunciación se colectiviza; el “autor” sólo aparece cuando el riesgo de sanción aumenta (en este texto que enfrenta al vandomismo, o en las *Cartas* de la última etapa de su vida).

Se libra una batalla decisiva. La retirada del mundo del “como si” de la ficción se plantea como definitiva. De hecho, Walsh concluye su último libro ficcional, *Los oficios terrestres*, en 1967. A partir de aquí, se entra al mundo de lo que efectivamente es y debe ser comunicado. “Las cosas sucedieron así”: sentencia la primera frase de *¿Quién mató a Rosendo?*

Si el recorrido de su escritura comenzaba por “cuestionar muchos postulados con los que se piensa la literatura” (Amar Sánchez 1992: 13), termina cuestionando la noción misma de literatura (en términos burgueses). Y, si en *Operación masacre* el material se organizaba todavía “literariamente”, después del 68 la información no admitirá caminos indirectos. No es posible la metáfora, la verdad debe propagarse sin tamices ni artificios: “Acaricio la idea de una literatura clandestina, quizá escrita con seudónimo. [...] Decididamente tendría que ser anónima (o pseudónima)” (Walsh 1996: 134 [03.11.69]).

Las redes de información clandestina son ejemplos de esta nueva función que se asigna a la escritura. Colocado en el centro de la cultura de masas, el intelectual se apropia de sus técnicas y las utiliza con fines políticos. Walsh responde a las necesidades coyunturales con los medios que tiene a su alcance: puesto que es imposible un afuera de los medios, es necesario resistir desde dentro, pues la cuestión ya no es, como dice Enzensberger, “si los medios son manipulados sino quién manipula (y con qué objeto) los medios” (1971: 25-26).

Entonces, si la ficción se borroneaba en la urgencia del testimonio en la época anterior, entre *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, en los setenta se disolverá en la acción política. La palabra poética se fusionará con las nuevas voces: el poder será denunciado en los textos y combatido en las calles. La literatura y la política se convertirán en campos complementarios.

Los desplazamientos son consecuentes a una vocación escrituraria y a un ideal ético, y los riesgos de sanción irán aumentando (hasta llegar a la desaparición física) a medida que Walsh se aleje de lo simbólico para operar en el marco de lo real.

Sus últimos escritos, dirigidos a la conducción de Montoneros (la agrupación que nucleaba a la izquierda peronista) o al poder, señalan siempre, con asombrosa lucidez, el curso real de la historia y los errores que se estaban cometiendo.

Walsh se ha desplazado de una Argentina a otra, en un tránsito que se inició en el descubrimiento de sí mismo y en la redefinición de un lugar y una idea de intelectual, y que en última instancia supondrá el sacrificio de la historia personal (“un autosacrificio de base moral” lo llamaría Enzensberger [1971: 30]) en función de la colectiva.

Él es el emergente de una generación de intelectuales y de una forma de resistencia que es aniquilada en los años del Proceso: desde el antiperonismo y el desprecio por las

masas previo al 55, pasando por el encuentro con la clase obrera y la ligazón que se establece entre literatura y política en los años de la proscripción, hasta la militancia vinculada al peronismo revolucionario. El proceso de su acercamiento a la cultura popular es paralelo a su progresivo abandono de la literatura como expresión de la cultura burguesa.

Walsh, entonces, es el emblema de una época y el referente de un debate que recorre el arte argentino: el de su relación con la política.

Frente a él, o mejor dicho, detrás suyo, una legión de visionarios que –como hemos visto– recargan las tintas con un realismo al que, paradójicamente, le falta realidad. Un realismo del cual hemos analizado algunas expresiones teatrales, pero que también se manifestó en otras artes, que cae en su propia trampa: la representación de la realidad –en esta época ya modulada por procedimientos no-realistas, para satisfacer a un público “demandante”– sólo genera la idea de estar operando sobre ella. Una idea falsa, pero que deja a las conciencias –tanto de los artistas como del público– tranquilas. “Las zonas socialmente críticas de las obras de arte –apuntará Adorno– son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social. Contra eso precisamente reacciona la ira” (1983: 311). Pero el realismo, aunque crítico, de aquellos años no supo descubrir el velo de falsedad de la realidad que quería mostrar.

Roberto Cossa, con el respaldo que le da la centralidad que su teatro ha tenido sobre todo a principios de los ochenta pero también durante muchos años más, y en defensa de aquel ideal que aún hoy defiende, ha afirmado en una entrevista reciente:

Rodolfo Walsh decía hablando de los movimientos guerrilleros que ‘no hay que confundir la vanguardia con la patrulla perdida’. La verdadera vanguardia no es la guerrilla que anda sola dando vueltas por la selva, sino la que tiene la gente detrás, la que marca el camino, la que descubre cosas a quienes quieren avanzar y les permite dar un paso adelante. La diferencia está que hay que tener a la gente detrás, siguiendo el camino que la vanguardia abre. Patrullas perdidas hay muchas (en: Araujo 2004: 84).

El constatable éxito del teatro realista, crítico y social, hacia fines de los setenta y principios de los ochenta (que “tenía a la gente detrás” y que “marcó el camino”) es índice de la necesidad de decir sin decir de la sociedad, de la búsqueda de alusiones que elidan, del interés de verse reflejados especularmente y de ver, como espectadores, las propias posturas ratificadas. Su éxito y su continuidad como estética dominante es índice del vacío de relatos que seguiría y al que hace referencia Casullo. Frente a la disolución de la vertiente más experimental y la diáspora ocurrida durante el Proceso, sólo quedan dos posibilidades: el arte que entretiene o el arte que se autodenomina y es reconocido como “comprometido”, que –como dice Tabarovsky en relación a la literatura– no es más que compromiso pasteurizado, “política literaria del café con leche” (2004: 9). El éxito del arte pasteurizado marcaba el rumbo de la miopía social con respecto a aquellos años.

Bibliografía:

AAVV. (2003): *Vanguardias argentinas*. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, 2 a 5 de diciembre de 2002. Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.

- Adorno, Theodor W. (1983) [1970]: *Teoría estética*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Amar Sánchez, Ana María (1992): *El relato de los hechos, Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Araújo, Luis (2004): “Roberto Cossa en Madrid. ‘La metáfora no envejece’”. En: *Primer Acto*, 306, pp. 79-85.
- Baschetti, Rodolfo (comp.) (1994): *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bürger, Peter (1997): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Casullo, Nicolás (1998): *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Cella, Susana (dir.) (1999): *La irrupción de la crítica (Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 10)*. Buenos Aires: Emecé.
- Ciria, Alberto (1990): *Treinta años de política y cultura: recuerdos y ensayos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cossa, Roberto/Somigliana, Carlos/Rozenmacher, Germán/Talesnik, Ricardo (1989) [1970]: *El avión negro*. En: Cossa, Roberto: *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 7-66.
- De Riz, Liliana (1981): *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Enzensberger, Hans Magnus (1971): *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.
- Esteve, Patricio (1992) [1972]: *La gran histeria nacional/Palabras calientes*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Fantoni, Guillermo (1998): *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Farina, Fernando (1999): “Tucumán Arde”. En: <<http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>> (1.06.2006).
- Feinmann, José Pablo (1988): “Política y verdad. La constructividad del poder”. En: Sosnowski, Saúl (comp.): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 79-94.
- Forster, Ricardo (1996): “Los usos de la memoria”. En: *Confines*, 3 (septiembre), pp. 53-61.
- Geirola, Gustavo (2000): *Teatralidad y experiencia política en América Latina, 1957-77*. Irvine, CA: Gestos.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2001): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Grignon, Claude/Passeron, Jean-Claude (1991) [1989]: *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Imperatore, Adriana (1999): “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”. En: Zubieta, Ana María (comp.): *Letrados iletrados: apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 169-186.
- López, Ernesto (1997): “Sólo el pueblo salvará al pueblo”. En: *Semanario CGT* (Documentos N.º 3). Buenos Aires: Página 12/Universidad Nacional de Quilmes, pp. 5-7.
- Monti, Ricardo (1972): *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones*. Buenos Aires: Talía.
- Pelletieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.
- (2003): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.
- Rama, Ángel (1983): “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”. En: Rama, Ángel: *Literatura y clase social*. México, D. F.: Folios Ediciones, pp. 195-230.
- Sanguinetti Eduardo (1972): *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Sartre, Jean Paul (1979) [1973]: *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires: Losada.
- Tabarovsky, Damián (2004): *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Terán, Oscar (2004): “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1890-1980”. En: Terán, Oscar (coord): *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo xx latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 13-95.
- Verbirky, Horacio (comp.) (1985): *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina, 1976-1978*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Walsh, Rodolfo (1994) [1969]: *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1996): “Diario Personal”. En: *Ese hombre y otros escritos personales*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 11-252.
- Zubieta, Ana María (dir.) (2004) [2000]: *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.