

# Nuestros años ochenta

Coordinadorxs

Irina Garbatzky y Javier Gasparri

Escriben

Mario Cámara | Claudia del Río

Gabriel Giorgi | Daniela Lucena

María Elena Lucero | Ignacio Iriarte

Francisco Lemus | Judith Podlubne

Martín Prieto | Nancy Rojas

Viviana Usubiaga | Alicia Vaggione



CETyCLI

hya ediciones



# Nuestros años ochenta

Coordinadorxs

Irina Garbatzky y Javier Gasparri

Escriben

Mario Cámara | Claudia del Río

Gabriel Giorgi | Daniela Lucena

María Elena Lucero | Ignacio Iriarte

Francisco Lemus | Judith Podlubne

Martín Prieto | Nancy Rojas

Viviana Usubiaga | Alicia Vaggione



Nuestros años ochenta / Mario Cámara ... [et al.] ; compilación de Irina Garbatzky ; Javier Gasparri. - 1a ed. - Rosario : Humanidades y Artes Ediciones - H. y A. Ediciones ; Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria-CETyCLI, 2021.

Libro digital, PDF - (Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria / 1)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-51-0

1. Historia del Arte. 2. Historia de la Literatura Argentina. I. Cámara, Mario. II. Garbatzky, Irina, comp. III. Gasparri, Javier, comp.

CDD 306.47

Revisión de textos y corrección: Glòria Bassols Rius

Imagen de tapa: Mauro Guzmán

Video instalación para Mínimo Teatral (MACRO), 2017. Objeto: Lip sync for your life, 2015. Video: La Guzmania y el reino de los huevos quiméricos mutantes, 2016. De la serie "Proyecto La Guzmania".

Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Directorxs de la colección: Javier Gasparri e Irina Garbatzky



**Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CETyCLI)**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR-CONICET

Facultad de Humanidades y Artes, UNR

<https://www.cetycli.org/>

**hya ediciones**

**HyA Ediciones**

Facultad de Humanidades y Artes, UNR

<https://www.hyaediciones.com/>



Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

# Nuestros años ochenta. A modo de presentación

Irina Garbatzky y Javier Gasparri

*Que el sol resplandezca sobre su podredumbre hasta cocerla a punto y devolverla a la naturaleza. Que el cielo contemple su osamenta magnífica expandirse como una flor. Tal vez, detrás de aquella roca una perra intranquila te mire con los ojos airados, acechando el momento de recuperar en tu osamenta el apetecido bocado. Y sin embargo igual serás a toda esa basura, a toda esa horrible infección, la estrella de mis ojos. Sol de mi vida entera, tú, mi ángel y mi pasión. Si así tiene que ser, hermana mía, después de mis últimos rezos, cuando bajo la hierba florida y lujuriente te enmohezcas entre los huesos, entonces dile a los gusanos, que te devorarán a besos, que yo guardo la forma y la esencia divina de este amor descompuesto.*

Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, “La moribunda”<sup>1</sup>

En una escena íntima, juvenil, hay dos estudiantes acodadxs en el box de una biblioteca. El box es casi una salita de cine; la biblioteca, la de un centro cultural rosarino, el del Parque España. Cuando la pantalla se enciende, la alegría es la del acceso a algo perdido. Casi no queda hoy la posibilidad de esa emoción, que suele justificar la tarea del archivo y sus placeres. Pero ahí estábamos, Irina y Javier, sin poder creer aún que existiera una grabación en VHS de la función de “La moribunda”, la obra de teatro de Alejandro Urdapilleta en la que también participaba Humberto Tortonese. Queríamos ver esa obra porque estábamos

<sup>1</sup> Extraído de la transcripción fragmentaria de “La moribunda”, de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, publicada en *Funámbulos*, n° 50, 2019, pp.11-26.

estudiando los ochenta, intentando circunscribir la singularidad de ese período, qué nos interpelaba a nosotrxs, entonces, durante la primera década de los dos mil. En la obra, además, también había dos. Y uno. O sea, tres. Porque Urdapilleta y Tortonese eran Karen y Kara, las hermanas Te Kanawa, encerradas en una casa a lo largo de cuatro estaciones, cuidando y asistiendo a Kiri, la hermana del medio, moribunda en una especie de altillo-chimenea, detrás de escena. Kiri Te Kanawa, como la cantante de ópera massmedia, prometía que bajaría, que volvería a cantar, pero se estaba muriendo; lo que arrojaba sobre sus hermanas era una especie de asco amoroso y nostálgico. Se dice que esa moribunda era Batato Barea. Se dice: pura mitología. Igual nos gustaba imaginar a Urdapilleta y Tortonese en una despedida, una fiesta que reciclaba restos y energía melancólica para tensar la vida y potenciarla. A lo mejor –no lo sabemos– eso era, para nosotrxs, nuestros años ochenta.

Durante los diez años que pasaron de esa escena, los ochenta han sido revisitados varias veces, casi al punto de convertirse en un núcleo de lectura y reconfiguración de lo actual<sup>2</sup>. La posibilidad metamórfica de los restos, la deslimitación de los cuerpos y los géneros, los ecosistemas de artistas, lo político en lo personal son claves de aquellos años intensos de la vuelta a la democracia que retrospectivamente permiten leer las potencias del presente en una pregunta que no deja de insistir: cómo rearmar el tejido

<sup>2</sup> Ver, entre otros: Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota. La ficción posdictadura y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto propio, 2000; Jacoby, Roberto: “La alegría como estrategia”, *Zona erógena*, n°43, 2000; Garramuño, Florencia: *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009; Longoni, Ana et. al.: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013; Moreno, María: “La generación del ochenta”, *Radar. Página 12*, 28 de diciembre de 2003; Schwarzbock, Silvia: *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2015.

social atravesando el desencanto de la modernidad. “Nuestros” años ochenta no serían, como lo fue para Oscar Terán con los sesenta, la revisión de la propia generación, sino su interpelación a nosotros, como lectores. Por qué volvemos y qué elegimos de ese acervo para seguir reinventando formas de vida.

Un núcleo compartido por las investigaciones tiene que ver con la fuerza de salida, la estampida de los límites entre prácticas artísticas, intelectuales, políticas y vitales. Una especie de gesto –en un sentido teatral, corporal, aunque no únicamente–, contaminante y expansivo, que nos lleva a pensar cada caso en más de una dimensión. Los puentes están tendidos en los objetos, no ya únicamente en la mirada interpretativa.

Otro punto importante de la discusión es por su periodización. Si los ochenta funcionan como dispositivo de lectura, como red para pensar un conjunto de emergencias estéticas y culturales, entonces la periodización abandona la obsesión por la década y comienza a delimitar nuevas líneas, opciones simbólicas. En investigaciones anteriores<sup>3</sup> propusimos algunos hitos. La publicación de *Austria-Hungría* de Néstor Perlongher, de 1980, funciona como un anclaje o, también, la lectura mítica del mismo Perlongher leyendo “Cadáveres” en la calle, alrededor de 1983. Daniela Lucena, en el artículo que aquí publicamos, propone 1989 como año de eclosión de las políticas del cuerpo y sus acciones vestimentarias en el underground. Martín Prieto, por el contrario, cierra la década en 1986, con el inicio de *Diario de poesía*. Ambos habilitan así una conexión con los noventa, asunto sobre el que ha investigado en profundidad Francisco Lemus. Los ochenta revisitados como archivo, de acuerdo a lo analizado

<sup>3</sup> Garbatzky, Irina: *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2013; Gasparri, Javier: *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Rosario, HyA Ediciones, 2017.

en su trabajo por Mario Cámara, también forman parte, sin duda, de esta perspectiva. ¿Cuándo empiezan y cuándo terminan esos “ochenta”? Si el inicio, con la democracia, resulta un comienzo indiscutible, las expectativas de refundación institucional, de reconexión social, de reconocimiento de los derechos humanos o derechos sexuales, muy rápidamente parecieron llevar la marca de su demolición: el indulto, la crisis económica, la implantación del neoliberalismo, el sida. Viviana Usubiaga, en el artículo que aquí se publica, lo define con claridad al proponer, a partir de Frederic Jamenson, a la dictadura como la situación objetiva, el horizonte de lectura cuya persistencia se proyecta sobre la vida democrática.

Los ochenta además presentan una cuestión fundamental por sus resonancias sexopolíticas y biopolíticas: la emergencia del vih/sida y su configuración como pandemia. Esto marca un modo de entender los cuerpos y los placeres que, si bien habilita en un primer momento el retorno de los fantasmas de las pestes y patologizaciones pasadas, también instala un estigma específico cuyas consecuencias culturales, artísticas y literarias resonarán intensamente. En este sentido, el vih-sida funciona como un acontecimiento decisivo para instalar un umbral y revisar los sueños liberacionistas que también nos exigen pensar los ochenta. En los artículos de Francisco Lemus, Alicia Vaggione e Ignacio Iriarte podemos visualizar abordajes sobre el tema que permiten atender a sus distintos niveles y efectos, así como instalar preguntas transversales sobre sus tiempos e inflexiones.

Además de los núcleos experimentales, transdisciplinarios, biopolíticos que atraviesan las acciones de una época y las dinámicas de su periodización, los ochenta plantean una cuestión de corpus. ¿Son los ochenta una serie planteada exclusivamente en torno a las zonas contraculturales de Buenos Aires? Lejos de



esta premisa, optamos por pensar que la territorialidad que el underground o la contracultura construye supone una maleabilidad que le permite tener lugar en cada espacio singular donde se instaure. Así dialoga e interviene de manera sumamente productiva con las instituciones más o menos centrales o más o menos periféricas cuyo impulso fue vital para el arte de esos años. Creemos que pensar el debate en Rosario, además de interrogarnos de manera personal, forma parte de esta lectura. El análisis de María Elena Lucero –que continúa la investigación realizada junto a Xil Buffone para la muestra *Aquellos bárbaros* en el Museo Castagnino<sup>4</sup> se ocupa del campo artístico local durante ese período. Asimismo, la conversación entre Nancy Rojas y Claudia del Río en torno a su archivo se orienta hacia allí y reflexiona sobre las proyecciones que desde su euforia diseñaron las grupalidades y politicidades artísticas de hoy.

Este impulso “descentralizador” también fue el que nos llevó a convocar a Martín Prieto y a Judith Podlubne. A través de un recorrido autobiográfico, Prieto narra cómo fue hacerse poeta y hacerse un grupo de poetas en Rosario, durante la dictadura. El artículo de Podlubne, quien revisa las lecturas de Roland Barthes realizadas por Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa, responde a la necesidad de volver a traer a esta escena la teoría, los debates de las revistas intelectuales, las discusiones y el rol de los profesores de las universidades por esos años.

Finalmente, tenemos el lujo de contar con un epílogo, que funciona como coda y relectura, realizado por Gabriel Giorgi, con quien estamos agradecidxs profundamente.

\*\*\*

<sup>4</sup> La exposición “Aquellos bárbaros” contó con la curaduría de María Elena Lucero y Xil Buffone, tuvo lugar en el Museo Castagnino+macro de la ciudad de Rosario entre octubre de 2018 a marzo de 2019.

Este libro es el producto de las Jornadas que coordinamos y que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de Rosario, en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR-CONICET) el 30 de agosto de 2019. Las Jornadas, al igual que esta publicación, fueron organizadas desde el Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria y el Centro de Estudios en Literatura Argentina, así como desde el Programa Universitario de Diversidad Sexual (CEI-UNR) y el PID “El archivo de fin de siglo latinoamericano. Lecturas del XIX en el XX”; contaron además con el auspicio de la Escuela de Letras (FHyA, UNR). Agradecemos infinitamente, entonces, a Judith Podlubne y Martín Prieto, directorxs de los Centros, así como a Sandra Contreras, directora del IECH. Agradecemos además a Mauro Guzmán por la imagen de tapa para el libro. Mauro participó con su obra y su intervención durante las Jornadas, de modo que su presencia en la tapa propicia el reencuentro de todxs.

Entre Jornada y publicación corrió mucha agua bajo el puente, entre otros, la pandemia del COVID-19 y el aislamiento social. Armar este libro durante el 2020 fue una verdadera promesa de felicidad, recordando aquella jornada, en el vivo, en la presencialidad. Esperamos que, como nosotrxs, lo disfruten.

*Rosario, abril de 2021*

**1. Periodizaciones.**  
**¿Cuándo empiezan y cuándo terminan los años ochenta?**



# Roberto Jacoby: algunas preguntas, y posibles respuestas, sobre orígenes, sobrevivencias y relecturas

Mario Cámara

2011

El libro *El deseo nace del derrumbe* fue resultado de una exhibición de Roberto Jacoby curada por Ana Longoni en el Museo Reina Sofía en 2011.<sup>1</sup> El voluminoso libro, además de un exhaustivo relevamiento de las obras, intervenciones, proyectos y manifiestos de Jacoby desde los años sesenta y hasta la actualidad, reproduce varios de sus artículos críticos, entrevistas en diferentes medios, conversaciones con investigadores en diversos momentos, conversaciones con la propia Ana Longoni y breves textos de su autoría especialmente escritos para el libro, que funcionan como comentario de un bloque temático, de una obra en particular o de un artista otro que Jacoby desea rescatar y homenajear. *El deseo nace del derrumbe*, de este modo, no es solo un catálogo, de hecho, no cumple exactamente con el género catálogo, si pensamos que un catálogo contiene una presentación, imágenes de las obras y dos, a veces tres, estudios críticos y una cronología. Ahora bien, si no es exactamente un catálogo, ¿qué es? Considero que es muchas cosas al mismo tiempo. En primer lugar, es un trabajo de

<sup>1</sup> El libro es producto de un trabajo en equipo en el que participaron: Fernando Davis, Daniela Lucena, Julia Risler y Syd Krochmalny. La muestra se realizó entre el 25 de febrero y el 30 de mayo de 2011. El libro se editó en febrero de ese mismo año.

archivo. Jacoby, y Longoni, por supuesto,<sup>2</sup> rebuscan en cajones y encuentran textos, papeles que creían perdidos, muchos de los cuales Jacoby ni siquiera recordaba su existencia, como cuando nos informa lo siguiente:

Apareció en mi archivo una caja que no frecuento para nada. Contiene cientos y cientos de páginas mecanografiadas y fechadas en los 80, con divagaciones fragmentarias acerca de cualquier cosa: introspecciones, reflexiones sobre las discotecas y las fiestas, sobre el dinero falso y la inflación. Varias anticipan proyectos u obras posteriores. (Jacoby, *El deseo* 310)

El fragmento reproducido forma parte de uno de esos textos-comentario escritos especialmente para la edición del libro. Allí se narra un encuentro azaroso con la figura de la caja como *caja de pandora*, un objeto no frecuentado al que Jacoby se le arriesga, lo abre y en el momento mismo de su descubrimiento nos ofrece un probable ordenamiento. Porque en términos estrictos la caja, previa apertura, no es un archivo, es “cualquier cosa”, “cientos y cientos de páginas mecanografiadas”, solo luego de la apertura parece ordenarse en una serie, quizá caprichosa o aleatoria, pero muy en concordancia con el Jacoby ochentista: discotecas, fiestas, dinero falso.

La idea de archivo en la que estoy pensando no consiste únicamente en proponer que el libro nos da acceso a nuevos materiales, sino, fundamentalmente, en que esos materiales en algunos casos funcionan con el objetivo de problematizar ciertas zonas cristalizadas de la trayectoria artística e intelectual de Jacoby. En este sentido, el archivo-Jacoby o, mejor dicho, las intervenciones sobre su archivo producen un doble efecto: no cimentan una línea evolutiva, más bien enmarañan etapas, las

<sup>2</sup> Y todo el equipo mencionado en la nota anterior.

hacen convivir, las anacronizan; no glorifican el pasado sesentista, aunque tampoco lo condenan, lo releen sin caer en la tentación monumental o melancólica. *El deseo* se construye como una panorámica sobre la trayectoria artística e intelectual de Jacoby, pero esa panorámica se encuentra interferida, intervenida. Las ficciones de archivo, los *archivamientos en vivo*, la performance del archivo y la intensa presencia de la voz del artista, por citar algunos procedimientos, complejizan *la narrativa Jacoby*.

Aunque el libro posea una organización cronológica lineal dividida en cinco módulos, las apariciones de Jacoby lo tornan una máquina del tiempo compleja en la que lee y releo sus recorridos y los períodos en los que participó buscando, en numerosas ocasiones, desmontar la efeméride puntual a través de un comentario crítico, cínico o burlón, en el que exhibe aspectos reprimidos durante los años sesenta y cultivados públicamente a partir de los años ochenta. El efecto es que el lector observa cada momento de su trayectoria como de soslayo, a contrapelo: los sesenta, como se afirmó anteriormente, con perspectivas ochentistas, los ochenta con protocolos sesentistas. Por ello, si bien es un relato panorámico, lo que emerge a lo largo de sus páginas es la figura de un artista descentrado, bifronte, contradictorio, entendiendo la contradicción como un elogio.

Me centraré en unos pocos ejemplos. En relación con su obra *Mensaje en el Di Tella*, exhibida en el marco de las “Experiencias 68”, Jacoby cuenta cómo hizo para hacerse invitar.

Me encontraba en un gran apuro. Se acercaban las Experiencias 1968. A las Experiencias 1967, Romero Brest no me había invitado y me resultaba evidente que me haría a un lado y mi trabajo quedaría totalmente aislado. Hice lo que se hace en esos momentos decisivos: fui a una bruja. La señora, que vivía en un coqueto apartamento de la calle Charcas, me había pedido una foto del gordo; fue muy fácil conseguirla. En cuanto la vio, dijo: “Es un

pomposo engreído que quiere que le rindan pleitesía, mandale una carta un poco chupamedias, pero digna”. Así lo hice y en dos días recibí el llamado de invitación. (Jacoby, *El deseo* 116)

Poco importa si la narración es real o apócrifa, lo que me parece importante es la contraposición entre, por ejemplo, la dimensión politizada que adquirió “Experiencias 68”<sup>3</sup>, o la obra que Jacoby expuso allí, *Mensaje en el Di Tella*, y la visita a la bruja. ¿Cómo leer esa contraposición? Tengamos en cuenta que *Mensaje en el Di Tella* era una obra compuesta de un pizarrón con el texto “Mensaje en el Di Tella”, un teletipo que transmitía información política internacional y la foto de un afroamericano manifestando contra el racismo. Se trata de una de las obras más explícitamente políticas de Jacoby.

<sup>3</sup> “Experiencias 68” fue una exhibición altamente politizada que marcó los límites del Instituto Di Tella y se hizo eco de la creciente politización en Argentina. Como afirma Andrea Giunta:

A comienzos de 1968 era evidente que si la vanguardia quería seguir siendo un elemento perturbador, si pretendía trastornar el orden de las cosas, no podía ya actuar dentro del marco de las instituciones. En este sentido, un punto de extrema fricción lo había marcado el acto colectivo protagonizado por los artistas el 23 de mayo, cuando ante la clausura policial de una obra en las “Experiencias 68”, organizadas por el ITDT, destruyeron sus obras en la puerta del instituto. La acción implicaba una ruptura pública (e intensamente publicitada) con la institución que había sido el escenario privilegiado de la vanguardia en los años anteriores. (Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política* 364)





ESTE MENSAJE ESTÁ DIRIGIDO AL REDUCIDO GRUPO DE CREADORES, SIMULADORES, CRÍTICOS Y PROMOTORES, ES DECIR, A LOS QUE ESTÁN COMPROMETIDOS POR SU TALENTO, SU INTELIGENCIA, SU INTERÉS ECONÓMICO O DE PRESTIGIO, O SU ESTUPIDEZ A LO QUE SE LLAMA "ARTE DE VANGUARDIA".

A LOS QUE METÓDICAMENTE BUSCAN DARSE EN DI TELLA "EL BAÑO DE CULTURA", AL PÚBLICO EN GENERAL.

VANGUARDIA ES EL MOVIMIENTO DE PENSAMIENTO QUE NEGIA PERMANENTEMENTE AL ARTE Y AFIRMA PERMANENTEMENTE LA HISTORIA. EN ESTE RECORRIDO DE AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN SIMULTÁNEA, EL ARTE Y LA VIDA SE HAN IDO CONFUNDIENDO HASTA HACERSE INSEPARABLES. TODOS LOS FENÓMENOS DE LA VIDA SOCIAL SE HAN CONVERTIDO EN MATERIA ESTÉTICA: LA MODA, LA INDUSTRIA Y LA TECNOLOGÍA, LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS, ETC.

"SE ACABÓ LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA PORQUE LA ESTÉTICA SE DISUELVE EN LA VIDA SOCIAL".

SE ACABÓ TAMBIÉN LA OBRA DE ARTE PORQUE LA VIDA Y EL PLANETA MISMO EMPIEZAN A SERLO.

POR ESO SE ESPARCE POR TODAS PARTES UNA LUCHA NECESARIA, SANGRIENTA Y HERMOSA POR LA CREACIÓN DEL MUNDO NUEVO. Y LA VANGUARDIA NO PUEDE DEJAR DE AFIRMAR LA HISTORIA, DE AFIRMAR LA JUSTA, HEROICA VIOLENCIA DE ESTA LUCHA.

EL FUTURO DEL ARTE SE LIGA NO A LA CREACIÓN DE OBRAS, SINO A LA DEFINICIÓN DE NUEVOS CONCEPTOS DE VIDA; Y EL ARTISTA SE CONVIerte EN EL PROPAGANDISTA DE ESOS CONCEPTOS. EL "ARTE" NO TIENE NINGUNA IMPORTANCIA: ES LA VIDA LA QUE CUENTA. ES LA HISTORIA DE ESTOS AÑOS QUE VIENE. ES LA CREACIÓN DE LA OBRA COLECTIVA MAS GIGANTESCA DE LA HISTORIA: LA CONQUISTA DE LA TIERRA, DE LA LIBERTAD POR EL HOMBRE.

ROBERTO JACOBY

Imagen 1: Mensaje en el Di Tella. Detalle.

Imagen 2: Mensaje en el Di Tella. Vista general.

Me interesa el gesto de Jacoby, un gesto realizado desde el presente en el que el recuerdo de la visita a la bruja funciona, en primer lugar, como profanación. En medio de la presentación de un momento central de su trayectoria como artista, habiendo producido su *Mensaje en el Di Tella*, Jacoby elige narrar los entretelones de su llegada a la exhibición. No se detiene en el modo en que produjo su obra, ni en sus sentidos posibles, ni en el impacto que causó cuando fue expuesta, elige narrarnos su temor a no ser invitado y la visita a una adivina para conseguir una invitación. ¿Qué operaciones pone en juego esta narración? Reconstruye su figura de artista corriéndose del lugar politizado en que lo ubicaba *Mensaje en el Di Tella*, podríamos decir que se "feminiza" teniendo en cuenta que la visita a la bruja ha sido,

principalmente, una actividad atribuida a las mujeres.<sup>4</sup> Además de la feminización, la irrupción de la brujería también puede ser leída como la reivindicación de un conjunto de saberes sostenidos por la creencia en la predicción del futuro y en la posibilidad, mediante determinadas acciones, de modificarlo.<sup>5</sup> El último aspecto para subrayar es la definición de Romero Brest como “gordo” por el propio Jacoby y como “pomposo engrdeído” por la bruja, definición que la carta enviada por Jacoby y la posterior y casi inmediata invitación parecerían corroborar. En las dos caracterizaciones, la figura de Romero Brest también resulta “reconstruida”, pierde su lugar de héroe patriarcal de la vanguardia de los sesenta al ser ridiculizado y negativizado por su excesivo narcisismo. El breve texto de Jacoby, podríamos sumar y concluir, posee la sustancia del “chisme”, de lo que se cuenta fuera de micrófono. Una retórica marginal y marginada en los sesenta, o, más bien, permitida en las clases populares, en las telenovelas, y que pondrá en circulación para un público letrado Manuel Puig, que en 1967 publicaba su segunda novela *Boquitas pintadas*. Como si Jacoby, a través de este breve texto, de algún modo convirtiera en folletín, o sea en un relato menor, la gran narrativa de la vanguardia argentina de los sesenta y su culminación politizada.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Pienso, por ejemplo, en *La hora de la estrella* (1977), de Clarice Lispector, donde la visita a la adivina resulta central para el desenlace de la novela.

<sup>5</sup> Muchos años después, en 2012, la dramaturga Vivi Tellas pondrá en escena el biodrama *La bruja y su hija*. Me interesa dejar planteado apenas lo que entra y lo que sale del espacio del arte, lo que es perfectamente posible en 2012 y lo que parecía imposible en 1968.

<sup>6</sup> Podríamos completar el folletín de Jacoby con el testimonio que ofrece en *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, cuando sostiene:

En una entrevista que me hicieron en el Suplemento Cultural de Tiempo Argentino, en una serie que hizo María Moreno sobre los años 60, una serie buenísima, yo mostraba en un mapa todos los lugares que eran clave: la Universidad en

Unas pocas páginas más adelante y como comentario del manifiesto/proclama de *Tucumán Arde* de 1968, escribe un texto en el que propone lo siguiente:

Si hay algo que me aburre es seguir hablando de *Tucumán Arde*. Además, ¿queda algo por decir? ¿Queda alguna bienal por recorrer? ¿Algún merchandising por colocar? ¿Alguna teoría de baja calidad para vender a los turistas? ¿Algún curador internacional que no ceda a los encantadores residuos de una revolución derrotada? (Jacoby, *El deseo* 120)

Destaco aquí el aburrimiento enunciado como un modo de despegue de aquel evento. Podría aventurar que se trata de un enunciado que, en su “insolencia”, busca desarchivarse del furor de archivo que ha ido tomando a las grandes instituciones

---

Viamonte, las librerías y los bares donde la gente se juntaba. Yo decía que el Di Tella no era el centro. Lo era desde el punto de vista de los medios, que tomaban al Di Tella como una representación o un espacio significativo. Pero a mi manera de ver el Bar Moderno era más importante que el Di Tella, porque era ahí donde se producían los cruces de la vida real, cotidiana, entre gente que venía del Bar La Paz, del Bar La Comedia, de la Librería de Jorge Álvarez, gente que estaba acá e iban para allá, iban al Coto, iban al Bar Florida, estudiaban en las facultades, estaban en el Di Tella o eran enemigos del Di Tella, y exponían en una galería que queda a la vuelta. Toda la gente más interesante del Di Tella no empezó exponiendo en el Di Tella, empezó exponiendo en Lirolay. Los dueños de Lirolay eran los Fano, un matrimonio de judíos franceses, gente muy fina y adorable que tenía como asesora a una artista francesa, Germaine Derbecq, que también era crítica de *Le Quotidien*, el diario francés de Buenos Aires. Era la esposa de un gran escultor argentino, Curatella Manes, y había sido originariamente modelo, conocía a todos los artistas europeos, a Picasso. A Le Corbusier lo llamaba Corbu porque eran amigos. Una persona maravillosa. Ella fue una de las principales detectoras de artistas y los hacía exponer en Lirolay, los promocionaba, escribía comentarios. Después venía Romero Brest, uno o dos años más tarde, los “descubría” y los llevaba al Di Tella. Pero había una mediación muy importante que era esta mujer. (Longoni y Mestman, *Del Di Tella* 343)

Apunto aquí al descentramiento que produce su testimonio, no el Di Tella, sino Lirolay o el Bar Moderno, o las librerías o la Facultad de Filosofía y Letras, como si propusiera una cartografía de múltiples emplazamientos como modo de repensar los sesenta.

en relación con el arte político latinoamericano en los años sesenta, y en el cual cabe perfectamente un artista como Roberto Jacoby. El aburrimiento declarado como una forma de inscribirse en el presente. El aburrimiento declarado como antídoto contra el monumento. Si en el fragmento anterior se contraponía el “chisme” a un relato más oficial o institucional, aquí la estrategia es no comentar, es no sumar relato, abstenerse de recordar. No recordar y luego, de inmediato, el aburrimiento de tener que hablar de *Tucumán Arde*. A esto debemos sumarle, de un modo muy claro, que el ataque se dirige a la musealización de aquel evento.

El comentario a *Mensaje en el Di Tella* y el comentario a *Tucumán Arde* se complementan. En el discurso del chisme, con efecto paródico y destructivo, podemos escuchar al Jacoby que reemerge en los ochenta. En el rechazo a hablar de *Tucumán Arde* y en la crítica al trabajo de la institución arte con aquel evento, con la insistencia en los sesenta, se puede leer una toma de distancia, un desacuerdo con los modos de la memoria y con el trabajo de la institución y, aunque no sea enunciada de modo explícito, una apuesta por el presente.

Hay una obra contemporánea de Roberto Jacoby que permite completar estos breves textos de intervención. Se trata de *1968, el culo te abrocho*, una exhibición realizada en 2008 en la galería Appetit, consistente en treinta impresiones digitales de su propio archivo, en las que había fotografías, textos escritos a máquina, recortes de revistas y diarios, tapas y páginas de libros. Los materiales databan de 1966 a 1970 y sobre ellos se sobrepresionaban textos en colores brillantes del propio Jacoby, que iban desde 1970 hasta el presente, aunque la mayoría son posteriores a los años ochenta. El título, además de apelar a

una frase de uso popular, una suerte de chiste,<sup>7</sup> si lo tomamos en un sentido que combine la literalidad y cierta carga metafórica, propondría abordar el 68 desde el culo, o sea, desde atrás y desde abajo, además de toda la carga sexual que puede tener el culo. Por otra parte, el verbo “abrochar” no solo significa “cerrar”, por ejemplo “abrochate la campera, la camisa, etc.”, sino también “asir”, “juntar”. Se trataría entonces de “asir el 68 por el culo”, que es lo que figuradamente propone en los textos mencionados. Revisar el archivo, descentrarlo, feminizarlo, tornarlo más *queer* a partir de la figura del ano. Profanarlo. No sería exactamente rechazarlo o denigrarlo, sino construir otra perspectiva, contaminarlo. Daniel Quiles nos propone una interesante clave de lectura para 1968, *el culo te abrocho*, extendible, como estrategia, al modo en que Jacoby aborda los sesenta:<sup>8</sup> “A ‘voice’—this time a written text—‘invades’ and infects each archival artifact. If the historical object originally had influences or collaborators, these authorial subjects are confused, intertwined” (Quiles, “Dead Boars, Viruses, and Zombies” 52).

<sup>7</sup> El chiste requiere que el interlocutor diga “ocho”, en ese caso la respuesta es “culo te abrocho”, luego debe decir “nueve” y la respuesta será “el culo te llueve”. Por supuesto que deberíamos pensar en la cuestión anal, tan presente en el humor popular.

<sup>8</sup> ¿No podríamos pensar lo mismo de las intervenciones de Jacoby en *El deseo nace del derrumbe*? ¿No serían esos breves textos una suerte de “invasión”, de “penetración” de ese archivo de los sesenta?

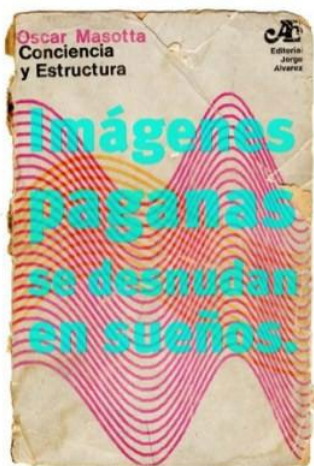


Imagen 3: Tapa de *Conciencia y estructura*, de Oscar Masotta. Fragmento de la canción de Roberto Jacoby “Imágenes paganas”, 1985.

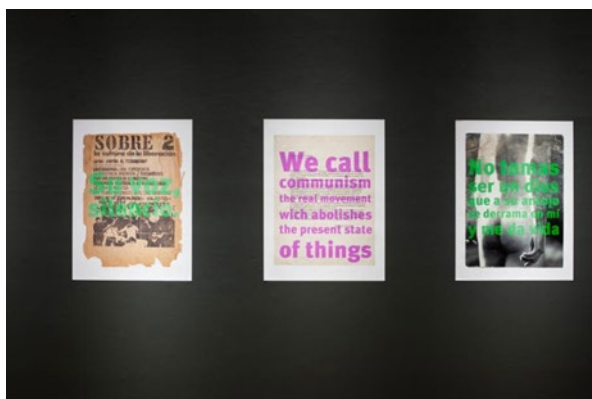


Imagen 4: 1968, *el culo te abrocho*. Detalle de tres laminas intervenidas.

## 1975-1989

*El deseo nace del derrumbe* también nos permite volver a pensar en los ochenta alrededor de la figura de Jacoby, y hacerle algunas preguntas: ¿cuál es el Jacoby de los ochenta y qué trae a esos años?, ¿cómo lee los ochenta?, ¿qué temporalidades trae habiendo sido un artista que participó de los eventos artísticos más significativos de los sesenta? En el libro, Jacoby comienza los ochenta con un texto sobre Ricardo Carreira.<sup>9</sup> El breve escrito, que reproduzco íntegro a continuación, parece, en principio, desconcertante:

En medio de la última dictadura, con varios desaparecidos en su familia inmediata y su suegra integrante de Madres de Plaza de Mayo, preso de una locura galopante pero, por eso mismo, libre, Ricardo Carreira realiza una muestra en el CAYC. No recuerdo demasiado qué expuso allí, pero sí guardo vívido recuerdo de una obra que mostró en 1971, durante la dictadura anterior, en el nuevo local de la galería Lirolay (ocultado semillero de la vanguardia argentina). Era preciso recorrerla con delicadeza: del pulido piso de madera emergían dedos de arcilla cruda, resquebrajada. Sería fácil y carente de rigor llamarla metáfora, cuando en realidad era una metonimia.

Qué bueno sería para la meneada “memoria” reinscribir a Carreira, no en la historia, sino en la vida del arte argentino, como ejemplo para los pequeños industriales que lucran envasando la pesadilla del terror.<sup>10</sup> (Jacoby, *El deseo* 208)

<sup>9</sup> El texto se encuentra en la parte tres del libro, cuyo título general es el siguiente: “Teorías de la guerra, estrategias de la alegría (1975-1989)”. Hay una introducción que compila diversas entrevistas realizadas a Jacoby, luego un fragmento de *El asalto al cielo*, una investigación en la que Jacoby trabaja entre 1975 y 1985, finalmente editada por la editorial Mansalva en 2014, y luego viene el texto sobre Carreira. Esa investigación, que atraviesa parte de los setenta y de los ochenta, que muestra el costado más sociológico y revolucionario de Jacoby, podría ser pensada como una obra bisagra, liminar, no porque transporte a Jacoby de una poética a otra, o de una postura política a otra, sino porque exhibe las sucesivas capas de sentido que configuran su trayectoria.

<sup>10</sup> En la página siguiente se reproduce un texto de una carilla, inédito, escrito en ocasión de la muestra en el CAYC, en 1980, que Jacoby dice no recordar.

Detallemos la secuencia temporal que nos propone el texto. En primer lugar, tenemos el Jacoby del 2010, que decide recordar una muestra de Carreira acontecida en el CAYC en 1980, para de inmediato advertirnos que no recuerda demasiado lo que Carreira expuso en 1980, pero sí recuerda una muestra de 1971 en la galería Lirolay,<sup>11</sup> galería reivindicada como un “oculto semillero de la vanguardia argentina”. Es decir, desde el 2010 recuerda al mismo tiempo 1980 y 1971, y solicita, exige, reinscribir a Carreira en la vida del arte argentino, tanto en las narrativas sobre el arte de los años sesenta, como en ese comienzo de los ochenta. Destaco el gesto de iniciar los ochenta recordando a un artista de los sesenta/setenta.<sup>12</sup> Lo mismo sucederá a lo largo de *El deseo* con textos sobre Pablo Suárez, Oscar Masotta y León Ferrari, todos escritos durante esa década. Así como propuse que Jacoby interfiere el archivo de los sesenta feminizándolo, la operación para los ochenta consiste en “recordar” los sesenta pero de modo desplazado,<sup>13</sup> Masotta como héroe, Romero Brest,

<sup>11</sup> Otra vez la galería Lirolay, otra vez Carreira.

<sup>12</sup> En 1984 dedica un texto a Pablo Suárez y en 1987 dedica un texto a León Ferrari.

<sup>13</sup> Recordemos que la primera reedición de los escritos sobre arte de Oscar Masotta recién aparece en 2004, con un estudio preliminar de Ana Longoni, en el que sostiene:

Si su labor como crítico literario en los años '50 y su rol como introductor de Lacan desde fines de la década de los '60 son reconocidos, sus textos sobre arte y sus intervenciones dentro de la vanguardia artística no concitan hasta ahora demasiada atención, incluso en los estudios especializados. Quedó fuera del canon de la crítica de arte argentina o latinoamericana. Hay, sin embargo, algunas señales que van en otro sentido, de las que quiere ser parte este libro: de hecho, es la primera vez que sus escritos de arte se reeditan. (Longoni, “Oscar Masotta” 10-11)

En el número 9-10 de diciembre 2000/marzo 2001, *Ramona* publica el ensayo de Masotta “Después del pop, nosotros desmaterializamos”. El primer texto de *El deseo*, cuyo título es “Desmaterialización, diseminación, intertextualidad”, comienza con un recuerdo de Oscar Masotta.



como vimos, un gordo narcisista, un Carreira olvidado, y un Pablo Suárez reinventado.<sup>14</sup>

Quiero sumar todavía un segundo texto que recoge el libro, originalmente publicado en la revista *Crisis*, que sirve como comentario de su colaboración con Virus. Se titula “Notas dispersas sobre la cultura del rock: el sonido, la imagen y la furia”, y en él se propone examinar las relaciones entre vanguardia y rock. Voy a citar un fragmento del texto-comentario con el que presenta el artículo: “Me propuse romper la doxa que creó la crítica acerca de la separación de la cultura joven, por un lado, y la cultura de vanguardia, por otro, cuando en verdad nacieron juntas. Y hoy son inseparables: la industria cultural es penetrada por las producciones vanguardistas. La vanguardia se ha vuelto inteligible para el gran público” (Jacoby, *El deseo* 262). Con una estructura fragmentaria pautada por subtítulos y textos muy breves, el artículo traza genealogías poco evidentes o conocidas, como por ejemplo la deuda que un músico como Brian Eno posee con músicos como John Cage, Karlheinz Stockhausen o Pierre Schaffer; construye relaciones, usos o apropiaciones, Dadá y los

<sup>14</sup> El recuerdo de Pablo Suárez también se da a partir de un texto breve y luego con la reproducción de un texto incluido en el catálogo de la exposición de Pablo Suárez, “Desde Mataderos”, realizada en el espacio Giesso en octubre de 1984. Reproduzco el texto breve:

Pablo Suárez fue uno de los principales artistas de los 60. Su deriva es legendaria: desde sus primeros cuadros informalistas, a fines de los 50, hasta las muñecas bravas de 1964, desde *La Menesunda* hasta el conceptualismo más contemporáneo que uno pueda imaginar; el silencio y luego las imágenes del silencio (pienso en sus retratos de trabajadores, bellos y mudes). Los changos y los chongos, el kitsch y el catch. El muerto. La larga época donde literaliza ciertas frases hechas en clave grotesca y realiza una gran cantidad de obras maestras. Y finalmente, las melancólicas témperas de su última muestra. Su muerte en 2006 nos dejó un poco solos y con la sensación amarga de la injusticia argentina. (Jacoby, *El deseo* 228)

videoclips, Nina Hagen y Bertolt Brecht, y culmina con algunos comentarios sobre el rock argentino y el baile.

Sin que en apariencia tengan algo en común, los dos textos mencionados ubican a Jacoby como un lector con capacidad de reconfigurar relatos, producir quiebres, enlazar continuidades y, como sostuve en la primera parte, esa capacidad contribuye a la “confusión general” entre los sesenta y los ochenta. Quizá podríamos resumirlo del siguiente modo y responder en parte los interrogantes planteados: Jacoby trae a los ochenta una cierta memoria de la vanguardia, nacional y al mismo tiempo cosmopolita, trae también un *kit* vanguardista que va desplegando en acciones y conceptualizaciones y, por último, provee un protocolo de lectura cuyo vocabulario se arma, en parte, desde esa perspectiva vanguardista.

Quisiera ahora intentar responder, o al menos intentar algunas posibles e hipotéticas respuestas, quién es Jacoby en los ochenta. Comienzo por el relato más conocido, que además forma parte de la tercera parte del libro con abundante documentación. Hacia fines de los años setenta, Jacoby empieza a escribir canciones para el grupo Virus. Según relata el propio Jacoby, a través del artista y dibujante Daniel Melgarejo, que había retornado de España recientemente, entró en contacto con el líder de la banda Federico Moura.<sup>15</sup> Su colaboración con Virus representó el inicio de lo que Jacoby denomina “estrategias de la alegría”, un concepto que vincula a una práctica grupal festiva que se da, en principio, en los recitales de rock de determinados grupos. Allí figuran el ya mencionado grupo Virus, pero también Los Twist, Las Viudas e Hijas de Roque Enroll, Los Abuelos de la

<sup>15</sup> La figura de Daniel Melgarejo todavía requiere ser estudiada, además de la importancia de la movida española para los ochenta argentinos.

Nada, Las Bay Biscuit, entre otros. Sabemos, porque Jacoby lo ha teorizado y definido en numerosas ocasiones, que la estrategia de la alegría consiste en la fundación de un espacio fraterno e igualitarista, y que, como lo plantea él mismo, la estrategia de la alegría significa “no postergar las posibilidades de crear un espacio fraterno o igualitario, justo, de intercambio, lo que se quiera. No hay por qué postergarlos cinco mil años más” (Jacoby, *El deseo* 174). Me interesa aquí, por supuesto, tanto la cuestión temporal, el *ahora* de la experiencia que propone e imagina, y la dimensión espacial, producir un recorte, material y simbólico, en el que esa experiencia se pueda producir.<sup>16</sup>

Por otra parte, en la tercera parte del libro también leemos que entre 1975 y 1985 Jacoby escribió *El cielo por asalto*, una amplia investigación en torno a las revoluciones proletarias europeas, y la demostración de un pensamiento muy atento y perspicaz para el análisis de tácticas y estrategias. El propio Jacoby, en una entrevista concedida a Daniela Lucena y Gisela Laboureau, sostiene que hasta 1986/1987 piensa en la idea de una revolución y en la toma del poder. La afirmación habilita a preguntarnos ¿quién es Roberto Jacoby a fines de los años setenta y comienzos de los años ochenta?, ¿el investigador que había comenzado a ser después de su participación en *Tucumán Arde* o el artista que *inocula* sus mensajes a través de una banda de rock, en un gesto que lo acerca al Grupo de Arte de los Medios?<sup>17</sup> Me interesa la contradicción no como incoherencia, sino como complejidad, pues tendemos a pensar en un Jacoby que se quita

<sup>16</sup> Creo que habría que pensar este recorte en relación directa con la figura de Alberto Greco y sus “Vivo-Dito”. Tendríamos, de este modo, una posible constelación jacobiana compuesta por Ricardo Carreira, Pablo Suárez y Alberto Greco, con Oscar Masotta como el gran teórico.

<sup>17</sup> Además de Roberto Jacoby, participaron del grupo Raúl Escari y Eduardo Costa.

el saco de marxista, o de sociólogo, para asumir su condición de artista contracultural en los ochenta, el Jacoby fiestero, el que (no) es un *clown*.<sup>18</sup>

Retorno al concepto “estrategia de la alegría”. Proponerlo, al menos en principio, para una cierta escena rockera supone un recorte sensible en el marco de un presente signado por el miedo y el terror (hasta aquí no me alejo de las lecturas propuestas, por ejemplo, por Ana Longoni y por el propio Jacoby). Desde esa perspectiva, la alegría es un antídoto, un escudo y un abrigo contra las inclemencias del presente y del pasado reciente. Allí sucederían dos cosas: un modo específico del contacto entre cuerpos y subjetividades que no respondería a ninguna lógica del intercambio con arreglo a fines, y que eso se produzca en un régimen de presente. La estrategia de la alegría propondría así una lógica no acumulativa, sin resto, en la que el evento se produciría, se agotaría, íntegramente en ese recorte temporal.<sup>19</sup>

Y sin embargo frente a esa lógica de la fiesta, de un *potlatch* contemporáneo, aparece la palabra “estrategia”. Una mínima búsqueda en Google me ofrece dos definiciones posibles para tal palabra: “Arte de proyectar y dirigir las operaciones militares,

<sup>18</sup> Cito, por supuesto, la muestra de Jacoby titulada *No soy un clown*, de 2001, exhibida en Belleza y felicidad.

<sup>19</sup> Podríamos incluir la estrategia de la alegría como una de las formas que adoptó el arte relacional. En una entrevista concedida a Daniel Quiles, Roberto Jacoby aporta un matiz singular a la idea de lo relacional:

I am very interested in Bourriaud's concept of a “model of social relations”, and even more so the redefinitions introduced by Reinaldo Laddaga, but I would not focus on the involvement of the spectator (which was taken up by many genres and schools, such as Le Parc and the Recherche Group, as well as numerous happenings) so much as the transformation of the relation between production and consumption, and the spatiotemporal dimension and delimitation of the work. The work is produced, in some sense, by the public or an extensive group of producers, through a more or less prolonged process that modifies its own notion of the public and of works. (Quiles, “Interview with Roberto Jacoby” 327)

especialmente las de guerra. / Serie de acciones muy meditadas, encaminadas hacia un fin determinado”.

Tenemos de este modo dos opciones: la estrategia como un concepto bélico o como acción tendiente a un fin. En los dos casos parece entrar en contradicción con la lógica de la fiesta o del *potlacht*. Pero de nuevo, más que plantear contradicciones, busco problematizar cualquier idea de espontaneidad. Y aquí, por supuesto, traigo de nuevo al Jacoby cientista social, al que puede leer fenómenos sociales. En el libro esto resulta claro. En la tercera parte hay varios estudios sobre el miedo, cito solo dos “¿Fracasó la dictadura? Efectos ideológicos de la dictadura militar”, publicado en 1985, y “¡Mirá cómo tiemblo! Una exploración sobre el miedo en la sociedad argentina”, publicado al año siguiente. Además de la temática que estudia, el miedo, el encierro, que funcionan como explicación del desarrollo de la estrategia de la alegría, destaco el trabajo puramente sociológico, la selección de casos y el muestreo. Este tipo de trabajos convierten a Jacoby en un lector atento de los afectos y temores de lo social. Con lo que, al Jacoby vanguardista, deberíamos sumarle el que puede leer lo social, el que se nutre de esas lecturas para imaginar modos de intervención.<sup>20</sup> La estrategia de alegría sería no solo un antídoto contra el terror, sino la identificación, el recorte, la proposición de una metodología inicial para que la alegría se produzca. Jacoby sería así, en los ochenta, un definidor de territorios, un programador de premisas iniciales para esos territorios, un productor que los estimula y un lector provisto de una memoria *descentrada* de las vanguardias precedentes.

<sup>20</sup> Y al estrategia y al lector deberíamos sumarle el “programador”, pensar por ejemplo en el *Proyecto Bola de Nieve*. Como si Jacoby mantuviera un imaginario técnico muy trabajado durante sus primeras obras de los sesenta.

Para concluir, propondré algunas puntualizaciones como conclusiones muy provisionales y generales. Creo que hay un núcleo para pensar los ochenta desde Jacoby, y es la idea de “contacto” que piensa y promueve a través de algunas acciones; Virus sin dudas es la más importante del período. Esa conexión que promueve es resultado de un marco específico, de un procedimiento, de unas ciertas pautas iniciales, de allí la constante preocupación por la acuñación de conceptos: estrategias de la alegría, tecnologías de la amistad, sociedades experimentales. Los conceptos que inventa Jacoby, aunque algunos sean posteriores a los ochenta, invaden una parte sustancial de aquella escena, la configuran, la explican, la promueven y permiten hoy, en nuestro presente, seguir pensándola.

Ahora bien, ¿de dónde viene esta apuesta? Mi hipótesis es que proviene de un progresivo abandono de sus posturas políticas sesentistas que, como vimos, Jacoby hace llegar incluso hasta los ochenta: revolución, toma del poder, etc. Pero ese abandono posee implicancias sobre sus propias acciones artísticas. Lo voy a explicar con un breve ejemplo que excede los ochenta, pero sirve para pensarlo: la realización del *Banquete de materialización del happening para un jabalí difunto* en 2010, confrontando con el *Happening para un jabalí difunto* de 1966, que había sido realizado como crítica a la idea de participación. El *happening* del 2010 efectivizó lo que en 1966 solo había existido en los medios. Desde los ochenta Jacoby viene multiplicando los espacios de contacto, desde los bailes propiciados por las canciones de Virus hasta el proyecto Venus, por citar solo dos de los espacios experimentales de contacto, como modo de generar ecosistemas sociales que contribuyen a problematizar espacios de creación y de consumo. Se trata, en definitiva, de saltar de la utopía a la microutopía o heterotopía en la que una consumación abierta,

y de alcances no calculados, pueda darse. Sin pretender transformar su trayectoria en una línea evolutiva que suma etapas, la figura de Jacoby en los ochenta se asemeja a la de un centauro, que carga consigo los signos míticos de un pasado politizado y conceptualista, y los disemina en un presente posthistórico. Jacoby es un virus.

## Bibliografía

- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe*. Ana Longoni (ed.). Barcelona: La Central, Adriana Hidalgo, 2011.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Longoni, Ana. "Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta". Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Edhasa, 2004, pp. 10-11.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: EUDEBA, 2000.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- Quiles, Daniel. "Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History". *Art Journal*, vol. 73, 2014, pp. 38-55.
- Quiles, Daniel. "Interview with Roberto Jacoby". *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 40, 2007, pp. 323-330.





# 1989

## Daniela Lucena

1989. Cada persona evocará, sin dudas, distintos sucesos ocurridos durante ese año. Si se trata de alguien que no vivió la fecha o no tiene recuerdos de ella, probablemente la asocie con los datos fijados en la memoria social a través de las cronologías históricas compartidas. Si, en cambio, estuvo allí y recuerda el año, 1989 aparecerá como un tiempo vivido cargado de remembranzas, ubicado entre lo particular de la propia biografía y los datos fácticos de un pasado que fluctúa entre los excesos de memoria y olvido, con sus consiguientes luces y sombras.

Es que la relación con el tiempo se encuentra desigualmente distribuida. Para quienes investigamos el pasado, se trata de un vínculo privilegiado que podemos manejar más o menos arbitrariamente cambiando la escala de observación, enfocando más en un punto que en otro, alargando o acortando el tiempo y sus dataciones. Porque las temporalidades no son objetivas ni existen de antemano: las construimos de acuerdo con nuestras preguntas e inquietudes.

En esta oportunidad, el devenir de la investigación sobre el arte y la contracultura de los 80 me llevó a cerrar el plano y a observar un intervalo de tiempo cuya duración coincide con los 12 meses del ciclo anual del calendario gregoriano: 1989. Un año que se recorta con su propia singularidad entre otras temporalidades superpuestas que configuran contextos y representaciones que intentamos volver inteligibles. No es la primera vez que

pienso cuándo empiezan y terminan los 80, sobre todo cuándo terminan. Pero en distintos momentos de la investigación las respuestas fueron diferentes. Hoy creo que 1989 puede darnos muchas pistas sobre ese fin de década, al borde del fin del siglo.

### **Los 80 de “Perder la forma humana”**

Como investigadora del proyecto colectivo que se materializó en la muestra “Perder la forma humana”, me pregunté por el recorte temporal de los 80 en diálogo con académicos y curadores de distintos países. En el marco de aquella investigación polifónica de la Red Conceptualismos del Sur (2012), enfocada en diversas experiencias de activismo artístico surgidas en América Latina, decidimos trabajar sobre una década larga. Quiero decir, unos 80 que abarcaban más de 20 años: desde 1973 a 1994.

La decisión de comprender ese extenso lapso de tiempo respondió a un criterio metodológico que nos permitió poner en diálogo iniciativas disímiles ocurridas en distintos lugares del continente latinoamericano, de acuerdo con una hipótesis de lectura que nos habilitó a pensar afinidades y contagios entre las distintas acciones estético-políticas. Así, pudimos vincular escenarios, grupos y personas, y constatar la existencia de redes y estrategias comunes de acción entre plásticos, fotógrafos, actores, poetas, diseñadores, performers, músicos, dibujantes, militantes partidarios más o menos orgánicos y miembros de los organismos de Derechos Humanos, entre otros.

Las fechas elegidas para iniciar y poner fin a estos largos 80 de “Perder la forma humana” no fueron nada azarosas. El comienzo estuvo dado por el golpe militar de Augusto Pinochet y el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en Chile en 1973. El cierre, por la irrupción del zapatismo en México, hecho

que nos parecía marcar el inicio de una nueva época a nivel del activismo global. En ese lapso, una política continental genocida arrasó con las utopías que aún confiaban en la posibilidad de hacer la revolución en pos de un futuro más igualitario. El arte activista de los 80 nació en gran parte de esa derrota, de la clausura de “ese pasado de extraordinaria vitalidad que es difícil no reivindicar de algún u otro modo” (Rubinich, “Reinventar el fuego” 113). Por eso, tuvo que reinventarse imaginando otros modos de intervención poética y política. Sus nuevas tácticas registraron el impacto de los discursos de la disidencia sexual, el descreimiento de los partidos políticos, la aparición de la contracultura punk juvenil, la crítica feminista, la experimentación corporal y la plebeyización de la cultura.

Mi zona de intervención en la muestra “Perder la forma humana” tuvo que ver con el llamado under porteño. Si pienso específicamente en esas experiencias, la pregunta por el comienzo y el fin de los 80 cambia. O, mejor dicho, cambia su respuesta. Ya no puedo mirarlas desde el recorte 1973-1994, porque ese período, que funcionó muy bien desde una perspectiva continental, no parece ajustarse a los tiempos de la contracultura de Buenos Aires.

### Los 80 del under porteño

En el libro *Modo mata moda* (2016) que escribimos junto con la investigadora Gisela Laboureau identificamos desde fines de la última dictadura militar, en la escena cultural de Buenos Aires, un mundo del arte (Becker, *Los mundos del arte*) conformado por una trama de espacios y experiencias estéticas que renovaron temprana y vitalmente las formas convencionales de hacer arte y política. Me refiero a una serie de iniciativas que se ubicaron

estratégicamente al margen de las instituciones oficiales de la época y que 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 torturados y 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 80: un circuito que leímos en clave de confrontación y resistencia, frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor y sus secuelas durante los primeros años del regreso de la democracia; un enlace molecular micro político y cotidiano que, a través de la generación de espacios de encuentro, experimentación y creación conjunta, desafió el miedo que la junta militar dispersó como forma privilegiada del vínculo social.

Mirando toda la escena, me atrevo a decir que los 80 del *under* porteño empiezan con los primeros shows de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Desde 1978, el Indio Solari declaraba que la misión de su grupo era proteger el estado de ánimo de la población:

Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente. (Entrevista a Solari, "Los recuerdos mienten un poco" 64)

Con la llegada de la democracia, las guaridas under se multiplicaron y ocuparon cada vez más espacios de la ciudad. El taller La Zona, La Esquina del Sol, el café Einstein, las discotecas Cemento y Paladium, el centro Parakultural y el bar Bolivia fueron algunos de los espacios que albergaron experiencias estéticas disruptivas donde el cuerpo jugó un rol central: como soporte de lo artístico, como territorio de insubordinación, como lienzo, como exploración de nuevos planos de la conciencia y como superficie de placer y afecto. Si bien fueron iniciativas artísticas diversas que incluían y enlazaban plástica, poesía, teatro, rock, performance y diseño, delineamos ciertos rasgos distintivos comunes a partir de sus modos de hacer.

Así, caracterizamos una estética experimental colaborativa, donde la creación en conjunto permitió la producción de obras y experiencias en las que importaba más el proceso que el producto final; una estética de la precariedad, en la que la ausencia de medios y recursos se convirtió en impulso para crear desde el rejunte y el desecho; una estética festiva, que apuntó al placer sensorial como principio transformador, y una contra-estética vestimentaria que se expresó a través de cuerpos indisciplinados que se fugaban de los mandatos del orden social-moral dominante (Laboureau y Lucena, *Modo mata moda* 2016).

La estrategia de alegría, enunciada por el artista y sociólogo Roberto Jacoby, nos llevó a interrogarnos por la alegría como un objetivo político en aquellos años. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valieron de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza,

esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción. La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto (micro)política cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas.

### **1989: la Primera Bienal de Arte Joven**

Así fue como llegué a 1989. Varios hechos culturales significativos datan de ese año: la apertura de Galería del Rojas, la colgada de la Organización Negra en el Obelisco, el show Decadance de Virus en el teatro Ópera, la publicación de “Cadáveres” de Néstor Perlongher,<sup>1</sup> la campaña No al Indulto de un colectivo de artistas liderado por Juan Carlos Romero, las fiestas del Club Eros organizadas por Jacoby y Sergio Avello, y el primer Obras de los Redonditos de Ricota, por ejemplo.

Pero mi interés por 1989 surgió a raíz de las producciones ubicadas entre el arte, la moda y el diseño de un grupo de jóvenes artistas y diseñadores, autodenominado Genios Pobres, entre quienes se hallaban Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Mónica Van Asperen y Kelo Romero. En 1989 el bar Bolivia, en el barrio de San Telmo, se convirtió en hogar y espacio de producción de este grupo y otros creadores que se vieron atraídos por ciertas particularidades propias de este reducto del circuito under: el gusto por lo experimental, la crítica a las formas convencionales

<sup>1</sup> “Cadáveres”, poema escrito en 1982 en el trayecto entre Buenos Aires y São Paulo, publicado por Circe/ Último Reino en 1989.

de la cultura, la exploración sensorial y los encuentros festivos que fueron territorios de libertad vitales y desprejuiciados.

Un acontecimiento clave en relación con las prácticas de este grupo de artistas y diseñadores es la Primera Bienal de Arte Joven, donde Bunader, Baño, Grippo y Van Asperen fueron seleccionados para realizar desfiles de moda. En marzo de 1989 la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de Buenos Aires se encargó de organizar la Bienal que 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!”.

La iniciativa buscaba difundir las producciones artísticas de las nuevas generaciones y facilitar su comercialización, propiciando espacios para el intercambio y la reflexión (Cabral, “La Primera Bienal”). Además de las muestras de obras, la Bienal ofreció un programa de recitales, charlas y cursos, tales como el taller de poesía a cargo de Néstor Perlongher o el seminario de introducción al video-clip dictado por Fernando Spiner.

Un sondeo de las notas de la prensa de la época permite observar la enorme y positiva repercusión que tuvo la Bienal entre los asistentes, pero también en el ámbito del periodismo. Largas y detalladas crónicas con descripciones, críticas y programas de las actividades fueron publicadas en los principales diarios y revistas del país: *La Nación*, *Clarín*, *Suplemento Sí!-Clarín*, *Página 12* y *El Porteño*. La creatividad de los menores de 30 y la participación juvenil fueron destacadas como uno de los mayores méritos del encuentro, con 4000 producciones artísticas presentadas ante el comité asesor encargado de la selección de los participantes.

También el inesperado lugar de la moda en la Bienal fue un tópico recurrente en los distintos medios. 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 desenfadado y originalidad que el público esperaba. “Tan simple como cuando se abren las ventanas y entra el aire fresco” decía uno de los jurados, el modisto y diseñador Manuel Lamarca (Clarín Mujer, 1989:6), encargado de elegir entre las 160 propuestas que se habían inscripto en la disciplina moda.

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. En este sentido, 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, “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, “Vestir la democracia” 203).

Puede 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 el gran imperativo de aquellos: sé tú mismo. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los años 80 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.

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, *Historia de la moda* 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. Uno de ellos, De Loof, había visto con especial interés el desfile de Baño, en el que dos modelos mujeres se besaron frente a la mirada atónita del público y los funcionarios del gobierno. Ese hecho, que le resultó liberador, lo llevó a vivir su condición gay desde un lugar de menor sufrimiento. Al mismo tiempo, marcó su interés por la moda, lenguaje que explorará a partir de entonces solo o en colaboración con los diseñadores de la Bienal y otros artistas.

### 1989: Bolivia

Si bien Bolivia compartió muchos de los rasgos propios de los espacios del under de los 80, 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, Entrevista). La intención de diferenciarse del punk y su deriva *dark* preponderantes en Cemento y el Parakultural se tradujo en una atmósfera que recuperaba el glamour desde un retro-kitsch 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, “Príncipe y mendigo” 2).

Más allá de las diferencias con cierta estética punk y *dark*, mucho de la ética del “hazlo tú mismo” resonaba en las producciones fashionistas que identificaban el 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. Así, componiendo una narrativa de la pobreza, privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. En este sentido, resulta elocuente el testimonio de De Loof 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. (Entrevista)

Los Genios Pobres reivindicaban la precariedad “por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura” (Grippio, Entrevista). Se proveían de objetos y ropa usada en las tiendas de venta benéfica del Cottolengo Don Orión y del Ejército de Salvación. Más que a Europa o New York, viajaban a buscar inspiración a esas tiendas de Pompeya, barrio de trabajadores con una fuerte tradición tanguera, ubicado en el 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” (Entrevista a Di Como, “Sentir la gracia” 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, Entrevista), y que les permitía el costo cero, o casi cero, de la materia prima con la que trabajaban. Desde allí, creaban 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.

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 explicita Cristian Delgado: “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 (Entrevista). 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 90.

## **1989, ¿el fin de los 80?**

Creo que, en 1989, con Bolivia y la Primera Bienal, terminan los 80 del under porteño: los pienso como espacios que articulan los 80 que se diluyen y los 90 por venir.

La Bienal se nutrió de los modos de hacer del under y los masificó en el espacio público ante un público que reunió looks modernos, elegantes vestidos y trajes formales en uno de los barrios más tradicionales y conservadores de la ciudad. Mucho del teatro, la moda y el rock que circulaba por las guaridas under vieron amplificar su recepción en las salas del Centro Cultural Recoleta. La Bienal fue un espacio catalizador que oficializó estéticas precarias y colaborativas que tuvieron la cultura rock como telón de fondo, con sus fanzines y video clips modernos orbitando alrededor. Tal como se decía del under, también se dijo de la Bienal que los jóvenes participantes eran parte de una generación descomprometida, sin contenido y trivial.

Bolivia, por su parte, puede ser considerado post under, tal como dijo hace poco su creador Sergio De Loof (Entrevista). Aunque el bar compartió muchas de las características de los espacios del under porteño, propongo diferenciarlo a partir de la siguiente hipótesis: si bien en los espacios del under la precariedad, el reciclaje y las prácticas vestimentarias desobedientes dieron forma a muchas de las acciones de sus protagonistas, fue en Bolivia donde decantaron y adquirieron una total centralidad, convertidas en un nuevo modo de activismo estético que transgredió todas las convenciones de la época desde el cruce entre lo artístico y lo vestimentario.

A fines de los años 80, la estética de la precariedad y la contra-estética vestimentaria propias de la trama contracultural de Buenos Aires se conjugaron en Bolivia de un modo nuevo y

singular. Este modo resignificó valores y se materializó en un potente programa artístico de contra-costura, signado por fecundos cruces que difuminaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes estéticos contemporáneos y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar.

Desde un lugar de *outsiders*, los Genios Pobres 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, “Sentir la gracia” 274); “Arte y diseño para mí siempre han estado juntos, y traté de siempre trabajar dentro de la línea de frontera de estas disciplinas” (Grippe, Entrevista); “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, Entrevista); “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, Entrevista). También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre bellas artes y artes aplicadas al declararse 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 línea con su programa estético, las técnicas y procedimientos elegidos para crear sus prendas se basaron en la deconstrucción, desarmando el concepto y la funcionalidad de la vestimenta, mezclando telas y texturas, combinando elementos y épocas, dándole el mismo protagonismo a la ropa interior, básica o de sastrería y alterando el uso de la moltería tradicional. Lograban así la integración de motivos y materiales ajenos a la moda que eran dignificados o revalorizados a partir de su intervención. Al respecto, es interesante el siguiente comentario de Sergio De Loof sobre la importancia de la serie *Fama* para su acercamiento al arte:

Yo no sé cómo llegué al arte. Después de salir del closet y tener que trabajar de cualquier cosa, porque mi papá me obligaba, un día me metí en Bellas Artes, en la escuela Manuel Belgrano. Pero ya algo debía haber escuchado sobre arte y creo que fue la serie *Fama*, que de muy adolescente me influyó mucho. Creo que yo me inicié con *Fama*. Ninguno de mis parientes era artista, mis amigos del barrio tampoco. Fue *Fama* en la tele: ahí vi un mundo de artistas y de bailarines, me mostró un mundo posible, aunque sé que no queda bien decir que sos artista porque viste *Fama*. (Entrevista)

Su comentario permite enfatizar, justamente, una de las características más distintivas de los diseñadores que se nuclearon en torno a Bolivia: la permanente hibridación entre productos y estéticas de la industria cultural, y las técnicas y procedimientos del arte de vanguardia del siglo XX. Las innovadoras producciones de este grupo logran conjugar dos mundos que parecen contrapuestos e irreconciliables: el de la cultura de lo cotidiano con el del arte de avanzada. Desde ese lugar desjerarquizante e

indefinido, sus iniciativas pusieron en escena una moda desclasada (Lipovestky, 1990) que fue también una forma de crítica social: reciclaban materiales y estilos para construir nuevas formas y vestir modelos que eran sus propios amigos y amigas, es decir, cuerpos reales que mostraban una belleza diferente, más cercana, menos acartonada, más posible.

Sus prendas cuestionaban la homogeneización de la moda masiva pero también las propuestas más personalizadas de los modistos locales, que en muchos casos se limitaban a copiar lo que llegaba como tendencia de las grandes capitales de la moda. Trataban así de mostrar la potencia de la creación propia desde prendas originales, excéntricas y provocadoras, que extremaron la ruptura con los códigos fosilizados del buen gusto y democratizaron las prácticas del vestir. La idea de que cada persona pueda convertirse en lo que desea, leitmotiv de la serie *Fama* pero también clave en el discurso de la moda de aquellos años, se tradujo en estilos que destacaron lo único e irrepetible de cada individualidad. Valores como la fragmentación, el hedonismo y la deconstrucción se expresaron a través de una indumentaria pensada para destacarse y no pasar desapercibido. Contra-cos-turas innovadoras y rebeldes, que desacomodaron los soportes tradicionales del diseño y buscaron expresar modos más libres de vida y creación.

Asimismo, esta apuesta por la renovación estética y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en ese momento, pero más aún cuando se propagó en tiempos y espacios ajenos al grupo. La resignificación de lo sucio, la valoración del impacto, la multiplicidad de formas, la amalgama de épocas, el reciclaje de la basura y lo usado, la irrupción de la realidad de la calle, el collage y el *patchwork*, la fragmentación polimorfa, el *revival*

estetizante, la comunidad en torno a la obra, el gesto minúsculo de lo descosido o deshilachado, las atmósferas intensas, la desjeraquización de la cultura son procedimientos propios de los desfiles que tendrán sus ecos en múltiples prácticas y sentidos.

Viéndolo desde el presente, pueden identificarse dos líneas en las cuales es posible leer continuidades, citas y apropiaciones de aquellas disruptivas propuestas entre el arte, la moda y el diseño. Una nos conduce directamente a los comienzos de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1989, donde los diseñadores de la Bienal serán convocados como docentes y formadores. La creación de la carrera será “el primer paso hacia la institucionalización y profesionalización del diseño ligado a la vestimenta en la Argentina” (Miguel, *Emprendedores del Diseño* 99), cambio que tendrá efectos decisivos en el sistema de la moda local.

La otra nos habla de las dinámicas propias del campo del arte: pensar el 89 como año bisagra invita a trazar diálogos y puentes de continuidad entre ciertas experiencias estético-políticas desarrolladas en el under porteño de los 80 y el denominado arte de los 90, vinculando escenas, procedimientos y nombres que muchas veces se leen desconectados. ¿Podríamos decir que Bolivia y el Rojas emergieron de un mismo paradigma estético, tal como sugirió Rafael Cippolini (2010) alguna vez, a propósito de un posible *argentrash*? No sabría responderlo con certeza, pero me gusta el desafío de pensar otras conexiones y genealogías posibles, aquellas que estando allí quedaron fuera de foco, en ese borronero que tensiona la memoria consabida de una época.



## Bibliografía

- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bunader, Gabriela. Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por Lucena, Daniela (inérita), 2018.
- Cabral, V. “La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista”. VV. AA. *Actas de las XII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2017, pp. 1-15.
- Cippolini, Rafael. “La verdad es que somos cualquier cosa. Apuntes para una estética argentina del siglo XXI”. VV. AA. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Farina, Fernando y Andrés Labaké (dir.). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes/Fundación YPF, 2010, pp. 55-62.
- Delgado, Cristian. Entrevista realizada en Buenos Aires por Lucena, Daniela (inérita), 2018.
- De Loof, Sergio. “Príncipe y mendigo”. *Página 12, Radar*, 12 de abril de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5220-2009-04-12.html>.
- De Loof, Sergio. Entrevista realizada en Buenos Aires por Lucena, Daniela (inérita), 2019.
- Grippio, Gabriel. Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por Lucena, Daniela (inérita), 2018.
- Joly, Verónica. “Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988”. *Anales del IAA*, n.º 43(2), 2013, pp. 201-212.
- Laboureau, Gisela y Daniela Lucena. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.
- . “Los recuerdos mienten un poco. Entrevista a Carlos Indio Solari”. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016, pp. 63-67.
- Lucena, Daniela. “Sentir la gracia. Entrevista a Marula Di Como”. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016, pp. 269-278.
- Miguel, Paula. *Emprendedores del Diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: EUDEBA, 2013.

Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS, 2012.

Rubinich, Lucas. "Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby". *Apuntes de Investigación del CECyP*, n.º 15, 2015, pp. 113-158.

Saulquin, Susana. *Historia de la moda en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

# Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo

Viviana Usubiaga

Así como en el nombre de las jornadas que dieron origen a esta publicación resuena el libro de Oscar Terán (*Nuestros años sesentas*) dedicado a la formación de una nueva izquierda intelectual en la Argentina de los años sesentas, el título de mi trabajo remite tangencialmente al célebre *Periodizar los 60* de Fredric Jameson, menos en sus afinidades temáticas y temporales que en su concepción historiográfica. En particular, cuando el autor sugiere que:

(...) a quienes consideran que la periodización cultural implica un cierto parentesco sólido, homogeneidad o identidad dentro de un período dado, puede responderse con seguridad que frente a cierta concepción de lo históricamente dominante o hegemónico puede estimarse el valor pleno de lo excepcional –lo que Raymond Williams llama “residual” o “emergente”–. Aquí, de todos modos, “el período” en cuestión es entendido no como cierto estilo de vida compartido, omnipresente y uniforme, sino más bien como una situación objetiva, respecto de la cual son posibles una enorme gama de respuestas variadas e innovaciones creativas, pero siempre dentro de los límites estructurales de esa situación. (14)

La situación objetiva que sin duda ha modelado “nuestros años 80” fue la dictadura, el horizonte de su final y su

persistencia en la vida democrática.<sup>1</sup> Fueron los años aciagos cuando *triumfa la vida de derecha* en nuestro país –en términos de Silvia Schwarzböck (*Los espantos*)–. Un triunfo que se alinea en consonancia con la cumbre del capitalismo financiero en el mundo, con su lógica incesante de acumulación del capital, exclusión social y precarización de las vidas. Un triunfo que deviene contemporáneamente en un “narcisismo epocal”, en el mirarse a sí mismo sin reparar en el otro (o, en todo caso, solo advertir su existencia para construirlo como enemigo).

En efecto, Argentina padeció la dictadura más violenta de su historia entre 1976 y 1983, en el marco de la Operación Cóndor, que afectó a muchos países de la región. Un sistema clandestino de represión fue llevado adelante por las cúpulas militares y las fuerzas de seguridad en el nombre de la restauración del orden y el exterminio del “cuerpo” social “infectado” por las ideologías consideradas “subversivas”. Miles de militantes y disidentes al régimen cívico-eclesiástico-militar y sus políticas neoliberales fueron censurados, exiliados, secuestrados, torturados y sus cuerpos, “desaparecidos”.

En estudios previos he delineado una periodización circunscripta entre 1981 y 1989. El primero de estos años, como el momento de crisis política y económica de la dictadura, pero también, para mi ámbito disciplinar de origen, la historia del arte, fue en el comienzo de la década cuando se dio lugar al fenómeno de surgimiento de nuevos ámbitos alternativos de creación y exhibición del incipiente circuito *underground*. Asimismo, 1981 fue el año de la muerte de Antonio Berni y también

<sup>1</sup> Son muchos los matices de las discusiones actuales sobre las rupturas más o menos abruptas que suponen las conceptualizaciones de la *transición* –véase Marina Franco (*El final del silencio*)– o las continuidades que encarnan los abordajes sobre las diferentes acepciones de lo *postdictatorial*.

el de la llegada en persona del crítico y curador internacional Achille Bonito Oliva, quien desplegó su influyente apuesta por la pintura enmarcada en lo que denominó la Transvanguardia. Luego, en 1982 la Guerra de Malvinas se convirtió en uno de los hitos más relevantes de la década como detonante del fin de la dictadura, entre muchos otros motivos. La recuperación de la democracia en 1983 fue vivida como un tiempo inaugural donde un proyecto colectivo tanto político como cultural era posible. Al mismo tiempo, comenzó la elaboración de un duelo simbólico en la representación de lo irrepresentable hasta entonces para la sociedad. Por otro lado, la aceleración de las experiencias artísticas que desataron un ánimo productivo inusitado alcanzaron su clímax hacia 1985. La extensión de las prácticas estéticas desde los márgenes hacia el circuito institucional continuó hasta 1987. Con las nuevas crisis políticas y económicas del gobierno de Raúl Alfonsín declinó el sentimiento de ilusión respecto del proyecto democrático, y comenzó a verificarse en las artes un momento de desarticulación de las formas de hacer más espontáneas y de disolución de los modelos interpretativos. Se generaron grupos que encaraban la gestión de sus proyectos en otros términos y con otros intereses vinculados a la inserción de sus producciones individuales en el mercado. 1989 fue el año del traspaso adelantado de gobierno, el inicio del menemato y su política de indultos, y también el momento de apertura de galerías institucionales como la del Centro Cultural Rojas, que reconfiguraron nuevamente el campo artístico de Buenos Aires (Usubiaga, *Imágenes inestables*).

En esta ocasión mi trabajo explora un tema recurrente en la historia cultural argentina: el tratamiento de los cuerpos. En otras palabras, se trata de avanzar en la reflexión sobre cómo se representan los cuerpos en tiempos de desapariciones, revisando

producciones ya estudiadas, pero proponiendo aquí otra cadena de sentidos temporales y conceptuales, que se focaliza en un género particular de la historia del arte como es el retrato. La producción de retratos en los 80 fue notable si consideramos que la década no se caracteriza por una vocación de registro o documentación de las experiencias vividas; por el contrario, la materialidad precaria fue el sucedáneo de las imágenes inestables producidas en la época.

Los retratos a los que me refiero adquirieron muy diversos tipos de configuraciones. No me abocaré a los retratos que pueblan los archivos personales que, aun en su precariedad, afloran con el correr de las investigaciones y ánimos de exhumación de recuerdos por parte de los protagonistas de los ochentas. Tampoco a los retratos fotográficos de los desaparecidos que las Madres de Plaza de Mayo han enarbolado en sus marchas y luchas incansables. Me focalizaré en las producciones estéticas que tomaron estado público por haber sido exhibidas, performadas o publicadas. Configuraciones diversas –aun cuando algunas de ellas, en rigor, no correspondería que fueran calificadas como retratos propiamente dichos– han invocado en forma icónica, simbólica o indicial la mirada cuerpo a cuerpo entre sujetos particulares. Y es a partir de esta constelación de miradas y retratos cruzados que aventuraré una periodización alternativa posible al distinguir los años 80 como fundantes para una comunidad creativa que ensayó la reinención de los cuerpos entre la desactivación de la maquinaria de la muerte de la dictadura y su reactivación por la propagación del SIDA.

### Retrato-reclamo

A comienzos de la década de 1980 muchos artistas experimentaron con la representación del cuerpo bajo el régimen disciplinario y criminal de la dictadura. Una de las acciones visuales más destacadas fue sin duda el *Siluetazo*, que a través de la configuración de los cuerpos ausentes se convirtió, desde aquel septiembre de 1983, en un fenómeno poderoso para prevenir el olvido de los actos del terrorismo de Estado. Sin ahondar en los detalles del *Siluetazo* tan extensamente estudiado (Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*), solo señalaré, a los fines de las relaciones que persigo en este trabajo, que la práctica del *Siluetazo* puede ser entendida como un *retrato por transitividad*: es el cuerpo de una persona anónima (un cuerpo vivo y presente) que da forma a la representación del desaparecido (un cuerpo ausente). La nueva presencia visual, que es puesta en mirada, que se reactiva en diversos lugares y tiempos, es uno de los ejercicios de memoria más notables que se ha extendido hasta nuestro presente.

### Retratos-inventario

A un mes de las elecciones y a los pocos días de la Tercera Marcha de la Resistencia, en la que se ejecutaron colectivamente aquellas primeras siluetas promovidas por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, más precisamente el 30 de septiembre de 1983, se inauguró la muestra “Ex-presiones ’83”, en las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta). Los críticos Laura Buccellato y Carlos Espartaco fueron quienes reunieron a veintidós artistas que expusieron pinturas e instalaciones como un balance de jóvenes emergentes en la década del 80. En el catálogo se pueden ver los

retratos de cada uno de ellos (algo poco habitual por entonces). Son retratos fotográficos con sus nombres identificándolos que semejan un inventario de la nueva generación de artistas a la vez que funcionan como un inventario de los jóvenes sobrevivientes.

### Retratos cantados

Ese repaso por nombres y rostros que nos ofrece el catálogo fue materia prima de una de las producciones de la exposición misma.<sup>2</sup> Retomo la propuesta realizada durante la inauguración por Guillermo Kuitca junto a Carlos Ianni y un grupo de *performers*: una acción llamada *Besos Brujos*. En ella, una actriz era sometida a “presiones” y era obligada a confesar públicamente los nombres de los organizadores y el de los participantes que exhibían sus obras en las salas. Entre otras situaciones polisémicas que el guión de la pieza enhebraba para la puesta en escena en el Patio de los Naranjos del Centro Cultural, en un momento una actriz vestida de novia era acarreada por otro actor. Luego comenzaban a tirarle baldazos de agua que se estrellaban contra las ventanas del patio a través de las cuales el público observaba. Mientras tanto, por un micrófono le hacían preguntas y la exhortaban a “delatar” a los artistas: “¿Quiénes estaban?”, “¿Y quiénes más?”, “¡Cantá los nombres!”, le gritaban. Luego de la confesión, la mujer quedaba tirada en el piso. Claramente la representación hacía directa alusión a las formas de coacción utilizadas por el terrorismo de Estado y reponía en términos enunciativos, más precisamente nominales y sonoros, la presencia de los artistas como resultado de una acción coercitiva, propia de la época.

<sup>2</sup> Para un repaso más abarcador de las obras expuestas, véase Usubiaga (*Imágenes inestables* 122 y ss.).



## Retratos de exhibición

De 1983 es también la serie de retratos realizados por Marcos López de la artista Liliana Maresca junto a sus obras: esa suerte de esculturas, ensambles corporales con los que ella performaba ante la cámara, transformando su figura, ensayando tal vez la mutación de su figura como una ortopedia que la trasmutaba en autómata. Los encuentros de los cuerpos de los dos artistas mediados por la cámara se repitieron a lo largo de los años ochenta. Tanto López como Maresca pertenecieron a una generación de creadores que trabajó reinventando los cuerpos, ocupando los espacios públicos, pero también los semipúblicos que conformaron el circuito *underground* de Buenos Aires. Muchas de estas producciones fueron albergadas en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, que funcionó como un espacio de extensión *overground*.

## Retratos espectrales

A fines de 1984 se presentó por única vez *La locura de amor. Lucía muerta*, una pieza de teatro experimental dirigida por Alberto Ure. La pieza estaba basada en una ópera. La versión de Ure incluía no solo la actuación de Vivi Tellas, sino la participación del pintor Cambre. La obra comenzaba cuando se escuchaba a María Callas cantando la versión original de Donizetti mientras el público se acomodaba en butacas de plástico. Sobre el escenario había dos reflectores y una tela de cuatro metros de largo en el fondo. La obra estaba dividida en seis bloques. Ella enunciaba sus parlamentos, mientras Cambre pintaba con pintura negra sobre el gran lienzo blanco las sombras proyectadas de su cuerpo basadas en sus movimientos hasta culminar, según una

progresión dramática, cubriendo todo el lienzo de negro en el momento de la muerte del personaje. Este melodrama mostraba a la actriz como una marioneta, como un “títere grotesco” a merced de las indicaciones del director. Sus pasos eran atentamente registrados, quedarían inevitablemente plasmados en un abismo de negrura, de pintura y de simbólica muerte. A través de la articulación de pintura y actuación, de los intentos de fijación de la existencia corpórea de aquella mujer, se coreografiaba lo inaprensible de los espectros de la época.

### **Retratos pese a todo**

Dentro de esta comunidad creativa, cuyos miembros se retrataron mutuamente en múltiples medios, Marcia Schwartz ocupa un lugar central por haberse convertido en la retratista paradigmática de la época. Muchos artistas posaron ante su ácida mirada. Sus pinturas cuerpo a cuerpo, retratos cara a cara que son resultado de prolongados encuentros entre la artista y su modelo, reunieron un nuevo inventario de los miembros de la comunidad creativa de la década, registrando no solo sus fisionomías (como en su retrato del artista argentino establecido en New York, Luis Frangella), sino también los espacios donde vivían o actuaban, y sus atributos vitales y artísticos.

### **Retratos transnacionales**

Esta pulsión retratística no fue exclusiva de la Argentina de esos años. Los lazos de las comunidades creativas excedían las fronteras, como es el caso del artista Luis Frangella, que no solo fue pintado por Marcia Schwartz sino retratado por el fotógrafo norteamericano Peter Hujar, entre otros, mientras pintaba otros

cuerpos, torsos a gran escala en uno de los muelles del Lower Manhattan en New York, espacios célebres por ser centros de encuentros sexuales pero también de experimentación artística por aquellos años. Frangella se había establecido en Estados Unidos en 1976 y formó parte de la escena del East Village y la comunidad *queer*. Fue clave en los intercambios entre Buenos Aires y New York. Sus pinturas mostraban figuras humanas desmembradas como desnudos clásicos y universales en estilo neoexpresionista.

Pero también el propio Frangella realizaba retratos individuales de sus amigos, en diseños volumétricos elaborados sobre cajas que usaba como soporte de los rostros dispuestos en forma simétrica y en ángulo, evocando una máscara.<sup>3</sup> En aquellos días de experiencias compartidas y colaboraciones artísticas, Frangella y el artista norteamericano David Wojnarowicz comenzaron a frecuentarse. Por varios años alcanzaron un tipo de creatividad simbiótica. En 1984 organizaron un viaje juntos a Buenos Aires, donde Wojnarowicz realizó una muestra individual. Durante su visita a la Argentina se mostró conmovido por la información sobre las atrocidades de la dictadura que comenzaban a revelarse en ese momento. Elaboró numerosos trabajos, en los que desarrolló un estilo agudo de comentario político a través de montajes de imágenes fotográficas y pinturas que realizaba sobre carteles de propaganda encontrados en la calle (Erikson-Kery y Flom, *David Wojnarowicz*), tal como puede verse en su obra *A Painting to Replace the British Monument in Buenos Aires* de 1984, en la que coloca un gigante volcánico sobre una popular propaganda gráfica de licor Legui, y en él figura los

<sup>3</sup> Para un análisis de este y otros retratos pictóricos y poéticos, y acciones colaborativas, véase Usubiaga (“Arturo y ellos”).

ojos de ese ser monumental con las banderas de Estados Unidos e Inglaterra, sugiriendo la monstruosidad del imperialismo y el colonialismo.<sup>4</sup>

En su pieza *I Use Maps Because I Don't Know How to Paint*, del mismo año, Wojnarowicz parece establecer un diálogo con los usuales torsos de las iconografías de Frangella en la res mutilada que aparece en primer plano. Se trata de una composición compleja de imágenes superpuestas: una res decapitada y desmembrada; la repetición de fotografías serigrafadas del retrato de un hombre secuestrado y encapuchado; el pelotón policial; el blanco de tiro; la cabeza de una figura de comic con la boca cosida con un hilo rojo; un hombre con los ojos vendados en el segundo plano, estas dos últimas configuradas con fragmentos de mapas de Argentina y América Latina. Cuerpos atravesados por cartografías de una geografía estallada.

### Retratos grupales

Las comunidades creativas que se formaban en el frenesí de la producción de aquellos años contribuyeron menos a definir grupos estancos y duraderos que a manifestar los síntomas de la creciente necesidad de producir y mostrar trabajos liberados de las restricciones que impuso la cultura de la represión. Y también a exponer en clave humorística los fantasmas y vicisitudes que acechaban en el desarrollo de una carrera artística. En 1987 surgió el Grupo de la X a instancias del escultor Enio Iommi, quien convocó a artistas a una serie de reuniones que derivaron en que doce de ellos formaran un grupo cuya primera exposición

<sup>4</sup> Agradezco a Amparo Díscoli y Teo Díscoli la posibilidad de acercarme a la obra de David Wojnarowicz.

se realizó en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Ellos fueron Carolina Antoniadis, María Causa, Ernesto Ballesteros, Ana Gallardo, Enrique Ježik, Jorge Macchi, Andrea Racciatti, Gladys Nístor, Gustavo Figueroa, Martín Pels, Pablo Siquier y Juan Paparella. Quedaron plasmados en un retrato colectivo y caricaturizado de Ernesto Ballesteros para acompañar una entrevista también colectiva en la revista *Artinf* (Ambrosini, “Grupo de la X” 49).

En 1987 se formó también el Grupo Periferia, integrado por Pablo Suárez, Alfredo Prior, Osvaldo Monzo y Duilio Pierri. Su actuación quedó registrada en un retrato fotográfico colectivo en el que sus integrantes, disfrazados de piratas, enaltecían burlescamente la condición de pertenecer a una cultura desplazada del centro del mapa geopolítico y la posibilidad de apropiarse, saquear, “piratear” toda la historia a disposición.

### Retratos evocados

En 1989 Marcia Schwartz pintó el célebre retrato de Batato Barea. Ese mismo año comenzó a despegarse de la búsqueda de cierta similitud de la apariencia física de sus modelos. Mientras continuaba realizando retratos sujetos a una persona, comenzó a reinventar los cuerpos en metamorfosis en el medio de la naturaleza, en un giro hacia lo que podrían pensarse como retratos aludidos o evocados. Su producción de esta época se encuentra afectada por el duelo por la pérdida de seres cercanos como su amiga y compañera de militancia Hilda Fernández, desaparecida en 1977, tal como sostiene María Laura Carrascal en “Mujeres de agua dulce” (31). Es el caso de *Ainda*, donde una suerte de india durmiente, como un ánima errante, nutre con su cuerpo yacente el ciclo de la vida y la muerte. La serie a la que pertenece

esta pintura está atravesada por los viajes de la pintora por América Latina, por sus estancias a orillas del río, por su apasionada búsqueda por configurar esa identidad escurridiza y dolorosa de nuestro continente. Sus cuadros remiten a la historia amasada en el limo de los ríos. El Río de la Plata, ese río-tumba, el río Amazonas y el Paraná imprimieron su pintura, que arremolina la evocación de los dos genocidios que tiñeron las aguas por estas latitudes: el exterminio de los pueblos originarios por la conquista europea y las desapariciones perpetradas por el terrorismo de Estado durante la última dictadura. Las remotas víctimas se funden en la sensualidad de los cuerpos que habitan en comunión o espectralmente la naturaleza salvaje. Aquella mujer camuflada entre el follaje tejido por hojas de camalote y cactus, se nos presenta como una crisálida, como una Ofelia indígena, en una jungla de pinceladas en las que se evoca a las víctimas de la historia reciente y extensa de nuestro continente. La experiencia de duelo se intensificará con la temprana muerte de su amiga íntima, la artista Liliana Maresca, con quien compartió una casa en el Tigre y largas horas de observación directa de su paisaje, y a quien le dedicó varios retratos fieles y evocativos.

Maresca, al igual que Batato Barea y Frangella, entre muchos otros artistas, formaron parte de la generación de sobrevivientes de la dictadura que murieron víctimas del sida. Y precisamente fue el sida la otra situación que modeló la década del 80 aquí y en el mundo. Tal como afirma Gabriel Giorgi

el VIH es un virus que aparece (con la astucia de la Historia) en el momento en que se están erosionando brutalmente los mecanismos de protección social del Estado de bienestar en las sociedades ricas y del desarrollismo en las sociedades pobres: el momento de neoliberación de lo social. Reagan en Estados Unidos, crisis del alfonsinismo y despertar del menemismo en Argentina. Y esa neoliberación de lo social, como sabemos, tiene un vocabulario central,

clave: el de la salud. Porque por un lado el VIH puso en escena un Estado que renunciaba a la protección de esos cuerpos (que eran en muchos casos los cuerpos tradicionalmente protegidos: clase media, blancos, etc.) [...] porque la salud está dejando de ser patrimonio biológico de la nación para empezar a ser el terreno de la gestión individual, privatizado y empresarializado. (“Política de la supervivencia”)

De allí la urgencia de multiplicar los modos de “imaginar lo colectivo” y de rescatar las formas de vivir compartidas, los tiempos de encuentro e interacción desinteresada como las que nos muestran estos retratos, que no responden a una razón instrumental.

### Retratos performados

La exposición “Los 80 en el MAM. Instalaciones de 27 artistas” realizada en 1991 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y curada por Silvia de Ambrosini y Alina Tortosa es considerada como uno de los primeros balances sobre la producción de la década de 1980 en Buenos Aires.<sup>5</sup> Entre las variadas obras presentadas, la propuesta de Marcia Schwartz fue sin duda la más elocuente y representativa de aquellos años. Podría pensarse como una puesta en escena de un retrato y de las relaciones personales y emocionales que conforman las miradas cuerpo a cuerpo. *Tomando el té con Batato* fue un retrato performado donde el sujeto representado, el personaje y la persona se fundían en el mismo espacio. En efecto, la instalación elaborada por Schwartz que exhibía, entre otras pinturas de juguetes, el retrato de Batato de 1989, se componía de un juego de mesa y sillas a escala pequeña donde el público era invitado a tomar

<sup>5</sup> Para un análisis de esta exhibición, véase Usubiaga (“Los 80 en el MAM”).

el té con Batato, como su título lo indicaba, e interactuar con aquel *clown-travesti-literario*. Ese lugar y la acción que ocurría en particular fue generando una atmósfera religiosa, algo del *orden sacramental* semejante a un altar donde transcurría el encuentro casi confesional del público y el artista.

En una prolongación de esta suerte de cronología retratística posible de la década del 80, vuelvo a la figura de Liliana Maresca para extenderla hasta 1993. La artista fue retratada nuevamente por Marcos López para su serie *Imagen pública – Altas esferas*, donde los niveles de representación se superponen. Está su cuerpo junto a ese collage de retratos públicos que luego va a reubicar a orillas del Río de la Plata –donde años más tarde se emplazaría el Parque de la Memoria–, y en los que se pueden leer los rostros de las continuidades políticas y transnacionales de la dictadura: Massera, Videla y Menem, Bush y Clinton.

## Mirarnos

He trazado intersecciones entre esta serie de retratos que proponen reinenciones del cuerpo en los límites de la vida y la muerte. El trabajo rastrea y acerca entre sí intercambios y contactos entre sujetos que pulsan temas biopolíticos irresueltos en nuestra cultura contemporánea, caracterizada por la individuación y la *precarización de la vida* en la era global del neoliberalismo. ¿Qué vidas los Estados y las sociedades deciden preservar, cuidar, hacer visibles, abandonar o exterminar? ¿Cómo el agenciamiento artístico resiste, reinventando el cuerpo una y otra vez? Una respuesta posible: a través de los retratos que nos permiten leer, evocar y hacer reverberar una época.

Esta selección de retratos de la historia reciente: siluetas prestadas, retratos cruzados, semblantes privados que toman



estado público, despliegan una serie de estrategias estéticas de des-identificación en favor de una re-identificación, de un nosotros inclusivo. En definitiva, estos cruces de miradas, retratos y figuraciones cuerpo a cuerpo invitan a pensar más allá de las identidades individuales, más allá del narcisismo –que mantiene nuestras cabezas gachas sobre nuestros celulares– hacia un reclamo o imperativo colectivo: vernos y reconocernos, identificarnos, des-identificarnos y reinventarnos, mirarnos entre nosotros y a los otros, para percibirnos y cuidarnos en el tiempo imperante de las *selfies*.

## Bibliografía

- Ambrosini, Silvia. “Grupo de la X. Otra joven generación”. *Artinf*, año 12, n.º 64/65, invierno 1987, p. 49.
- Carrascal, María Laura. “Mujeres de agua dulce. Marcia Schwartz. Liliana Maresca. Hilda Fernández”. Schwartz, Marcia. *Fondo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009, pp. 31-62.
- Erickson-Kery, Ian y Verónica Flom. *David Wojnarowicz & Luis Frangella en/in Argentina*. Buenos Aires: Cosmocosa, 2017.
- Franco, Marina. *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: FCE, 2018.
- Giorgi, Gabriel. “Política de la supervivencia”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 10, diciembre 2017, pp. 249-260.
- Giorgi, Gabriel. “Politizar lo precario – Genealogías Virales”. Ponencia presentada en *Jornadas Literaturas y Arte en los ochenta: desde los sótanos*. Maestría en Literaturas de América Latina, Universidad Nacional San Martín - MALBA. Buenos Aires, 15 y 16 de agosto de 2018.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. 1984. Córdoba: Alción, 1997.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2015.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. 1991. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

- Usubiaga, Viviana. "Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina". Longoni, Ana y Viviana Usubiaga. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006, pp. 17-59.
- Usubiaga, Viviana. "Los 80 en el MAM: la instalación como balance y proyección de una década". María José Herrera (dir). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 257-264.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

## 2. Los ochenta en el arte rosarino



# Gesto, materia y Loxon: la irrupción de lo pictórico en los imaginarios locales<sup>1</sup>

María Elena Lucero

## I

Los años ochenta en la Argentina se caracterizaron por episodios culturales que conmoveron la esfera política de entonces, determinada por la transición del fin de la dictadura cívico-militar de 1976 hacia el período democrático. En 1982 y a partir de decisiones militares arbitrarias, se desató la guerra de Malvinas, un conflicto que dejó el saldo de cientos de jóvenes muertos en combate. El paso hacia el período democrático marcó una nueva etapa de la historia argentina. Oscar Terán (2004) advierte la formación de una cultura de resistencia que se mantuvo oculta durante largos años y que al hacerse visible renovaba las memorias culturales, hecho simultáneo al regreso desde el exilio de intelectuales y científicos. En ese contexto se produjeron importantes cambios en el ámbito de las artes visuales. La producción pictórica cobraba semblantes expresionistas y muchos artistas que, a raíz del colapso político, no estaban trabajando

<sup>1</sup> Esta presentación sintetiza algunas reflexiones que integran el texto “Impulsos visuales y nuevas sensibilidades. Prácticas artísticas en democracia”, guión curatorial de la exposición “Aquellos Bárbaros”, celebrada en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario del 26 de octubre de 2018 al 6 de marzo de 2019.

se reencuentran con las telas y los pinceles. Comienza a ser frecuente el contacto con los grandes formatos a través de una actitud física y corporal diferente. En este contexto irrumpieron otros modos de relación entre el cuerpo y el soporte pictórico, un vínculo que nacía desde la necesidad de manifestarse con nuevos lenguajes ante la represión instaurada durante el gobierno de facto.

El denominado Proceso de Reorganización Nacional provocó estragos en la sociedad, con desapariciones, torturas y asesinatos. María José Herrera (1999) ha señalado los vínculos entre la producción artística y las condiciones de censura propias de la época, visibles en obras que aluden al genocidio y la desaparición de personas. Muchos artistas optaron por el silencio o la reclusión personal, y en aislamiento intentaron canalizar en imágenes sus sentimientos y percepciones acerca de la represión militar. En 1978<sup>2</sup> se organizaron las primeras Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires, evento que congregó a diferentes personalidades del campo artístico local y extranjero. En el ámbito artístico, la representación argentina en el mundo había disminuido notablemente durante el período dictatorial y, tal como afirma Herrera, recién en los inicios de la década del ochenta nuestro país volvería a ser parte de exposiciones destacadas en el ámbito internacional. Jorge Glusberg cobró reconocimiento público al asumir la presidencia de la AACA (Asociación Argentina de Críticos de Arte) en 1978, impulsó debates sobre la crítica y la estética, a la par que promovió muestras sobre arte argentino contemporáneo. En 1979, todavía bajo el yugo de la dictadura, Glusberg organizó la

<sup>2</sup> Año en que se disputó la Copa Mundial de Fútbol en Argentina, cuya propaganda masiva funcionó como una distracción popular, ocultando las desapariciones humanas perpetradas en la dictadura militar.

muestra “Postfiguración”, presentada primero en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires, luego en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario y en 1982 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La obra exhibida abarcaba fundamentalmente pinturas y dibujos de tono grotesco con fuertes analogías con la gráfica del expresionismo alemán de la *Neue Sachlichkeit*. En ciertos casos, las esculturas con trapos, resinas y esmaltes connotaban la devastación de la violencia en el cuerpo.<sup>3</sup> Se trataba de un lenguaje todavía velado por la censura pero capaz de transmitir las muecas del horror que atravesaba la sociedad argentina. María Laura San Martín (2007) menciona la llegada de Achille Bonito Oliva al país en 1981 como un hito singular. Invitado por el crítico Carlos Espartaco, Bonito Oliva fue un tenaz defensor de la transvanguardia italiana surgida en 1979 en Europa,<sup>4</sup> una vertiente que proclamaba la vuelta a la pintura como un retorno del oficio, basado en una supuesta necesidad vital del mundo del arte. Este movimiento postulaba la revisión de los pasados históricos locales, la reivindicación de la subjetividad en el acto pictórico y la emergencia del llamado *genius loci* (el espíritu del lugar, el territorio antropológico). Más tarde y en diálogo con la oleada transvanguardista, Jorge Glusberg

<sup>3</sup> “Postfiguración” de 1979 estuvo integrada por Jorge Álvaro, Mildred Burton, Diana Dowek, Norberto Gómez, Alberto Heredia y Elsa Soibelman. En su reedición de 1982 la exposición se denominó “La postfiguración: Homenaje a Antonio Berni. Burton, Dowek, Gómez, Sberini, Soibelman”, y en ella Jorge Glusberg introdujo cambios en el listado de artistas expositores. En 1983 “La postfiguración” se inaugura en Galería Tema, con los artistas Mildred Burton, Diana Dowek, Elsa Soibelman y Hugo Sberini, en el marco de las actividades programadas en las Jornadas de la Crítica de la AACA.

<sup>4</sup> La transvanguardia italiana se desarrolló a partir de 1979. El término fue acuñado por Achille Bonito Oliva, quien reunió a artistas como Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino o Nicola de Maria.

impulsó la exhibición “La Nueva Imagen”,<sup>5</sup> muestra en la que se destacaron los aportes de la “Otra Figuración” de 1961 con Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Ernesto Deira. En 1983, con la curaduría de Jorge López Anaya y la promoción de la AACA se realizó la exposición “La Joven Generación” en Galería Gentoira, la cual reafirmó el uso expandido de la pintura sobre telas en diversas modalidades.<sup>6</sup> Para Glusberg la posibilidad de trazar un puente entre pasado y presente le permitía armar una red de artistas cuyas producciones eran la cara visible de esta nueva condición posmoderna que recobraba el placer corporal del pintar. La reivindicación de los soportes convencionales y de los lenguajes de tinte figurativo fue una característica de aquella etapa, alegando la adhesión de los pintores locales a movimientos tales como la transvanguardia o el neoexpresionismo alemán.<sup>7</sup> Pero las transformaciones en el orden visual, más allá

<sup>5</sup> Como parte de las actividades de las Jornadas de la AACA, en 1983 se inaugura en el Museo Nacional de Bellas Artes “La Nueva Imagen”, con los artistas: Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Méndez Casariego, Osvaldo Monzo, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi y Luis Wells. Jorge Glusberg observó la recuperación de la pintura como una condición común en las prácticas latinoamericanas: “(...) en los ochentas, no es casualidad que aparezcan en los distintos países del continente, propuestas artísticas que tienen un denominador común, a pesar de las distancias geográficas y del relativo aislamiento entre sí” (*Del Pop-Art* 506). Respecto a la transvanguardia, mantuvo una posición defensora, encontrando un lazo espontáneo de la pintura argentina con la vertiente italiana: “La transvanguardia en América Latina, tiene una continuidad, un movimiento original del que encontraremos las raíces a poco que escarbemos en la tierra aun húmeda de los hechos artísticos más destacados de nuestro horizonte cultural” (509).

<sup>6</sup> “La Joven Generación” estuvo conformada por Diana Aisenberg, Magdalena Beccarini, Ernesto Bertani, Remo Bianchedi, Carlos Bissolino, Guillermo Conte, Juan Doffo, Héctor Fontán, Daniel Faunes, Carlos Langone, Cintia Levis, Luis H. Marzoratti, Eduardo Médici, Hilda Paz, Cindy Mrozek, Alfredo Prior, Armando Rearte y Alejandro Santamarina.

<sup>7</sup> El neoexpresionismo alemán se inició en los años setenta. Sus integrantes, también llamados nuevos salvajes (“Die Neue Wilder”) por el modo gestual, agresivo y matérico de abordar los soportes pictóricos, recuperaron algunos aspectos formales de los



de sincronizarse con estas tendencias extranjeras, surgieron en nuestro país a modo de una estética fragmentaria y brutal, íntimamente ligada al momento cultural, cívico y social. Tras un detallado análisis de los ecos de las poéticas internacionales en nuestro país, para Viviana Usubiaga (2014) el concepto de la transvanguardia no resultó adecuado para analizar las modalidades artísticas vernáculas, fue más bien un término neutralizador de las condiciones políticas y de las implicancias críticas que sostenían los usos de la pintura o de los grafismos en el arte nacional. Si bien es cierto que algunas dimensiones estéticas de los movimientos enlazados con la posmodernidad en el plano visual fueron resignificadas en las expresiones locales (como por ejemplo las citas figurativas), los artistas argentinos apelaron a estos lenguajes como modalidades creativas capaces de canalizar las necesidades expresivas que irrumpieron en el ámbito de la cultura durante y después de la transición democrática.

## II

En el período de transición a la democracia, el cuerpo ocupó una zona fundamental dentro del clivaje de las prácticas artísticas. El peso de una herencia trágica y violenta se tradujo en una de las principales acciones que caracterizaron los primeros ochenta, *El Siluetazo*. El proyecto, ideado por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, consistió en reproducir una enorme cantidad de siluetas con plantillas a escala humana en láminas de papel, que simbolizaban a los desaparecidos durante la última dictadura militar. La acción, desarrollada los días 21 y

---

expresionistas alemanes de la vanguardia histórica de las primeras décadas del siglo XX. Entre los artistas que adhirieron al neoexpresionismo alemán se encuentran Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke y Jörg Immendorff.

22 de setiembre de 1983, tuvo una participación masiva y contó con la adhesión de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; constituyó un alegato de justicia, de libertad de expresión y de la democracia naciente. Las manifestaciones artísticas se fueron sucediendo de una manera heterogénea sin responder a una línea estética específica, más bien como emergencias disímiles (o estertores culturales) procedentes de grupos, colectivos o individuos. En la mayoría de los casos, se trataba de activismos artísticos que tendían a instalar en la sociedad los debates acerca de las consecuencias políticas y emocionales sobre los cuerpos, las subjetividades, las sensibilidades y las utopías compartidas. Se desplegaron prácticas artísticas dispersas “mediante relaciones de afinidad y contagio entre las experiencias, derivadas con frecuencia del contacto entre artistas y activistas ocasionado por exilios, redes de acción común o solidaridades internacionales” (en AAVV, 2008: 11). *Performances*, intervenciones callejeras y la posibilidad de iniciar un ejercicio crítico sobre el pasado reciente fueron acciones que se congregaron en una trama de expresiones dentro del ámbito cultural de entonces. Había un pasado que incluía una larga lista de asesinatos, de cuerpos secuestrados y ultrajados, de tejidos afectivos quebrantados que había que reparar. Ritos de sanación: las expresiones del arte eran prácticas vitales necesarias para suturar las heridas, productos de la destrucción ética y cívica.

En relación con las prácticas performativas en los ochenta, Irina Garbatzky (2013) ha analizado tanto las expresiones teatrales como los vínculos entre cuerpos, voces y sonidos en la llamada “poesía en acción”. Tras un riguroso sondeo sobre la incidencia de la *performance* en nuestra región, la autora plantea ciertas hipótesis que se enmarcan en un período social que revisita la modernidad desde una perspectiva regional, lo

que conduce al hallazgo de ciertas herencias alternativas frente a la “incertidumbre posmoderna” que plantean las corrientes filosóficas en el orden mundial. Garbatzky se detiene en determinadas acciones desplegadas en el *underground* porteño, donde lo paracultural opera como la reterritorialización de un impulso que se derrama en los márgenes y que resuena dentro del contexto político de la democracia. A través del estudio de las presentaciones en sitios nocturnos, de entrevistas y de una cantidad importante de material documental, su investigación entreteje una serie de acontecimientos nodales que describen los usos, las interlocuciones y aperturas de las corporalidades. En el plano mundial hacia 1989, la caída del muro de Berlín y los estallidos sociales que identificaron aquel momento generaron una cadena de episodios movilizadores que tendían a manifestaciones liberadoras, en contrapunto con políticas de corte neoconservador. Para Enzo Traverso (2012), las violencias globales dispararon dos posiciones contrapuestas que sobrevaloraron aquel período en medio de una ambigüedad social: por un lado, se abría un “horizonte de expectativas” que perfilaron las ideas y las acciones, por otro, se instalaba cierto escepticismo y desconfianza sobre la posibilidad de un futuro mejor, condición reforzada por los regímenes neoconservadores.

En nuestra ciudad se había formado Cucaño, un grupo de artistas, actores, músicos y poetas que realizó diferentes actividades vinculadas al teatro y a la *performance* entre 1979 y 1984. El 12 de mayo de 1980 Cucaño difunde un manifiesto dedicado a la agrupación brasileña Viajou Sem Passaporte, en el que se refería a la vigencia de “un arte revolucionario, experimental e independiente”. Allí el grupo sostiene la necesidad de vivir del arte: “Queremos vivir como trabajadores del arte, pero trabajadores independientes” y se proponen “intervenir en la vida cultural

y formar movimientos” (Cucaño, “Un compromiso histórico” 31). El objetivo estético y político de reunir arte y vida hermana las actividades de Cucaño con las intervenciones de las neovanguardias de los años sesenta, más aún en un entorno donde la represión militar seguía ejerciendo la censura en la mayoría de las expresiones artísticas que irrumpían en la vía pública.<sup>8</sup>

### III

En los primeros años del siglo XXI se sucedieron muestras retrospectivas que subrayaron episodios culturales inscritos en la década del ochenta, en diálogo con determinadas dimensiones históricas, con los imaginarios colectivos y las percepciones sobre los sujetos y los cuerpos. En 2003 en la Fundación PROA en Buenos Aires se realizó “Escenas de los 80. Los primeros años”, una exposición de carácter multidisciplinar que condensó exponentes principales de aquellos años en las distintas áreas culturales como las artes plásticas, la fotografía, el periodismo, el teatro o la música. La muestra pretendía, a grandes rasgos, proporcionar un panorama de época reuniendo diversas manifestaciones características de aquel clima cultural, algunas más explícitas y reconocidas, otras más relacionadas con los

<sup>8</sup> El realizador audiovisual Mario Piazza, quien presentó recientemente *Acha Acha Cucaracha*, su documental sobre Cucaño de 2017, registró expresiones visuales de la época. En 1978 Mario Piazza trabajó junto a Daniel Scheimberg y a Silvia Chirife en el cortometraje *Hacia un cubismo cinematográfico*, donde experimentó con reflejos sobre espejos distintos encuadres y puntos de vista, una suerte de ejercicio cubista en el espacio real. Más tarde, en 1980, produjo *Historia de un pintor* en base a la obra de Scheimberg, utilizando también el soporte de Super 8. Ese mismo año, Piazza dirigió *Savoy*, una filmación en torno al mítico hotel rosarino donde se reunían poetas, artistas plásticos, escritores, filósofos y músicos que formaron parte de la comunidad intelectual local.

circuitos culturales marginales o alternativos.<sup>9</sup> El mismo año en el Centro Cultural Recoleta se llevó a cabo “Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003”, con la curaduría del artista Duilio Pierri y con textos críticos de María Teresa Constantin.<sup>10</sup> Para Pierri la muestra significó una reparación histórica respecto a una línea de trabajo que, más allá de los encasillamientos de moda, priorizaba la pintura, haciendo foco en el precedente de la “Otra figuración”. En su análisis teórico, María Teresa Constantin (2003) parte de la pregunta sobre cómo pensar la historia en una exposición curada por artistas, que en este caso se proponen evidenciar una zona de la producción visual que no ha sido lo suficientemente visibilizada. Zona que, deudora de una herencia nacional arraigada en los sesenta, manifiesta un hilo conductor sustancial, el ejercicio matérico y pictórico, o tal como lo señala Constantin la visceral adopción de la pintura como forma expresiva. Frente a la supuesta muerte de lo pictórico, la hipótesis de la autora se apoya en la noción de la pintura como resistencia. A partir de ahí, postula la irrupción de las expresiones pictóricas cuando, tras los exilios internos de los artistas,<sup>11</sup> se restituye la presencia vital de la producción

<sup>9</sup> Pinturas de Ana Eckell, Duilio Pierri, Alfredo Prior, Martín Reyna, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Diana Aisenberg, José Garófalo, Guillermo Conte, Rafael Bueno, Marcia Schwartz, Luis Frangella y Alejandro Kuropatwa convivían con afiches callejeros, serigrafías, fotografías de las puestas en escena de los recintos teatrales del *under porteño* o tapas de discos de Sumo, Los Twist o Virus, entre otros.

<sup>10</sup> Con un predominio de producción pictórica, formaron parte de la exposición los trabajos de Marcia Schwartz, Jorge Pietra, Majo Okner, Eduardo Stupía, Felipe Pino, Fermín Eguía, Jorge Pirozzi, Juan Pablo Renzi, Martín Reyna, Guillermo Kuitca, Gustavo Marrone, Rafael Bueno, Guillermo Conte, Grupo Loxon, Carlos Gorriarena, Alfredo Prior, Luis Felipe Noé, Armando Rearte, Juan José Cambre, Germán Gárgano, Duilio Pierri, Luis Frangella, Osvaldo Monzo, Pablo Suárez, Coco Bedoya, Sebastián Gordín, Emiliano Miliyo, José Garófalo, Guadalupe Fernández, Carlos Bissoloni, Maggie de Koenigsberg, Nahuel Vecino, Roberto Elía y Diego Fontanet.

<sup>11</sup> Como en los casos de Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi o Pablo Suárez.

visual mediante distintos acontecimientos. Se destaca además el aporte de galerías como ArteMúltiple, fundada en 1975 bajo la dirección de Gabriel Levinas y que más tarde se convirtió en un centro cultural, en espacio de resistencia y en sitio nuclear de convocatorias artísticas.

Durante 2004 Mercedes Casanegra tuvo a su cargo la curaduría de “Entre el silencio y la violencia” en la Fundación Telefónica. La exhibición agrupó a una serie de artistas que, en base a los efectos de la violencia desatada por el Estado de facto y el silencio forzoso, reactivaron un conjunto de representaciones visuales en dibujos, pinturas y objetos.<sup>12</sup> Tras un amplio recorrido por diversas acepciones de la violencia a través de la historia del arte, Casanegra (2004) proponía un entretrejido de aristas cuyas obras pivotan sobre este tópico, entre ellos León Ferrari, Alberto Heredia, Norberto Gómez o la rosarina Graciela Sacco. En 2006, María Teresa Constantin organizó en la Fundación OSDE “Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985”. En su guión curatorial, explicita el móvil central de la exhibición, que fue exteriorizar “el corte de la producción y debates de los 60 y el nuevo estallido de la segunda mitad de los 80” (*Cuerpo y materia* 10-11). Una de las hipótesis que sostenían esa producción era la “vuelta a la pintura”, expresión con la cual la curadora discrepa en tanto la noción de “vuelta” implica un regreso o un retroceso, apagando las fuerzas que dieron lugar a las manifestaciones visuales localizadas en aquella década. En las telas expuestas predominan las referencias a los cuerpos fragmentados, amenazados, los gestos rápidos, los cruces, la materia abultada

<sup>12</sup> “Entre el silencio y la violencia” estuvo integrada por Graciela Sacco, Víctor Grippo, León Ferrari, Edgardo A. Vigo, Luis F. Benedit, Liliana Porter, Alberto Heredia, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Cristina Piffer, Horario Zabala, Juan Carlos Romero, Roberto Elía y Oscar Bony.

o seres vivos (e inanimados) que anuncian la opresión.<sup>13</sup> En varias muestras se reitera la presencia de Juan Pablo Renzi, ex integrante del Grupo de Rosario.<sup>14</sup>

#### IV

Los ochenta vinieron acompañados de un término utilizado de un modo recurrente en el ámbito académico, la posmodernidad. En el plano filosófico se suele asociar esta palabra a la caída de los grandes relatos (o metanarrativas) que caracterizaron el período moderno, tales como el predominio de la razón, la interpretación teleológica de la historia, la especulación racionalista del iluminismo o el marxismo. El referente teórico más citado al respecto fue Jean-François Lyotard, autor de *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* de 1979. Dentro del pensamiento latinoamericano, Oscar del Barco nos brinda otra visión sobre lo posmoderno, anclada en el entorno local y, por ende, diferente de las teorías eurocentradas. El autor sugiere atender a las dinámicas económicas, ideológicas y políticas más allá de la posmodernidad como moda efímera. Las perspectivas teóricas que insisten en el efecto unívoco de lo posmoderno (la indecibilidad a raíz de la disolución de los metarrelatos) no logran definir que en esa nueva condición intervienen

<sup>13</sup> En "Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985" participaron Alicia Carletti, Carlos Alonso, Jorge Álvaro, Ernesto Deira, Diana Dowek, Juan Carlos Distéfano, Fernando "Coco" Bedoya, Ana Eckell, León Ferrari, Fermín Eguía, Carlos Filomía, Norberto Gómez, Julio Flores, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia, Luis Felipe Noé, Eduardo Médici, Roberto Páez, Duilio Pierrri, Ernesto Pesce, Jorge Pietra, Felipe Pino, Juan Pablo Renzi, Jorge Pirozzi, Marcia Schwartz, Juan Carlos Romero, Oscar Smoje, Pablo Suárez y Eduardo Stupía.

<sup>14</sup> Sobre el Grupo de Rosario, véase el trabajo de Guillermo Fantoni de 1997, "Rosario: opciones de la vanguardia".

fuerzas positivas pero también reactivas, abarcando desde el pensamiento débil hasta el neoconservadurismo ideológico. Más allá del ingreso a una etapa social “de altísima velocidad social que desustancializa todas las *realidades* produciendo un cambio tanto de sensibilidad como de expresividad” (Del Barco, “La ilusión posmoderna” 197), observamos que en el terreno del arte se suceden dinámicas específicas. Las obras tienden a develar los aspectos ambiguos, informales y gestuales de una nueva estética, de hecho, los pintores alemanes del neoexpresionismo trazaron un programa pictórico en el que la materia reforzada, la incorporación de elementos extra-artísticos y la reaparición de la figura humana ocuparon un sitio principal.

En el ámbito regional se fue configurando otra cartografía visual. Podemos decir que en los formatos empleados predominaba el uso de grandes bastidores con telas cubiertas de pintura de interiores marca Loxon con el agregado de distintos entonadores. Justamente ese tipo de pintura, por el bajo costo, permitía colorear dimensiones amplias, aunque con cierto condicionamiento de la paleta cromática por las posibilidades acotadas del propio pigmento. Se sumaban las texturas, los grosores y la materia empastada, lo que caracterizó gran parte de la producción local.

En el Museo Castagnino+macro de la ciudad de Rosario se desarrolló la muestra “Aquellos Bárbaros” desde el 26 de octubre de 2018 al 6 de marzo de 2019.<sup>15</sup> La exposición, curada por Xil Buffone y quien escribe, más que plantear un registro estricto

<sup>15</sup> Integraron la muestra: Carlos Andreozzi, Rubén Baldemar, Marcelo Castaño, Aldo Ciccione, Eduardo Contissa, Fernando Ercila, Guillermo Forchino, Daniel García, Gabriel González Suárez, Omar Henry, Delfo Locatelli, Mauro Machado, Hover Madrid, Fabián Marcaccio, Carlos Meneguzzi, Gladys Nistor, Rodolfo Perassi, Mario Piazza, Eduardo Piccione, Rubén Porta, Diana Recagno, Graciela Sacco, Daniel Scheimberg, Emilio Torti, Arminda Ulloa y Sandra Vallejos.



de artistas en términos temporales, proponía un recorrido por algunas expresiones que surgieron en nuestra ciudad en un momento histórico intersticial como la década del ochenta, extendiéndose hasta los noventa. En dicho corpus de obras los artistas compartían aspectos estéticos y/o conceptuales vinculados al efecto posterior de una etapa social violenta, a la intensa irrupción de lo visual, a lo bárbaro del gesto. Se observa el uso de grandes soportes, el recurso a la materia pictórica engrosada o las paletas terrosas, generando imágenes bidimensionales y tridimensionales potentes. En dichos formatos se asoman telas cubiertas de pinturas acrílicas, dibujos en grandes dimensiones, grabados con texturas y juegos cromáticos o esculturas con elementos no convencionales.

Uno de los artistas destacados dentro de la escena pictórica rosarina de entonces es Emilio Torti, cuyas imágenes remiten a animales que manifiestan ferocidad y arrebatos. Seres con garras, pinzas o garfios. La generosa aplicación de capas de grises, azules, amarillos claros y negros contundentes genera ambientes contruídos con base en espacios fragmentados que se adosan a la misma superficie. Suturas, acoplamientos, puntos, huecos y fusiones. Las líneas temblorosas se unen a planos cambiantes que van cediendo (y ocultando, como *palimpsestos*) sus colores ante el avance de distintas capas pictóricas, como observamos en *S/T* de 1988 (Imagen 1).



Imagen 1: Emilio Torti, *S/T*. Acrílico y pintura al látex sobre tela, 1988.  
Colección Museo Castagnino + Macro.

Con experiencias en talleres rosarinos y porteños, Diana Recagno se dedicó a la pintura en grandes bastidores y recurrió a una figuración gestual y de eficacia simbólica. En *Visión de pala II* de 1991 las pinceladas ocre y blancas rodean una figura roja en forma de corazón, y plasman una imagen vigorosa, con planos seccionados que abren diferentes espacios dentro de la tela. El paisaje desolado se completa con un pequeño pie que se asoma, indicio de un cuerpo humano que asiste, de lejos, a la escena detallada (Imagen 2). Calas, hojas, troncos, azules empetrolados y negros rotundos construyen paisajes enigmáticos que sumergen al observador en el desasosiego, a la espera de un suceso repentino que podría acontecer. De este modo Recagno abre interrogantes sobre los significados íntimos y personales que estos escenarios reservan, lo cual genera preguntas sobre la condición existencial.



Imagen 2: Diana Recagno, *Visión de pala II*. Acrílico y pintura al latex sobre tela, 1991. Colección Museo Castagnino + Macro.

Entre otros referentes locales, Mauro Machado se inclina por las áreas austeras, amplias, desiertas. Una profundidad sombría que acoge un elemento mínimo, la escalera, y que por su misma oscuridad es envolvente, enigmática y subrepticia. Es el silencio que antecede a la tormenta, o al estallido. Es el momento vacío (un hiato) bajo el cual emergen fuerzas, volúmenes o simplemente ideas. El plano pictórico sugiere y evoca, pero no determina, más bien esa tarea queda a cargo del observador. Ingredientes con cuerpo y grosor en abundancia o mezclas opulentas caracterizan la producción de Machado de esta etapa, atiborrando materia

visual en telas de gran tamaño en un claro guiño a Anselm Kiefer desde el cromatismo austero hasta los empastes voluminosos como en *El desierto de las ideas* (Imagen 3).

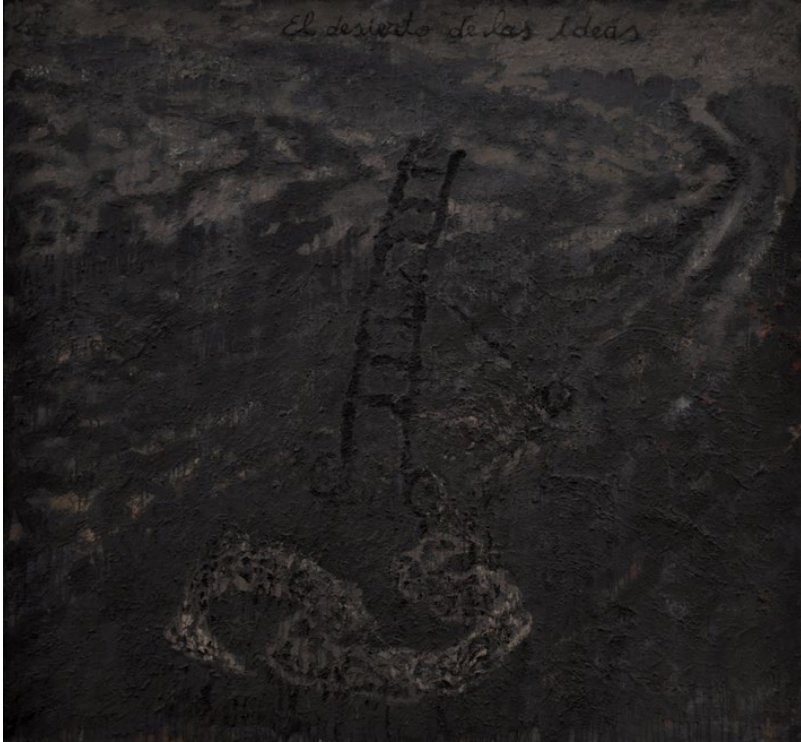


Imagen 3: Mauro Machado, *El desierto de las ideas*, 1988.  
Colección Museo Castagnino + Macro.

Gladys Nistor ha trabajado con esculturas realizadas en cartaposta, con connotaciones gráficas y colores en distintas gradaciones tonales, tal como en *Figura yacente* (Imagen 4). Integrante en 1986 del Grupo de la X, Nistor construye objetos mediante estructuras simples que tendían a las curvaturas o geometrías

dinámicas, con pigmentos aplicados en la superficie. Las reminiscencias a bocas, pechos, órganos sexuales, pliegues o crestas elaboran un lenguaje visual sugestivo que asume una perspectiva escultórica provocadora, entre la linealidad y el objeto tridimensional.



Imagen 4: Gladys Nistor, *Figura yacente*, 1986.  
Colección Museo Castagnino + Macro.

En las telas de Carlos Meneguzzi emergen trazos robustos, platos en espacios vacíos o atmósferas borrosas y rejillas apenas esbozadas. Ocre, negro, blanco y grises arman un concierto de texturas sabiamente pintadas por Meneguzzi que anuncian, mediante una factura neoexpresionista, la efervescencia verdadera. En una de las composiciones, el conjunto de sillas sobre un fondo de mar bravío simulan huesos, trozos de cuerpos

removidos, oleajes de fragmentos que refieren a un clima denso, opaco y turbulento (Imagen 5).



Imagen 5: Carlos Meneguzzi, *S/T*, 1990. Fotografía de Hover Madrid, 2018.

Finalmente, y desde otra perspectiva espacial, Sandra Vallejos crea en aquellos ochenta sus propios bastidores en formatos irregulares (estructuras primarias dinamizadas), cubiertos con diferentes grosores de texturas, enduidos y acrílicos. Posteriormente, Vallejos desarrolló pinturas sobre soportes rectangulares con motivos ornamentales en serie. Las tonalidades cremas, terrosas o negras evocan el ámbito terrestre, la cultura material, los tejidos o guardas (Imagen 6). Los módulos geométricos se repiten, forjando una obra potente de grandes dimensiones y contrastes profundos.



Imagen 6: Sandra Vallejos, *90.0.10*, acrílico sobre madera, 2,5 m x 0,60 m, 1991;  
*91.0.11*, acrílico sobre madera, 2,5 m x 0,60 m, 1991;  
*91.0.12*, acrílico sobre madera, 2,5 m x 0,60 m, 1991.  
Fotografía de Hover Madrid, 2018.



A partir de los casos analizados, podemos señalar que durante los años ochenta y parte de los noventa<sup>16</sup> irrumpieron impulsos visuales latentes en las expresiones neovanguardistas de los sesenta. Este hecho se torna palpable en aquellas prácticas vinculadas a las pinturas en formatos amplios, donde el cuerpo cumplía un rol destacado. La conjunción del gesto, la materia abundante y el uso del Loxon –como sustancia cromática de bajo costo que permitía trabajar en grandes superficies– caracterizó gran parte de las producciones rosarinas de aquel entonces, de las cuales hemos destacado solo algunos trayectos visuales, entre muchos otros artistas. Las obras de Torti, Recagno, Machado, Nistor, Meneguzzi y Vallejos abrieron un panorama complejo caracterizado por la irrupción de fuerzas creativas, las cuales, a modo de gritos enérgicos, coincidieron con la vuelta al régimen democrático y a la libertad de expresión. En el contexto general de aquella década, las obras de estos seis artistas articularon un conjunto de rasgos que se destacaron en varios aspectos estéticos, cuyo común denominador es el protagonismo del gesto y de la materia. De este modo, lo pictórico se alza como una señal notable que despliega una fuerte expresividad.

<sup>16</sup> María Teresa Constantin (2003) recuerda que durante la década menemista, entre 1989 y 1999, y frente a una economía de libre mercado, los artistas Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri iniciaron en 1993 un ciclo de charlas en el Centro Cultural Ricardo Rojas perteneciente a la Universidad de Buenos Aires. Este hecho marcaría el posterior funcionamiento de dicho espacio cultural y la heterogeneidad de exposiciones y debates sobre arte contemporáneo argentino.

## Bibliografía

- AAVV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- Casanegra, Mercedes. *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: ArteBA, 2004.
- Constantin, María Teresa. “La Pintura como resistencia”. *Manos en la masa. La persistencia. Pintura argentina 1975-2003* (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2003, pp. 8-32.
- Constantin, María Teresa. *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* (cat. exp.). Buenos Aires: Imago Espacio de Arte, 2006.
- Cucaño. “Un compromiso histórico con la revolución”. *Señales en la hoguera*, Año II, n.º 5, 2003, pp. 16-36.
- Del Barco, Oscar. “La ilusión posmoderna”. Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004, pp. 193-200.
- Fantoni, Guillermo. “Rosario: opciones de la vanguardia”. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: CBC/UBA, 1997, pp. 287-298.
- Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires: Gaglianone, 1985.
- Herrera, María José. “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”. Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política. Volumen II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, pp. 119-173.
- Lucero, María Elena. “Impulsos visuales y nuevas sensibilidades. Prácticas artísticas en democracia”. *Aquellos bárbaros*. Catálogo de exhibición. Rosario: Castagnino + Macro, 2018, pp. 7-33. [http://castagninomacro.org/uploadsarchivos/barbaros\\_c\\_m19.pdf](http://castagninomacro.org/uploadsarchivos/barbaros_c_m19.pdf).
- San Martín, María Laura. *La pintura en la Argentina. Crónica histórica y contemporánea*. Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Terán, Oscar. “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”. Terán, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004, pp. 15-95.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

# Euforia, de los 80 dentro y fuera de un archivo (Notas a partir y alrededor de una video-proyección)<sup>1</sup>

Claudia del Río y Nancy Rojas

Leer una década, cuarenta años después. Estamos haciendo historia del arte, entre lxs vivxs, ¿una disección caliente? Ya no, pero seguramente con cierta amnesia.

–La lectura de un archivo ahora, en este caso el Archivo Claudia del Río, implica un ejercicio en el que se hace necesario re-situar y re-localizar cada referencia. Esto sucede porque un archivo se configura territorialmente, alojando la vida secreta de las imágenes, de los documentos e imaginarios escriturarios que lo conforman, y restituyendo sus temporalidades originarias en cada mudanza, en cada re-lectura y en cada activación. Pienso entonces en la vida secreta de los archivos y, por consiguiente, en la vida secreta de los 80 como si estos constituyeran verdaderamente una realidad sincrónica.

<sup>1</sup> Audiovisual realizado por Clara López Verrilli desde el Área de Producción Audiovisual de la Secretaría de Comunicación Institucional, Universidad Nacional de Rosario. La proyección de este video ofició como eje de la ponencia presentada por las autoras en las Jornadas “Nuestros años ochenta”.

• Tanto en la corporización de acciones y territorios como en mi devenir como estudiante de Artes, los años 80 forman parte de la genealogía del arte contemporáneo.

—Claramente, el arte de los últimos tiempos está íntimamente vinculado con las experiencias de los años 80. Pero, en primer lugar y para el ejercicio de un pensamiento situado, cabe preguntarnos ¿cuándo empezaron los 80 en Rosario?

—En la periodización que alguna vez hice ante la necesidad de encontrar genealogías multifocales del arte contemporáneo argentino, los 80 aparecieron en el año 2000, cuando comencé a trabajar con la colección del museo Castagnino. En ese momento, las periodizaciones del arte eran entendidas cronológicamente, según criterios definidos por el uso de categorías que se volvieron dominantes. El arte era leído como si se tratara de saltar ascendentemente por mojones temporales estancos, cerrados (60, 70, 80, 90). El imperio de la catalogación nos había abducido, y catalogar asignando una categoría a unx artista se volvió fundamental para historiadorxs y curadorxs.

Pasó el tiempo y nos dimos cuenta de que estos criterios eran innecesarios, poco prácticos y, aún más, poco realistas.

Entonces, decir que los 80 se iniciaron a las 12 am de un día en 1980 paradójicamente carece de precisión. Creo que los 80 se originaron muchas veces, en acciones o en imágenes específicas, en muestras o eventos de pertenencia y co-participación. Por ejemplo, según el recorrido de mi memoria, podrían haber despuntado en el montaje de “Jóvenes artistas se manifiestan” en 1979, un hecho que varixs artistas me contaron.

—En el video que grabamos, Claudia señala que los 80 empezaron con la guerra de Malvinas y con una muestra en Amigos del Arte.

- Si tuviera que contar con fotos mi carrera, la primera sería un retrato en la puerta de Amigos del Arte,<sup>2</sup> tengo un blazer de barracán al cuerpo, un pañuelo en el cuello. El frente del local tiene una placa dorada grande con una tipografía cursiva: *Amigos del Arte Rosario*. Las pinturas dentro, en una sala casi húmeda, de piso de madera, poco público. Había dejado el óleo y los empastes por la velocidad del acrílico, la promesa del secado. ¿Yo era ansiosa? El acrílico era como un boomerang, su rapidez era pura trampa. Pinturas re tristes. En 1981 sentía pudor en dictadura de tener una actividad pública. En este retrato le digo adiós a la pintura y al cuadro. Entonces los múltiples, los circuitos, los dispositivos, pensar junto a otrxs, hacer cosas que nunca había hecho, ocupar la calle, definir primero el circuito, que podía ser una plaza y luego qué cosa, allí. Pedir encargos a imprentas, conseguir materiales en mercerías, granjas y ferreterías. Aprendí a usar una sierra caladora, a juntar boletos de colectivos. El lenguaje era colectivo y estaba mediado por lxs otrxs.

Se llamó HUAG, tuvo la intensidad justa para también acabar tempranamente.

<sup>2</sup> La Asociación Amigos del Arte Rosario inició sus actividades en 1944. Desde 1961 funcionó en una casa ubicada en la calle 3 de febrero 755, donde fue conformando una colección con obras de gran valor patrimonial a nivel nacional, y funcionó como uno de los espacios centrales de encuentro entre artistas, de obras de teatro y de otras acciones que luego fueron disminuyendo con los años. En 2019 ese edificio fue demolido, pese a las numerosas iniciativas de resistencia.

—El archivo no permite el anclaje de lxs artistas a una identidad estable. Más bien, es capital para visualizar el desdoblamiento de lxs artistas en la esfera privada y pública, para descubrir las contradicciones, las oscilaciones, las idas y venidas, los silencios, los descansos, los diálogos, las relaciones, los fuertes de una militancia y, también, ciertos relatos que hacen a la intimidad. Leo nuevamente a Estrella de Diego y vuelvo sobre su idea del autorretrato como un género que tiende a presentarse como proyecto autobiográfico, donde lxs autorxs se buscan para perderse en ese ímpetu de “mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta” (*No soy yo* 39).

El archivo de Claudia es, como todo archivo, fragmentario, anclado a las paradojas de lo personal, que siempre es político. Y es, también, su retrato. En fotos, catálogos, carpetas de grabado, cartas, dibujos, afiches y otros papeles es posible encontrar referencias específicas de sus modos de hacer. Una de ellas es la que señala una manera particular de decirle adiós a la pintura, y cuando damos vuelta esa página aparece otra vez la pintura, pero como un mundo reconfortante. Un mundo opuesto al que a mi entender se imponía por fuera de este archivo. Es que la pintura, en esa época, era concebida en términos de heroicidad y perpetuación masculina. Cómo no darnos cuenta de esto cuando los archivos institucionales muestran que muchas artistas quedaron afuera de los grandes premios de los salones; quienes ganaban eran los creadores de empastados suntuosos, cuyas obras generalmente sobrepasaban el metro y medio.

• Fue por esa época que en unas Jornadas de la Crítica organizadas por el CAyC de calle Viamonte encontré una obra especial, era una escultura dispositivo de alambre, como de supermercado, con cientos de xilografías e hilos que colgaban de allí. Vos te llevabas una partecita. Justo estaban lxs autorxs: Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo-Antonio Vigo. Intercambiamos direcciones postales y al tiempo recibí de ellxs las primeras invitaciones. Ambxs eran editores y hacían carpetas gráficas y libros. Mandabas cien múltiples, un matasello y se encargaban del armado del ejemplar, y luego recibías uno. Así te convertías en co-editora, tu dirección postal se encontraba debajo de tu nombre. El resto de los ejemplares los enviaban a bibliotecas, instituciones, centros culturales, mutuales artísticas, universidades.

Me gustó el arte correo, *mail-art*, “comunicación a distancia” (E. A. Vigo *dixit*). Era joven, estaba en una dictadura, era 1981. Sobres marcados con matasellos que hacías o mandabas a fabricar, estampillas de autorx fuera de la filatelia. En el interior hay piezas de xilografías con hilos y lacre, fotocopias coloreadas, fanzines y mucho cartón. El cartón lo compraba al comienzo, luego encontré que también a veces podía reciclarlo, con cartón me sentía popular a mi manera. Un material que tocó el pasado... de artesanía intelectual, entre la biblioteca *Corazón*, los vasos, cucharitas de cerámica y las camisolas en batik.

A los diez años amaba las cartas. Y la palabra internacional me provocaba un suspiro... un respiro. Era socia de un Club de Correspondencia, sección “Amistad”. El carnet está escrito en alemán. Un país es un poco un placard, los nacionalismos me dan miedo.

A las estampillas que vos ponías se le pegaban cerca las “oficiales”. Amábamos las tipografías, en una galería del centro un pequeñísimo local de un señor ruso vendía tipografías de cartón duro, tanto el positivo como el negativo. Recibías por correo publicaciones con las invitaciones a colaborar en eventos y ediciones temáticas. Era un mundo editorial, de imagen y palabra, no conocías la cara de las personas, no conocías su CV. Muchas universidades estadounidenses, canadienses, mexicanas y europeas iniciaron colecciones desde las propias instituciones. Vos mandabas la obra, y había un compromiso explícito y escrito de que no sería comercializada en ningún circuito. No importaba dónde vivieras, siempre había una oficina de correos para mandar o recibir. No hacía falta vivir en una gran metrópoli.

Los dispositivos editoriales dieron lugar a instalaciones, libros de artistas, *aparatos del tocar* con límites dispuestos a cambiar en otra edición, ya sea porque aumentaba o se alteraba con otrxs colaboradorxs.

–La colectivización de las prácticas artísticas puede leerse en distintas claves: la relacional, la cooperativa, la feminista, la de la correspondencia intersubjetiva, entre muchas otras. Esta última es la que encarna naturalmente el arte correo. Una práctica que fundó un circuito subterráneo, en palabras de Vigo, rechazando los encasillamientos, y que hoy opera como una de las múltiples claves de estudio del archivo de Claudia.

En la entrevista que le hice el 5 de mayo de 2004, se puede ver que su paso por HUAG supone una primera experiencia en su concepción de lo grupal. Pero lo colectivo aquí estaba asociado a la posibilidad de experimentar materialidades y formatos con otrxs saliendo a la calle. En cambio, es en el arte correo donde lo



colectivo devino realmente en un dispositivo esencial e inédito para su producción (dispositivo es una palabra que elegimos como noción central en la presentación del video proyectado en las Jornadas). Es un dispositivo atmosférico, aéreo, en el que las distancias se vuelven un potencial para la vinculación por fuera de los cánones de tiempo-espacio tal como los concebimos diariamente. Y un dispositivo con el que Claudia se reinicia en otra historia, la del cartón, sembrando un nuevo parámetro de búsqueda genealógica útil para revisar las proyecciones del arte argentino a comienzos del siglo XXI.

- Fue en los primeros ochenta que conocí las anticonferencias de Jean Dubuffet. Yo venía estudiando sobre las comunicaciones gráficas y escritas en las psicosis. Me ofrecieron un trabajo, dar pintura, dibujo y manualidades en un taller de laborterapia, dentro de un instituto psicoanalítico de la ciudad. Allí mismo me formé con un grupo de estudio lacaniano y me volví coleccionista y amante del *Outsider Art* o *Art Brut*.

Usar la palabra alternativo y experimental era muy frecuente en estos circuitos. Mandar a los salones en democracia era diferente a mandar en dictadura. Participé en varios. No era el mismo tipo de obra que enviabas por correo. La idea de que los 80 empiezan a mediados del 82, con la guerra de Malvinas, después se precipita con el fin de Galtieri. El proceso de la democracia da la recuperación de los derechos humanos, la libertad, la de volver al mundo. Estaba la Bienal Arché, que se hacía en el Museo Nacional de Bellas Artes. Saqué el premio mayor en la categoría de grabado.

–Si tuviera que señalar una cualidad inherente a los 80 en su amplia diversidad, creo que la más pertinente sería el uso disidente de lo experimental. A esta le sumaría la inscripción definitiva de la idea de que el arte está hecho de aire y de procesos de trabajo más que de objetos y de conceptos.

- Hay una foto, en la que estoy de espaldas en un parque en La Plata: es 1984, Graciela Gutiérrez Marx me invita a un encuentro donde ella instala un sistema de sogas para hacer entre todxs un Poema Colectivo Colgante, allí colgabas tu obra: *El Tendedero*. No importan los nombres de lxs artistxs, en el espacio público se borran, eso buscábamos. Treinta y pico de años después estoy en la feria de ArteBA, entro a la galería Walden y me encuentro con mi pedacito de obra que formaba parte de *El Tendedero* de Graciela. Sentí alegría por eso, y pensé que el dinero no existía en relación con mis prácticas artísticas en los 80. Entre la euforia de la democracia, de ser ciudadana libre, y la maternidad-familia estaba ocupado mi ánimo.

–Entre 2010 y 2011 Adolfo Nigro (1942-2018) me regaló un libro que vuelvo a revisar de vez en cuando. Se titula *El arte correo. Artistas invisibles en la red postal* y es de Graciela Gutiérrez Marx. Lo editó Luna Verde, el sello editorial que creó Adolfo, lo cual pone de manifiesto su estrecha amistad con la autora. El año pasado y en pleno verano, le hablé a Claudia sobre la existencia de este libro, convencida de que debería estar en su archivo. En la página 170 aparece su nombre entre una cantidad de personas que conforman, como señala Gutiérrez Marx, una suerte de cartografía incompleta de encuentros a distancia. La publicación

es, de alguna manera, el despliegue de un gran archivo del arte correo. Pero lo que aquí me interesa señalar es que consigna al menos dos conceptos que atraviesan el corpus de trabajo de Claudia: el de lxs artistas como “practicantes secretxs” y el del arte como un fenómeno “planetario”, transterritorial y, por ende, transnacional.

- Querías hacer todo en la calle, en la plaza, en el parque. Estudié las costumbres en relación con celebrar la tierra en comunidades del norte argentino, las fiestas populares, los objetos manuales que circulaban en esas fiestas, los altares, las procesiones. Usé esas formas visuales para un evento en La Plata. Es 1984, es una plaza o un parque, en las fotos me veo con una ropa de telas y texturas coloridas, un traje del folklore ruso, un pañuelo violeta y plateado en la cabeza. Junto con otrxs sostenemos con cañas y paseamos una torta gigante de glasé verde con forma de corazón que había pedido a mi mamá que hiciera. De la torta salen cantidad de cintas de colores. Tengo cara de estar muy feliz, de encontrarle un hueco al tiempo casi completo de la maternidad. Encontrarle la vuelta a las articulaciones de trabajo, familia, amor, vocación.

Hay un evento muy pregnante: voy a conocer el recién inaugurado Centro Cultural Recoleta, y todo, todo estaba tomado por mesas enormes, con muchísima gente que esperaba sentarse en ellas, y allí daban mínimas instrucciones de qué hacer. Y había paredes de ladrillos que se hacían colectivamente, era 1981, todxs charlando en una fiesta interminable. No había público, o éramos autorxs y público.

Mucho tiempo después reconstruí esa impresión fabulosa, cuando conocí a Mirtha Dermisache, artista que organizó muchos eventos populares, entre ellos las Sextas Jornadas del Color y de la Forma. Estos encuentros colectivos e integradores para adultxs se sostenían en una idea: la libertad de expresión.

–Tengo la sensación de que los 80, considerados como uno y múltiples escaparates, obturaron definitivamente la capacidad de pensarnos de un lado o del otro de la expectación y de la autoría, de la libertad y de la claustrofobia, de la opresión y de la euforia. ¿Sería lícito pensar que las fronteras entre cuerpo y territorio comenzaron a borrarse en ese tiempo? ¿Es posible considerar que los 80 nos empujaron al aire y al mismo tiempo a la tierra?

• Otro evento como el de Dermisache pareciera marcar cierta persistencia en encontrar relaciones felices y posibilitadoras, no patriarcales entre artes visuales y pedagogía. O en las que la pedagogía se vuelve dispositivo de acción. Es Emilio Renart, artista y pedagogo, mi recuerdo lo ubica por los 80, él daba un curso de Introducción a la Creatividad. Es un papel que tengo el que me hace pensar que estuve allí justamente en la muestra del curso. Su método de creatividad inició a muchxs personas en caminos personales. Esa inclinación a no *entender* lo que veía, pero subyugada por un continuo de *cosas* en el espacio. La hoja tamaño oficio está fechada al final: Capital Federal, el 4 de abril de 1986. El encabezamiento dice “Muestra de las Experiencias realizadas por los integrantes del Curso ‘Introducción a la Creatividad’ 1985 - 1986. Coordinación general: Prof. Emilio Renart”.

“Jóvenes artistas se manifiestan” fue un ciclo que duró cinco ediciones, entre la dictadura y la democracia. Se hacía en el CCR, hoy Centro Cultural Fontanarrosa. Dani Scheimberg fue el fundador. Lo que tenía de excitante era que llevabas tu obra y la colgaban, no conocí otro espacio tan abierto y afectivo. Muchxs estábamos en la universidad o en la escuela provincial. A los salones no podías mandar, lo decía el reglamento. Hacían un pequeño catálogo, en el que Scheimberg presentó el evento, se reunían entre 60 y 90 obras, había un *vernissage*, lo político era estar juntxs y sin selección. No conocíamos la palabra curaduría en el ambiente del arte. Quienes colgaban Scheimberg y Fabián Marcaccio lo hacían por técnica, todos los dibujos juntos, los grabados, las pinturas, escultura, y el último año apareció la categoría Objeto. No tengo fotos.

—Supongo que en la escena rosarina “Jóvenes artistas se manifiestan” implicó algo así como el grado cero de la escritura, si quisiéramos hablar de curaduría. Pero también significó un momento de consciencia con respecto a la necesidad de buscar y forjar una nueva generación de artistas, y asumieron así sus mentores un tipo de politicidad curatorial en la que se ponía en juego una mirada crítica con respecto al aparato institucional vigente. Así lo señaló Daniel Scheimberg en una entrevista que le hice en 2004:

El tema es que no había suficientes pintores o escultores, es decir, los había, pero debido a la edad siempre estaba el lógico temor a exponer. Solo se los veía en los concursos habituales de los museos. Y como sucede en casi todos los premios, resultan más los rechazados que los aceptados, con la amargura natural que esto conlleva (...).

No había intención alguna de excesiva calidad, buscábamos jóvenes, no había un comité o lo que fuera de selección, el objetivo era que se comience a configurar una generación que para ese entonces estaba en potencia de serlo.

Año 2018, Claudia presentó “Idealister” en el museo Genaro Pérez de Córdoba. Una muestra cuya curaduría estuvo a mi cargo, y donde decidimos mostrar, entre otras obras, cinco piezas de su serie de ladrillos pintados. No recuerdo bien si en forma intuitiva o premeditada incluimos también un grupo de caligrafías de tinta china sobre papel, entre las que había una que decía: *Hoy: ladrillos se manifiestan.*

- Había muchas convocatorias en el arte correo de los 80, que tenían que ver con los derechos humanos, con el FMI, con los derechos de lxs trabajadorxs, y de amor. Tuve relaciones epistolares con algunxs artistas correo de la época. Eso se da o no se da. Guillermo Deisler, chileno exiliado en Alemania, Paulo Bruscky de Recife, Brasil, Dámaso Ogaz, chileno que vivía en Venezuela, Martha Hellion Tovar de México, Graciela Gutiérrez Marx de La Plata, y algunx más. La comunicación que más años sostuvimos semanalmente fue con Vigo, más de cien cartas tengo, y supongo que algo así habrá en el Archivo Vigo en La Plata.

Entre 1984 y 1986 formé parte del colectivo APA (Artistas Plásticos Asociados). Nos juntábamos en asamblea para discutir sobre nuestra profesión, y una de las cosas que apareció fue conocer un pasado oculto y cercano, las vanguardias del 66 al 68. Trabajamos en la organización para reconstruir esa época con lxs autorxs vivxs, hasta llegar a una fabulosa muestra y mesas de debate en el Museo Castagnino. La instalación de las obras y el archivo gráfico en el Museo, más las conversaciones con lxs artistxs, fue algo muy intenso, con reacciones pasionales. Quien con más detalle había guardado “los papelititos” de la época era Graciela Carnevale, tenemos la suerte de tener el Archivo Carnevale a disposición en un espacio único.

La muestra se inauguró el 28 de septiembre de 1984, y el 28, 29 y 30 hubo tres jornadas con los artistxs. Acompaña el catálogo un texto y una cronología de Guillermo A. Fantoni.

—En aquella primera entrevista a Claudia, recuerdo que una de las dudas que le planteé giraba en torno a la existencia de APA y APROA (Artistas Plásticos de Rosario Agremiados), dos agrupaciones que para mí era importante rastrear porque estaba investigando sobre colectivos de artistas. Claudia me contó más sobre APA, que era el grupo al que ella había pertenecido. En los pasillos del Castagnino había escuchado sobre las tensiones entre ambos, supuestamente originadas por sus diferencias generacionales. Hasta hace poco estaba convencida de ello, pero con el tiempo llegué a considerar que las disputas en el interior de una comunidad no tienen que ver con las distancias generacionales, sino más bien con la naturaleza performativa de las acciones de cada iniciativa grupal, que es lo que determinará, en cada caso, un tipo de devenir político.

Ahora bien, en ambos colectivos había una necesidad muy parecida a la existente hoy con respecto a los años 80, y eso es algo que quisiera rescatar. Me refiero al ímpetu por generar abordajes historiográficos iniciáticos (sobre los 60) para reemplazar los vacíos existentes por relatos concretos que, a largo plazo, pudieran impactar de manera pedagógica, curatorial y editorial.

• En los 80 voy a ser mamá, esa es una (mi) revolución. Exactamente en noviembre de 1982 y en agosto de 1985. La maternidad y la idea de que vas a conformar una familia lo cambia todo. Los tiempos de taller se volvieron cortos e intensos. Hubo técnicas

como el dibujo, el collage, el grabado en madera y la escritura que estaban muy bien, pues podía parar en cualquier momento.

Entre 1980 y 1981 quise irme del país. Me presenté a una beca para estudiar restauración en París, la daba el gobierno francés a través de la Alianza. El 2 de noviembre de 1981 recibí con mucha felicidad la carta que decía que la había obtenido. El ciclo de estudio sería de nueve meses en 1982-1983. Viajaría a mediados de 1982 con mi esposo y esperando un hijx. En abril de 1982 empezó la guerra, a mediados o fines de mayo o principios de junio..., creo, recibí otra carta de la embajada diciendo que lo lamentaban mucho pero que Francia había decidido retirar las becas para Argentina.

No me hallaba con la militancia en agrupaciones ni partidos, ni siquiera lo intenté, seguramente con la intuición de que lo personal es político.

En los 80 empiezo a ser ayudante en la Universidad. Era tímida, pensé que dar clases me curaría. Algo de esto pasó. Escribir antes y después de las clases fue de gran ayuda. No me he pensado como maestra, sino como alguien que da la posibilidad de una escena, un lugar donde no hay que irse satisfechx sino curiosx de más. Y ese más está en muchos lados.



–Los 80 también son esa “Nerviosa geografía” (el título de una de las series de Claudia de fines de los 90) donde en el mismo plano conviven distintas esferas del deseo. Se trata de un deseo que muta constantemente politizando la vida en el arte, desnormativizándola y desmembrándola. Este es quizás uno de los legados más potentes de esta década, que da lugar a una idea que alguna vez Claudia me transmitió: la de los ecosistemas del arte, o del arte como un ecosistema donde alternan las instancias de depredación y de regeneración, de descomposición y de sanación. Un pensamiento que en la cultura contemporánea se acerca fantasmagóricamente como correlato necesario.

• Giorgio Agamben afirma:

(...) llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar. (“¿Qué es un dispositivo?” 257-258)



Jóvenes Artistas se Manifiestan. Archivo CDR-CCBR. Rosario, 1980-1981.



CEAC. Libro Gráfico Nº 2 Múltiple 1300. Rosario, 1982.



Gilberto Prado. A terra e seus terráqueos em 88. Archivo CdR. Campina.

PEACEDREAM-PROJECT

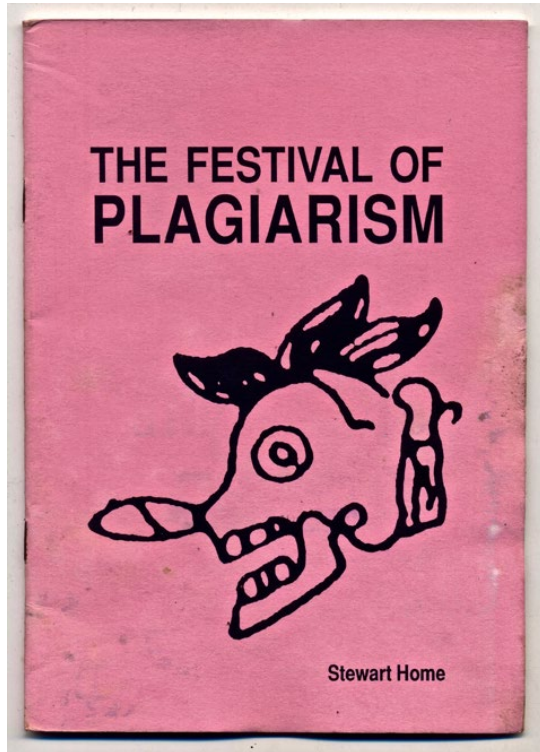


Portfolio Visual poetry/experimental  
send 100 copies 21x14,8 cm. to:

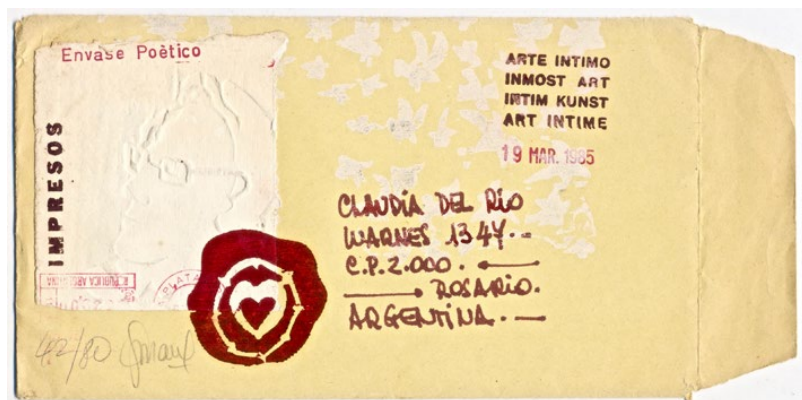
GUILLEMO DEISLER  
THÄLMANNPLATZ 12  
HALLE 4020 \* DDR

**copy TO all Participants**

Peacedream Project. Guillermo Deisler.  
Archivo Cdr.Halle Germany, 1986.



The Festival of Plagiarism. Stewart Home.  
Archivo CdR. London UK, 1989.



GGMARX. Archivo Cdr. Rosario, 1985.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica*, año 26, n.º 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.
- De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- Rojas, Nancy. "Entrevista a Daniel Scheimberg". Inédita. Archivo personal de Nancy Rojas. 2004.

### **3. Biopolíticas de los ochenta. El sida como límite**





# Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras

Ignacio Iriarte

1

En el prólogo del libro *Literatura, cultura, enfermedad*, Wolfgang Bongers sostiene que las enfermedades tienen una historia y pertenecen a una época determinada. Afecciones como la lepra o la tuberculosis no solo asolaron en algunos períodos, sino que se podrían pensar esas y otras enfermedades como creaciones históricas, de la misma manera que lo son la esclavitud, la democracia o la televisión. La tesis es aceptable de inmediato en las enfermedades psiquiátricas y en males como el Alzheimer y el cáncer, asociados a la extensión de las expectativas de vida, pero Bongers también apunta a enfermedades como la tuberculosis, la sífilis o el sida, no solo porque se pueden encontrar causas históricas para su aparición o para el grado de impacto que tienen en la tasa de mortalidad, sino también porque ese tipo de enfermedades desempeñó un rol importante en el desarrollo de las sociedades.<sup>1</sup> En los libros que sacó desde los años 60, Michel Foucault ya había demostrado este tipo de hipótesis al señalar

<sup>1</sup> En relación con el Alzheimer, Franco Berardi sugiere también, en *Fenomenología del fin*, como causante la imposición del semiocapitalismo y las modificaciones que se produjeron a partir de invenciones tecnológicas como Internet.

que enfermedades como la locura, la lepra y la peste son focos a partir de los cuales se desarrollaron tecnologías de poder que luego se extendieron al conjunto de la sociedad, pues los métodos que se aplicaron para combatir esas epidemias fueron modelo e inspiración para el diseño de ciudades y el establecimiento de dispositivos de poder, como podemos verlo en la importancia que cobra el encierro desde determinada época, que se proyecta a la cárcel, la escuela, el ejército, las fábricas y los hospitales.

En este trabajo me propongo retomar este marco para realizar una serie de descripciones sobre la crisis del sida durante los años 80. Desde mi punto de vista, el sida debería comprenderse en la constelación de procesos políticos y culturales que se vivieron en esa década, como la caída del muro de Berlín, la puesta en marcha de una democratización a escala occidental y la difusión de las computadoras. Con esto no quiero decir que existan relaciones de causa y efecto entre esas transformaciones y la aparición del VIH, sino que hay una relación entre esos acontecimientos y los lenguajes que se emplearon para explicar el funcionamiento del sida a personas que no tenían un conocimiento ni siquiera superficial de medicina. Así como la lepra y la peste generaron dispositivos para ordenar las poblaciones, de la misma manera el sida coordinó y muchas veces superpuso los lenguajes médicos con otros que partieron de la política, la guerra y la religión, de modo que se puede considerar que la historia del sida cuenta también los cambios profundos que se vivieron en esa década tumultuosa, porque a través del sida no solo se desarrollaron discursos para representar la enfermedad, sino que también se aplicaron formas de comprender y de ejercer el poder que finalmente se revelaron novedosas y se impusieron al conjunto de las instituciones.

## 2

Entre todos los discursos que hablaron del sida, existe un grupo que permite fijar un punto de partida para una propuesta como la que acabo de elaborar. Me refiero a las teorías conspirativas (del tipo el sida se creó en un laboratorio norteamericano) que proliferaron a principios de los años 80. Lo interesante de este tipo de interpretaciones es que pertenecen a un conjunto muy extenso de teorías que van más allá del sida. En Estados Unidos, la importancia de las teorías conspirativas es tan alta que conforman un objeto de estudio importante para la sociología, lo cual es entendible, ya que se trata de un país pródigo en estas visiones, a causa de acontecimientos como el asesinato de John F. Kennedy o la sospecha de que el gobierno mantiene contactos con extraterrestres, toda una paranoia que a su vez generó una literatura de gran relevancia estética, como podemos ver, por ejemplo, en la narrativa de Philip K. Dick. Aunque las teorías conspirativas recorren la modernidad, el sociólogo Luc Boltanski demuestra que se potenciaron durante la Guerra Fría, período en el que por lo demás la academia norteamericana creó algunos de los conceptos centrales para su comprensión.<sup>2</sup>

En los inicios de la epidemia del sida, la enfermedad fue capturada por este tipo de esquemas intelectuales. Para mostrar aunque sea una parte de esta cuestión, me remito al tomo I de *Conspiracy Theories in American History*, una enciclopedia dirigida por el historiador Peter Knight. En la entrada sobre el sida, Jack Batrich repone las explicaciones que aparecieron al principio de la enfermedad. Las primeras hipótesis surgieron en San Francisco en 1983 cuando algunos integrantes de la comunidad

<sup>2</sup> Me refiero al texto *Enigmas y complots*, en el que realiza un estudio detallado de los servicios secretos, la literatura, la paranoia y las teorías conspirativas.

gay pegaron afiches en los que denunciaban que la enfermedad había sido creada por el gobierno para enfermar y en última instancia exterminar a los homosexuales. La prensa gay apoyó estas acusaciones, en parte porque acordaba con ellas, en parte porque eran una defensa contra la discriminación que históricamente venían sufriendo los gays, de pronto intensificada tras el surgimiento de la enfermedad, a la que se designó por medio de nombres como “cáncer gay” y “peste rosa”.

Poco después, la Guerra Fría capturó esas denuncias y las llevó a la lucha ideológica internacional. En 1984, un periódico de la India publicó un artículo en el que aseguraba que el sida había sido creado por el gobierno norteamericano en un laboratorio militar, especializado en la producción de armas biológicas. Moscú levantó la hipótesis y el diario *Pravda* publicó una caricatura en la que un científico le entregaba un frasco con sida a un militar norteamericano. En el dibujo, se ve al médico mientras sostiene un tubo de ensayo de grandes dimensiones. Se lo está entregando al militar con un gesto maligno, mientras extiende la otra mano para recibir un fajo de dinero. El tubo tiene una especie de etiqueta volante, casi a modo de banderín, en el que se lee “Virus sida” (Вирчс спид). El militar tiene varias condecoraciones en el pecho, típicas de algún alto cargo en el ejército. Ambos ocupan toda la viñeta, aunque debajo se ven varios pies de personas aparentemente muertas. Como detalle, vale resaltar que, dentro del tubo de ensayo, el virus está representado por una serie de cruces, que deforman levemente la reconocible forma de la esvástica nazi.



En este clima de Guerra Fría, la enfermedad queda ligada a la invención, el complot, el sabotaje, las batallas encubiertas, las acusaciones sobre totalitarismo, manipulación y genocidio que se cruzan de un lado al otro de la cortina de hierro. En un panfleto de 1986 titulado *Sida: el mal creado en USA*, los científicos de Alemania Oriental Jakob y Lilli Segal aventuran que el gobierno norteamericano había creado el virus con propósitos militares. La diseminación fue causada por un error: las autoridades médico-militares lo probaron en algunos presidiarios, pero por error éstos se escapan, esparciendo el virus entre la comunidad gay de Nueva York, a la que naturalmente se dirigieron, siguiendo una lógica apriorística y prejuiciosa que une hombres negros, virus,

marginalidad y homosexualidad. De acá en más, las teorías siguen la lógica de una bola de nieve. A fines de los 80, el médico alternativo William C. Douglass lleva su paranoia al extremo: el sida forma parte de un complot soviético para exterminar a la población norteamericana. El complot sigue una trama simple pero dificultosa: primero los comunistas se infiltraron en el ejército; desde ahí crearon el virus y lo diseminaron en Estados Unidos gracias a las operaciones cómplices de la Organización Mundial de la Salud. Para terminar con esta amenaza, Douglass recomienda que el gobierno dicte la cuarentena a los infectados, profundice la guerra contra el comunismo y demuela la OMS.<sup>3</sup>

### 3

En el transcurso de la década, este tipo de explicaciones perdieron audiencia y cayeron en descrédito. Los motivos son en general científicos: en 1984, el Instituto Pasteur consiguió aislar el virus, se descubrieron orígenes científicamente más probables y se pudo advertir que la enfermedad infectó a cuerpos sin importar el sexo, la raza o las ideologías políticas. Se puede aventurar, también, que el sida funcionó como uno de los focos a partir de los cuales se abandonó la lógica disciplinaria de la Guerra Fría y se construyó una sociedad de nuevo tipo.

En la Argentina y el Brasil de los años 80, este proceso de cambios se puede seguir en un libro por muchas razones

<sup>3</sup> Como podemos comprobar ahora con el covid-19, las teorías conspirativas acompañan siempre la aparición de nuevas enfermedades y son formas iniciales de interpretación y producción de sentidos sobre las enfermedades. Desde el gobierno de Donald Trump se le dio fuerza a la teoría de que el virus había sido creado en laboratorios chinos y, repitiendo de una manera casi diríamos patética las opiniones pseudocientíficas que acabo de mencionar, en julio de 2020 decidió que el gobierno de los EE. UU. rompiera relaciones con la OMS.

memorable: *El fantasma del sida*, de Néstor Perlongher. El escritor publicó este breve ensayo en portugués en 1987; un año después apareció en Argentina en la editorial Puntosur.<sup>4</sup> El volumen tiene cinco capítulos, aunque en él se distinguen dos partes: en la primera, Perlongher hace una descripción médico-biológica del sida, lo que lo lleva a acercarse estilísticamente a los folletos de prevención. En la segunda, realiza un análisis micropolítico del impacto del sida en la sociedad brasileña. En esas dos partes, compone no una, sino dos imágenes de la enfermedad.

En la primera, el texto se deja influir por el contexto de la Guerra Fría. En esas páginas recupera la versión médica oficial, aunque la rodea de varias de las teorías conspirativas que acabo de mencionar. No les da a todas la misma credibilidad (repone teorías que reconoce alocadas, como la hipótesis de que Fidel Castro esparció el sida en EE. UU. a través del exilio de Mariel, de 1980), pero mantiene el clima de espionaje, e incluso desarrolla el tema a través de las guerras entre los laboratorios. En esta misma línea, utiliza una retórica bélica para explicar el

<sup>4</sup> Néstor Perlongher publicó el libro en portugués en 1987 bajo el título *O que é AIDS*, en la Coleção Primeiros Passos de la Editora Brasiliense, en la que se publicaban textos introductorios a temáticas por alguna razón candentes (otros títulos de la colección son: *O que é Adolescência*, *O que é Amor*, *O que é Feminismo*, *O que é Homossexualidade*). Como es posible reconstruir a partir de sus cartas, editadas hace algunos años por Cecilia Palmeiro, el libro salió en la misma época que *O negocio do miche*, su tesis de maestría. Según carta del 7 de agosto de 1987 a Daniel Molina, por esas fechas entra en contacto con la editorial argentina Puntosur para publicar la versión en castellano, bajo el título de *El fantasma del sida*, que hace juego, como la primera oración del texto, con el fantasma del comunismo que invocan Marx y Engels. De su correspondencia se pueden reconstruir parte de las negociaciones con la editorial: Perlongher había pensado en Marcelo Benítez para que redactara un capítulo sobre el sida en Argentina, pero Puntosur encargó el texto a Leonardo Moledo, quien lo había contactado inicialmente con la editorial. A juzgar por las cartas, el cambio le causó un profundo enojo, porque se trató de una decisión inconulta, y también porque el texto de Moledo es un informe neutro y por momentos normalizador, que desentona con la potencia política y reflexiva que despliega Perlongher.

funcionamiento del sistema inmunológico. Escribe en un momento particularmente importante de su ensayo:

Para explicar qué es el virus del SIDA y cómo actúa, se hace necesario hablar un poco del sistema inmunológico humano.

Este sistema tiene, por lo menos, dos grandes funciones. La primera se relaciona con el medio exterior, sus habitantes, sus agresiones. La segunda está replegada hacia el interior del individuo, hacia su propio organismo, protegiéndolo de una diversidad de procesos mórbidos que se desarrollan silenciosamente. Ambas forman dos grandes líneas de defensa.

La exterior está constituida por la piel y por las mucosas que recubren, por ejemplo, las vías respiratorias, incluyendo allí las secreciones. Si esa barrera fuese atravesada y un cuerpo invasor ingresase en el torrente sanguíneo, se accionaría entonces el segundo sistema de defensa, el interior: las células de inmunidad especializada. (19)

En estos dos párrafos, se aprecia perfectamente que Perlongher comprende el cuerpo como un territorio soberano que está habitado por habitantes y es atacado por cuerpos invasores. La imagen que produce del sistema inmunológico se basa de una manera muy clara en un sistema de metáforas que pertenecen al campo de lo militar. Como dice al principio de la cita, ese sistema tiene que mantener una relación tensa con el exterior, debido a que funciona como una frontera en un país soberano, que impide el ingreso de agentes patógenos. Al mismo tiempo, el dispositivo inmunológico controla el interior del cuerpo, en primer lugar buscando cuerpos agresores que provienen de afuera, y en segundo lugar ocupándose de algo que Perlongher parece no visualizar del todo, que llama “diversidad de procesos mórbidos que se desarrollan silenciosamente”.

Toda esta retórica no es invención del escritor argentino. Más bien, Perlongher se contenta con reproducir una suerte de *koiné* (una lengua común) que se encuentra desarrollada en los libros



sobre inmunología y virología. En *Inmunitas*, Roberto Esposito remonta este sistema de metáforas a los tratados políticos del siglo XVII, refiriéndose especialmente al *Leviatán*, un libro en el que, como es habitual en los textos políticos de la época, el reino era comprendido como un cuerpo cuya cabeza era el soberano. De todos modos, está claro que la retórica que emplea Perlongher está organizada a partir de una serie de metáforas que plantean un vínculo mucho más moderno entre el cuerpo y un territorio soberano. En “Cold War Science and the Body Politic: An Immuno/Virological Approach to *Angels in America*”, Daryl Ogden encuentra que uno de los desencadenantes principales de este tipo de metáforas en el campo de la medicina se encuentra en que la inmunología hizo sus avances principales en los años 40 y 50, es decir, en el momento de mayor intensidad de la Guerra Fría. En ese texto, comenta *The Production of Antibodies* (1949), libro en el que Frank Fenner y Frank McFarlane Burnet presentan la teoría de que el aparato inmunológico distingue las células que pertenecen al cuerpo por medio de algo que llaman “self-marker”. Para mantenerse sano, el sistema inmunológico realiza dos acciones: elimina los agentes “non-self”, es decir, los que no son yo, los que no forman parte del cuerpo, y extirpa aquellas células que, si bien pertenecen al cuerpo y forman parte del sistema inmunológico, se encuentran debilitadas. Ogden pone en paralelo toda esta forma militar y policíaca de comprender el sistema inmunológico con el clima paranoico que se vive en EE. UU. durante la época de Joseph McCarthy. Siguiendo su lectura, la inmunología comprendió el funcionamiento del cuerpo gracias a que transportó en términos metafóricos toda una lógica de la desconfianza ante lo que no forma parte de lo nacional, del sistema de vida, de los valores aceptados, de la misma manera que mantuvo una visión persecutoria de la población, algo que

Fenner y Burnet pueden ver a partir de las células debilitadas, que permiten infiltraciones.

En la época en la que Perlongher escribe *El fantasma del sida*, este paralelo del cuerpo con la Guerra Fría no solo continuaba funcionando, sino que de hecho servía como lengua común entre los médicos y la población leiga, como lo evidencian tanto su texto como otros textos de divulgación. Para demostrarlo, quisiera traer a colación un artículo que publicó Peter Jaret en la revista *National Geographic*, en el número de junio de 1986. El autor le pone a su artículo el título de “The Wars Within”. La bajada consta de dos oraciones, la primera de las cuales está llena de conceptos tomados del campo militar: “Besieged by a vast army of invisible enemies, the human body elists a remarkably complex corps of internal bodyguards to battle the invaders” (702). Si descontamos artículos y preposiciones, esa oración está compuesta por quince palabras, y ocho pertenecen al campo militar. Por supuesto, todo el artículo está plagado de esta retórica. En otro momento sostiene lo siguiente: “Usually we never even notice the battles in the incessant wars within us. We have evolved legions of defenders, specialized cells that rout the unseen enemy [...] We sleep securely, trusting the invisible vigilantes of our immune system” (706). La guerra encubierta, que se realiza sin que la población se entere: ninguna definición más exacta de la Guerra Fría. Incluso podemos decir que Jaret se dejó influenciar por las novelas de espías. O por lo menos cuando escribe esa frase: en *The spy who came in from the cold*, de John Le Carré, el jefe de los espías le dice a Alec Leamas casi lo mismo que lo que Jaret dice del sistema inmunológico: “Hacemos cosas desagradables para que la gente corriente, aquí y en otros sitios, puedan dormir seguros en sus camas por la noche” (61).

Pero volvamos a *El fantasma del sida*. En la primera parte del ensayo, Perlongher complementa este lenguaje bélico con otro que toma de la computación. Escribe en el párrafo que sigue a la cita anterior:

Aunque estas dos grandes funciones [se refiere a las funciones de defensa del sistema inmunológico] parecen estar aisladas la una de la otra, ellas dependen, en última instancia, de un componente central del sistema especializado de inmunidad, un tipo de glóbulo blanco llamado linfocito T 4 “auxiliar”. La función de ese linfocito T “auxiliar” puede ser comparada con una central de computadora: él alimenta todas las otras terminales, emitiendo informaciones a los restantes componentes del sistema inmunológico; éstas permiten organizar las defensas del organismo atacado por el cuerpo extraño.

[...]

Cuando el organismo entra en contacto con el virus del sarampión, por ejemplo, los linfocitos B, después de recibir la orden de los linfocitos T 4 “auxiliares”, pasan a producir anticuerpos contra aquel microorganismo. Vencido el plazo de peligro y no habiendo más necesidad de mantener la producción de anticuerpos, también son las células T 4 “auxiliares” las que envían información a otro tipo de linfocitos T 8 (“supresores”), ordenando cesar el ataque. (20)

Perlongher utiliza estas metáforas con propósitos didácticos. Pero a diferencia del lenguaje bélico, la computación funciona en la época de una manera menos directa. Como es usual en las metáforas didácticas, está claro que busca reemplazar lo desconocido por sus lectores, en este caso el sistema inmunológico, por algo conocido con lo que guarda alguna afinidad, en este caso la computación. Ahora bien, en la época el conocimiento al que apela tiene una evidente particularidad. Actualmente, tenemos un conocimiento práctico de la computación que hemos desarrollado gracias a la experiencia directa con todo tipo de dispositivos tecnológicos. En los años 80, en cambio, el conocimiento práctico que una persona podía tener del tema se reducía con suerte al manejo de alguna Commodore 64, que se

enchufaba al televisor y utilizaba unos casetes que eran leídos por una máquina grabadora. Tal vez algunos tenían nociones más allá de la media porque trabajaban en algún banco.<sup>5</sup> Para el resto de la población, la computación y las nociones del tipo “centrales” y “terminales” podían ser conocidas solo gracias al imaginario que habían construido las revistas de divulgación o las novelas y películas de ciencia ficción.<sup>6</sup> En la época en la que se individualiza el VIH aparecen, en este sentido, dos películas que tuvieron un éxito masivo y sobre las cuales descansa buena parte del imaginario de los 80 sobre las computadoras. La primera es *Juegos de guerra* (1983), en la que un hacker ingresa al sistema de defensa norteamericano y le hace creer que la URSS ha lanzado un ataque nuclear. La segunda es *Terminator*, película de 1984 en la que el sistema de defensa toma conciencia y extermina a la población. Notemos que ambas aparecen en la misma época en la que se individualiza el VIH y de alguna manera se vinculan con las enfermedades. La primera imagina que alguien se introduce en el sistema de defensa del Estado para manejarlo a su antojo, de manera parecida a como opera el VIH, que se introduce en las células encargadas de la defensa para destruir toda capacidad de reacción del cuerpo; en la segunda, el sistema

<sup>5</sup> Para pensar estas cuestiones, me baso en parte en *La humanidad aumentada*, de Éric Sadin, y en parte también en mis recuerdos.

<sup>6</sup> El mismo Perlongher sabía muy poco del tema. Como revela su correspondencia, se compra su primera computadora a fines de 1991 y al principio tiene problemas con acciones básicas, como guardar un texto. En carta a Beba Eguía de agosto de 1991 le dice que tenía preparada la crónica sobre París, pero “—oh inexperiencia— el computador se lo comió! Buahhh!” (163). Por supuesto, esos problemas son fáciles de resolver para nosotros, pero en la época revelan más bien la falta de familiaridad que todavía existía con las computadoras. Volveré sobre las computadoras más adelante. Pero vale resaltar acá lo que dice Palmeiro en la introducción de la correspondencia: se trata de uno de los últimos epistolarios, porque la “masificación de internet a finales de la década del 90 transformó para siempre las prácticas de escritura, e incluso las formas de subjetividad que se construyen a través de ellas” (14).

de defensa cobra conciencia y comienza a atacar a las personas que debería proteger, siguiendo el patrón de las enfermedades autoinmunes.

#### 4

Se me puede reprochar que abuso de las interpretaciones. Al fin y al cabo, nada de esto se encuentra en *El fantasma del sida*. Perlongher no habla de *Juegos de guerra* ni de *Terminator*, tampoco hace explícitos sus conocimientos sobre medicina. Por su correspondencia, podemos sospechar que el conocimiento que tenía del sistema inmunológico era muy precario e incluso los pocos datos que maneja en *El fantasma del sida* los olvida con rapidez.<sup>7</sup> Todas estas sospechas y estas críticas son ciertas, pero desde el punto de vista que me fijé en este trabajo no solo son irrelevantes, sino que ponen de manifiesto que esta primera parte utiliza una forma casi naturalizada en la época de pensar la enfermedad. De hecho, las metáforas didácticas que utiliza son una ventana a la mentalidad de la época. Importa poco que piense en aquellas películas para pensar la enfermedad. Lo cierto es que establece una serie de continuidades entre la guerra, la computación y el cuerpo, de manera que mantiene todo el clima de la Guerra Fría y todo el sistema de relaciones entre los sistemas sociales disciplinarios y el cuerpo individual. Así, la primera parte del ensayo de Perlongher muestra que el sida apareció en una sociedad marcada por los grandes bloques ideológicos, lo

<sup>7</sup> Para comprobarlo, basta con confrontar la detallada descripción que hace de las células T4 y T8 con lo que le dice a Beba Eguía dos meses después de que le saliera positivo el test de VIH: "Mi entrevista con la médica que me trata no fue muy tranquilizadora que digamos. La cosa al parecer está en la sangre, hay una disminución de las 'células T' (?)" (133).

que supone una serie de rigideces que afectan tanto a las formas de comprender las identidades como así también las prácticas artísticas y culturales.

Sin embargo, la segunda parte de *El fantasma del sida* muestra que este tipo de interpretaciones tendieron a pasar a segundo plano. Las razones son muchas, y muy variadas. Sin pretender agotarlas, se puede afirmar, en todo caso, que esta primera red simbólica de la Guerra Fría no estaba en condiciones de comprender de una manera adecuada el modo en el que funcionaba la enfermedad tanto a nivel del cuerpo como a nivel social. Esto no se debe solamente a que produjo hipótesis disparatadas como las que Douglas propone en *The End of Civilization*, sino también a que el sida fue, al final de cuentas, un foco resistente que empujó a una serie de cambios tanto en la forma de comprender el cuerpo como en los modos de organizar la cultura y la vida cotidiana. Aunque no es del todo tajante en cuanto a las fronteras epistemológicas, la bibliografía sobre el tema de lo inmunitario es contundente en este sentido. Como demuestra Esposito (quien toma sus argumentos de Donna Haraway), el lenguaje de la guerra pone de manifiesto una cierta concepción de la relación del cuerpo con la enfermedad que es a todo o nada. En *Inmunitas*, hace una serie de comentarios relativamente extensos sobre John Dwyer y Lennart Nilsson, que publican libros con títulos elocuentes: *The Body at War: The Miracle of the Immune System* (1988) y *The Body Victorious: The Illustrated Story of Our Immune System and Other Defences of the Human Body* (1987). En esos comentarios, Esposito demuestra que la retórica de la Guerra lleva a comprender la lucha contra la enfermedad como una victoria aplastante y total. ¿Podía funcionar algo semejante para pensar un virus como el sida que no puede ser eliminado? Precisamente, el sida empujó una reconceptualización en este

sentido. Esposito sigue la cuestión por medio de la vacuna. La vacuna inmuniza al cuerpo inyectándole una forma debilitada del virus. En el cuerpo queda un registro, de modo que el sistema de defensas ya está preparado para actuar ante un nuevo contagio. Esposito extiende el argumento a la sociedad, señalando que la administración de la vida no consiste en terminar con la enfermedad. Al contrario del modelo bélico, el cuerpo y la sociedad viven porque mantienen con la enfermedad y la muerte una relación íntima y necesaria.

Por supuesto, Perlongher no conocía estos argumentos, pero en la segunda parte de su ensayo abandona el clima de la Guerra Fría y, anticipándose a Esposito, comprende el VIH como un agente que se introduce en la sociedad, obligándola a realizar una serie de modificaciones, por medio de las cuales aparece un mundo nuevo. En parte, podemos atribuir esta visión diferente a un cambio de registro. En la primera parte de *El fantasma del sida*, Perlongher realiza una exposición orientada hacia la divulgación y la prevención, de modo que se mueve en un ámbito muy cercano al de la medicina, pero además está obligado a trabajar con metáforas didácticas que lo llevan a una lengua común, mientras que en la segunda parte hace un desarrollo teórico-político mediante el cual estudia las transformaciones socioculturales que produce el sida en la sociedad brasileña. En otras palabras, a partir de *El fantasma del sida* se puede comprender el VIH como uno de los elementos centrales que provocaron los cambios epistémicos y sociales que dan forma a nuestra actualidad.

El centro de la segunda parte de su ensayo es lo que llama el “dispositivo sida”. Con ese concepto foucaultiano, hace referencia a que el sida está capturado por una serie de poderes que le sacan provecho porque lo utilizan como fantasma para operar

transformaciones sobre la población. Tres son los poderes que extraen del sida lo que denomina, con gran acierto, “plusvalía moral”. En primer lugar, menciona a las iglesias católicas y evangélicas, que utilizan el sida para repudiar las prácticas homosexuales y recomendar la vuelta a la familia y su esquema moral tradicional. En segundo lugar, se refiere a los medios de comunicación, ejemplificando su proceder con la atención morbosa que la televisión le prestó a la muerte del dramaturgo Roberto Galizia. En tercer lugar, habla de la plusvalía que el poder médico extrae del sida, que a través del Estado o los grupos de prevención emite una imaginaria terrorista. Escribe Perlongher:

En las reuniones de información convocadas por el recientemente creado Grupo de Apoyo y Prevención del SIDA (GAPA), el público asistente —básicamente homosexual— era bombardeado con diapositivas de nalgas carcomidas y rostros desfigurados. Más tarde, en 1986, el pintor Darcy Penteado se retira a los gritos de “¡Terrorismo médico!” de una conferencia del entonces secretario municipal de Salud de San Pablo, donde era exhibido en la pantalla un hombre deformado por el mal. La reacción de Darcy no es sólo emocional: según él, “el problema del SIDA no es la enfermedad en sí, sino la paranoia que los medios de comunicación están creando”, y denunciaba que “esos medios están solapadamente atados a poderosos esquemas médico-farmacológicos multinacionales que pretenden ciertamente cobrar un precio altísimo por los costos del SIDA; la medicina deshonesto, aliada a grupos conservadores, extremistas y salvajes, pretende restaurar horrores encima de todo ese horror (ISTOE, de enero de 1986). (56-57)

En esta cita reaparece el clima de la primera mitad de *El fantasma del sida*: Perlongher mantiene parte de la retórica bélica al señalar que los grupos gays son bombardeados con imágenes en las que se inyecta terror. Pero se produce una transformación que no por leve deja de ser fundamental. El dispositivo sida está construido para operar sobre las relaciones y por lo tanto sobre parte del tejido social, que específicamente se concentra



en el desbunde, es decir, en el destape, la fiesta, la salida de las locas a la calle, que en Brasil se vivió en los años 70. Esa salida ciertamente había chocado contra los dispositivos disciplinarios. El Estado reprimió y reprime esa población a través de los mecanismos tradicionales: intervención directa de la policía, códigos legales que permiten la detención, redadas y agresiones de diverso tipo, etc. Pero, en simultáneo, el dispositivo sida aparece con otros propósitos, dado que su bombardeo no apunta a terminar con la homosexualidad, sino a controlar y normalizar las costumbres y las identidades. Si el VIH surge en una sociedad vieja en la que la heterosexualidad es considerada natural, sirve para pasar a otra sociedad en la que esa lógica se abandona porque permite ordenar las relaciones, evitando prácticas como la promiscuidad.

A partir de su ensayo, se puede afirmar que esta intervención tiene dos objetivos que se pueden reconstruir de una manera tendencial. Por una parte, el dispositivo sida busca terminar con las formas contestatarias respecto de las formas disciplinarias de la sociedad. Por la otra, aspira a transformar la sociedad misma en la medida en que se propone aceptar a los homosexuales como nuevas identidades admitidas. En el texto de Perlongher, el sida aparece como un ordenador que le da sentido a una serie histórica: el desbunde fue un desafío a la sociedad disciplinaria, mientras que el sida sirvió para ordenar una sociedad que por aquel primer paso ha abandonado lo natural para organizarse a partir de redes abiertas cuyas normatividades fluctúan en el tiempo. Como demuestra Perlongher a través de los consultorios médicos, en ese tipo de sociedad ya no hay un afuera: “Antes –dice– los anormales estaban afuera: afuera de la familia y afuera del consultorio. Ahora ya pueden entrar, sacar número y recibir el consuelo del complejo” (79). El dispositivo-sida, agrega

en otra página, no se dirige “tanto a la extirpación de los actos homosexuales, como a la redistribución y control de los cuerpos perversos, que apunta a hacer del homosexual una figura aséptica y estatuaría, especie de estatua perversa en el parque nacional” (81).

## 5

Las imágenes que Perlongher propone en la primera y la segunda parte del ensayo sugieren que en los años 80 el sida se transforma en uno de los focos a través de los cuales cambian el pensamiento sobre la enfermedad, las identidades y las formas de organización de la sociedad. A principios de los años 80, pero de acuerdo con un sistema que tiene su epicentro entre los años 50 y 70, la sociedad se comprende a partir de la guerra. Fuera de Perlongher, ese modo de analizar las cosas lo encontramos, por ejemplo, en el Foucault de *Defender la sociedad*. Cuando Foucault invierte el aforismo de Clausewitz para afirmar que la paz es la continuación de la guerra por otros medios, está sin duda inaugurando un pensamiento original, pero ese pensamiento se mantiene en el clima bélico que caracteriza a la época. Cuando en 1984 se desmaya en su casa, para morir poco después enfermo de sida, tiene listos los dos últimos volúmenes de *Historia de la sexualidad*, en los que se propone pensar una sociedad nueva, marcada por la independencia del individuo, el cuidado de sí y esa nueva forma que es la gubernamentalidad, que no busca reducir con lógica militar al individuo, sino que se propone persuadirlo, sin sacarle una cierta libertad que lo define.

En *El fantasma del sida*, este proceso se encuentra concentrado en sus cien breves páginas. En ellas, Perlongher demuestra que el dispositivo sida termina con la lógica normativa tradicional

y produce nuevas identidades, como lo demuestra a partir de lo que llama el modo de vida gay:

el “modo de vida gay” podría constituir una experimentación de vanguardia en la creación de modelos cada vez más individualistas de subjetivación. Esto es, ciertas características de la vivencia gay –soledad, desarraigo, desgajamiento de las redes familiares, etc.– se transformarían en funcionales o pasarían a ser imitadas por sectores de la población no necesariamente homosexuales. Si así fuera, sería entonces preciso “desinfectar” al homosexual para que encarnase, sin peligros ni fugas, ese “estilo de vida” disociado de la práctica de la promiscuidad socialmente indeseable. (81)

Al finalizar los años 80, Perlongher se convenció de estas opiniones provisorias. En el ensayo “La desaparición de la homosexualidad” y en el post-facio de *La prostitución masculina* puso de manifiesto que, tras el sida, la homosexualidad, como gesto contestatario, desaparece para integrarse a una nueva sociedad. El gay del que habla en *El fantasma del sida* está diseñado por el dispositivo-sida: es una subjetividad aprovechable porque presenta algunos rasgos que se ajustan al mercado del trabajo global: sin lazos comunitarios ni familiares, solitario, prolijo, maleable, es un experimento de lo que será el trabajador global, conectado a Internet. Por eso, cuando habla del “modo de vida gay”, Perlongher está concentrándose en un tipo de identidad, cuando en realidad lo que descubre es que, a partir de aquel modo de vida, las sociedades comienzan a diseñar (con toda la carga de artificio que tiene esa palabra) nuevas y múltiples identidades.

En *Fenomenología del fin*, Franco Berardi sostiene que el sida es uno de los soportes a partir de los cuales se abandonó la conexión de los cuerpos, típica de la revolución sexual de los años 70, y se pasó a la conectividad, es decir, a las relaciones mediadas por Internet. Por supuesto, Perlongher no conoció Internet y, como

dije antes, manejaba de manera muy precaria las computadoras, pero aun así intuyó el cambio al que se referiría Berardi: en su libro muestra que el sida produce el traspaso de la disciplinaria Guerra Fría a una trama abierta de lo social que controla por medio del biopoder. Incluso lo pudo ver con las formas precarias de conectividad que existían en la época. Escribe Perlongher, a partir de las recomendaciones de la masturbación como forma de evitar la peligrosidad del coito:

Volviendo a la masturbación, resulta curioso que ahora sea recomendada como alternativa, cuando algunas décadas atrás se la consideraba la fuente de una diversidad de daños y desvíos psicosomáticos. A la luz de esa promoción, en los Estados Unidos se desarrolla una práctica innovadora: el *sexo telefónico* —el cliente se comunica con una agencia especializada y escoge una voz (afeminada o gruesa, delicada o grosera) para graduar, conforme al tono, la manipulación de los espasmos—.

Así, a medida que se refina, la perversión parece tornarse más solitaria y distante. Tal vez, ese “sexo auricular” esté indicando una probable culminación de las políticas de identidad sexual: el sexo va dejando de ser una relación entre los cuerpos, para convertirse en una relación de cada uno con su propio cuerpo. Encerrados en sus múnadas individualistas, apenas corresponderá a cada uno escoger, en el mercado de artificios, la propia fantasía. (83)

En estas reflexiones pesimistas, Perlongher prefigura muchas de las condiciones bajo las cuales se produce el salto hacia la conexión por Internet. Incluso la selección de las voces, más gruesas o más afeminadas, parece plantear un dispositivo que no solo es telefónico, sino que se plantea como un algoritmo, es decir, como una serie de selecciones prefiguradas. El soporte tecnológico mediante el cual Internet se introduce en nuestras vidas se basa en parte en el vuelco que produce el sida en nuestras sociedades.

**Adenda: todo el poder a las computadoras**

Escribí este texto a mediados de 2019. Fuera de algunos datos y referencias bibliográficas, lo leí tal cual en las jornadas sobre los años 80, a las que con gran generosidad me invitaron Irina Garbatzky y Javier Gasparri. Transcurrió apenas un año de ese encuentro, pero la aparición del covid-19 cambió a tal punto la vida que parece haber ocurrido en un pasado lejano. Esa enfermedad afectó todos los niveles de nuestra experiencia: la economía, la sociabilidad, los afectos, alteró los equilibrios psicológicos, la vida familiar, el sentido de cosas como la soledad, el tiempo, las lecturas, las formas de comer. No hace falta abundar, porque todos sabemos de qué se trata, pero también porque siempre va a haber algo que falte en nuestras enumeraciones sobre lo que hemos perdido o lo que se ha visto modificado. En lo que respecta al texto que leí en las jornadas, debo decir que hay algunos aspectos que cobran nuevo sentido, porque llamativamente (ese llamativamente solo apareció ahora, con el covid-19) los pasé por alto.

Lo que ahora me parece más notorio es que hablo casi al pasar del tema de las computadoras. En el texto me refiero a las metáforas que utiliza Perlongher para explicar el sistema inmunológico y al final hago algunas observaciones sobre cierto poder anticipatorio que tiene a partir del sexo por vía telefónica. Ahora esas observaciones deberían pasar a primer plano. Pudimos (todavía podemos) afrontar la pandemia del covid-19 con una cuarentena más o menos estricta y prolongada gracias a que estamos rodeados de dispositivos tecnológicos y podemos satisfacer muchas de nuestras necesidades por medio de Internet. Si mi texto cobra nueva luz (una luz siniestra en muchos sentidos), es porque pone de relieve que existe una relación íntima entre vida, tecnología y enfermedad. El texto de

Perlongher permite ver que esa relación comienza a formarse con la irrupción del sida.

Por eso quisiera volver al momento de las metáforas de las computadoras. Como dije antes, Perlongher no podía apelar a un conocimiento de los lectores basado en la experiencia, sino que parece apuntar a los saberes más o menos difusos que aquellos se formaron con la ciencia ficción. Mencioné entonces las películas *Juegos de Guerra* y *Terminator*. Ambas aparecieron en 1983 y 1984, en la misma época en la que se consigue aislar el VIH. Como últimas producciones de la Guerra Fría, parecen proyecciones bélicas de lo que sucede en el cuerpo con el sida y las enfermedades autoinmunes. Se trata, desde luego, de una relación tenue, casi podríamos decir que de un abuso de las interpretaciones. No obstante, lo que importan son los datos, las conexiones y el traslado metafórico de los conceptos de la guerra a la enfermedad. Por eso, quisiera agregar, en esta adenda, el siguiente dato. El 3 de noviembre de 1983, el mismo año en el que se aísla el VIH, Fred Cohen presentó un programa especial de computadoras en un seminario sobre seguridad informática que dictaba el doctor Leonard Adleman. Cohen lo introdujo en una computadora y tras ocho horas de trabajo tomó el control de sus programas. Ese tipo de software ya había aparecido en el pasado. Pero ahora Cohen lo había diseñado para un seminario sobre seguridad. No había un nombre para designarlo. Entonces, Adleman se lo dio: lo llamó virus. No es todo. Poco después de ese evento, Adleman comenzó a interesarse por el funcionamiento del VIH. En sus investigaciones, que realizó a fines de los 80 y principios de los 90, trató de mostrar que la forma en la que el virus afecta parte del sistema inmunológico puede resolverse a partir de una cuestión que sería traducible en términos matemáticos.

Como sugerí al final de mi trabajo, basándome en Berardi y en las intuiciones de Perlongher, el sida empuja a una informatización del mundo. Impone un reemplazo del contacto de los cuerpos por la conexión por medio de dispositivos que transmiten información, como Internet o los teléfonos sexuales de los que se ocupa Perlongher. Lo que indican los datos que acabo de reponer es que el sida también participa de un campo de transformaciones sociopolíticas y tecnológicas que se basan en las articulaciones que se producen entre la biología, la política, la sociedad y la computación. No es posible decir en pocas palabras qué es lo que ocurre entre todas esas disciplinas y campos del saber. Pero hay algo muy nítido, y es lo que me interesó resaltar en el trabajo y ahora se intensificó: esa conjunción de campos de saber y poder se puede distinguir a partir de la producción de una retórica que se basa en la traslación metafórica de conceptos de un ámbito al otro. Tal es el caso de la invención de Adleman: un software que se introduce en una computadora, engañando su sistema de defensas, que además se puede replicar y destruir sus programas o apropiarse de sus funciones tiene los suficientes puntos de contacto con el comportamiento de los virus como para realizar, por vía metafórica, esa creación conceptual.

Las metáforas informáticas que emplea Perlongher se conectan con esta zona. Lo mismo podemos decir del artículo que Peter Jaret publica en la *National Geographic*. En un momento de ese texto, transcribe el siguiente diálogo que mantiene con un médico: “‘We’ve gained a good understanding of the hardware of the immune system,’ Leroy Hood of the California Institute of Technology told me. ‘But we know almost nothing yet about the software that runs the system –the genes that tell our cells what to do’” (732). Después despliega toda una serie de metáforas de la comunicación para hablar del funcionamiento del sistema

inmunológico, bajo la suposición de que las células mantienen una red de intercambios de información a partir de ciertas sustancias químicas.

Ahora bien, los usos que realizan Perlongher y Jaret se mueven en una dirección definida: la lengua de la informática sirve para explicar lo que sucede en la biología. Y es necesario subrayar que esta dirección no se debe a que las personas, en 1986 y 1987, tuvieran un conocimiento de las computadoras basado en la experiencia continua que tenemos hoy en día. Más bien, esas metáforas funcionaban por razones complementarias, como la ciencia ficción o las revistas de difusión o incluso ciertas informaciones pertenecientes a un campo más bien teórico que práctico. Se trata, por lo demás, de una dirección perdurable en el tiempo. En *Oración*, María Moreno escribe lo siguiente: “La sangre es esa red precursora de la cibernética” (257).

En cambio, las creaciones de Cohen y Adleman en el campo de la informática suponen una transformación importante debido a que no toman palabras de la computación para explicar el cuerpo humano, sino que toman palabras de la biología para nombrar programas y procesos computacionales que hasta ese momento no tenían nombre. El mismo giro se ha registrado en las relaciones de la biología con la guerra. Como vimos, la inmunología y la virología utilizaron de manera frecuente una retórica bélica para pensar y explicar la interacción del cuerpo con los virus y las bacterias. Pues bien, Haraway y Esposito señalaron la existencia de un artículo de una revista militar norteamericana, titulado “Future Warriors”, en el que el autor toma la conceptualización de Jaret para pensar las formas que van a tener los soldados y las guerras en el futuro. Ya no es la guerra la que funciona como metalenguaje, sino que es la biología la que permite pensar la guerra. Lo mismo sucede con las relaciones de



la inmunología y la computación. Podemos verlo en “Computer Viruses - Theory and Experiments”, artículo de Cohen de 1987, en el que presenta el trabajo que elaboró en el seminario de Adleman en 1983:

We define a computer “virus” as a program that can “infect” other programs by modifying them to include a possibly evolved copy of itself. With the infection property, a virus can spread throughout a computer system or network using the authorizations of every user using it to infect their programs. Every program that gets infected may also act as a virus and thus the infection grows. (23)

No es el único momento en el que Cohen traslada conceptos de la biología al campo de la informática. Más adelante, el autor cita *El gen egoísta*, de Richard Dawkins, para hablar de la evolución que se produce en las interacciones entre los virus y los sistemas de protección: “This has very strong analogies to biological theories of evolution, and might relate well to genetic theories of diseases. Similarly, the spread of viruses through systems might well be analyzed by using mathematical models used in the study of infectious diseases” (30). Notemos de manera tentativa que esta forma de comprender la interacción de los virus con los antivirus se parece bastante a las nociones inmunológicas que despliega Esposito a partir de la vacuna. Podemos decir que, en parte, la evolución de la computación se basa en esta relación estrecha con lo que amenaza los programas.

Es posible que este cambio de dirección carezca en sí mismo de importancia. Lo que hace más bien es ratificar un campo de trabajo en el que se articulan diferentes líneas del saber. En este sentido, podemos decir que en algún punto hay una articulación entre la computación, la biología y la guerra, pero también la ciencia ficción, todo el mundo ciborg, de tanta importancia en

el cine y en Haraway, de tanta importancia también en “Future Warriors”, y esa articulación, que aparece en los años del sida, a instancias del VIH, produce el tipo de saltos que Foucault propone para pensar los cambios en las epistemes. Así lo demuestra la carrera posterior de Adleman. Primero pasó de la informática a estudiar el virus del sida. En ese traspaso profundizó sus conocimientos sobre las cadenas de ADN y formuló la hipótesis de que funcionan como una nano-computadora. En 1994, publicó “Molecular Computation of Solutions to Combinatorial Problems”, en el que presentó sus resultados en la construcción de una computadora que realiza cálculos complejos a partir de cadenas de ADN. Materializó de este modo la zona de contacto de los saberes que se venía desplegando desde principios de los años 80.

Volvamos ahora a la actualidad. La cuarentena del covid-19 es posible porque nuestro entorno se encuentra muy informatizado. Por eso, podemos agradecer la cantidad de dispositivos que tenemos y las posibilidades que dan las conexiones. Pero también se puede mirar lo mismo de una manera pesimista: hemos sido encerrados por nuestras computadoras, Internet es la calle informática por la que ahora transitamos, la vida pública y privada son las dos caras de una banda de moebius que sale de nuestras computadoras, somos controlados por nuevos sistemas de espionaje más sofisticados y manejados por medio de productos que se han desmaterializado y que concitan todos nuestros deseos. Podemos ver nuestra situación de una manera o de otra. Pero como sea, eso comenzó a ocurrir con el sida. Alicia Vaggione sostiene que el sida debe comprenderse como un acontecimiento, en el sentido de que su aparición “desestabilizó y conmocionó fuertemente la comunidad médica y científica que parecía haber detenido, a partir del descubrimiento de las

vacunas y los antibióticos, las grandes enfermedades infecciosas del pasado” (*Literatura/enfermedad* 57); también es un acontecimiento porque produjo el agrupamiento de una serie de discursos de procedencia diversa, desde la medicina al arte, pasando por las teorías paranoicas y todo tipo de producciones culturales, que tienen como epicentro, para Vaggione, la reconfiguración pública de las sexualidades. En el texto que leí en Rosario, ese acontecimiento se define a partir del empuje que el sida provoca en tanto contribuye a sacar a las sociedades de los viejos dilemas disciplinarios de la Guerra Fría para convertirlas en formas rizomáticas en las que el control y la sustentabilidad no dependen de los disciplinamientos, sino de la diversidad de identidades y la proliferación de nuevas mercancías. Ahora, desde el covid-19, esta perspectiva se acentúa a partir de las transformaciones tecnológicas que impulsó y/o acompañó el sida y que articularon nuestros cuerpos de una manera nueva. Así podemos verlo por medio de las invenciones de Cohen y Adleman: el VIH está en la constelación de procesos que hicieron posible el campo metafórico en el que se unen la biología, la computación, la guerra, el arte y la ciencia ficción, y también es clave en la conexión del nudo de la materia orgánica (la molécula de ADN) con el nudo de los lenguajes (la computación). Podemos llamar a eso biopolítica, podemos pensar que se trata de la construcción de un semiocapitalismo, un capitalismo casi futurista, como el que imagina Berardi. Podemos ver en estos desarrollos la articulación de la vieja conexión mente/cerebro o materia/lenguaje. En cualquier caso, esa es nuestra actualidad. Pues bien, esa actualidad empezó en los años 80, con la aparición conjunta y articulada del sida y la computación.

Una última observación para terminar. Mucho de lo que he desarrollado en el texto y en esta adenda tienen un sentido más

bien pesimista. Esto se debe a la materia que he abordado, pero también a que tengo una tendencia muy marcada a construir narrativas agónicas, es decir, narrativas que terminan en algún tipo de fracaso, en las que el héroe finalmente es vencido. Me ha pasado con Perlongher, a quien suelo ver como un creador de sentidos y políticas que terminan de una manera distinta a como habían sido proyectadas. Es cierto que él mismo le dio un sentido trágico a su obra: cerró su tesis de maestría y tal vez su desarrollo intelectual señalando que el sida había terminado con la homosexualidad en términos de prácticas contestatarias y revolucionarias, y dio paso, como lo anticipa en *El fantasma del sida*, a una sociedad en la que los hombres gays han sido integrados. Pero esta forma de mirar las cosas acarrea también algunas (o muchas) equivocaciones. En *Néstor Perlongher: por una política sexual*, Javier Gasparri demuestra que es necesario volver a los textos de Perlongher porque mantienen la misma potencia y permiten construir nuevos sentidos en la actualidad. Nada más acertado. Si por una parte podemos decir que la conexión del cuerpo orgánico a los dispositivos produjo una superación de la Guerra Fría y generó una nueva forma de dominación, por la otra se podría ver en esa conexión cibernética una forma de salida en el sentido de que permite la producción de nuevas subjetividades y pone en el centro de la poética la cuestión de la subjetividad. Tomando lo que dice Foucault en *La inquietud de sí*, la vida ya no se regiría por una moral externa, determinante y única, que por eso mismo se confunde con lo natural, sino que la subjetividad plantea reglas internas y se abre a una construcción propia que fluctúa en el tiempo. Perlongher hizo eso a lo largo de su obra. Y eso que él hizo y reflejó, esos cambios que se produjeron en los años 80, produjeron una sociedad en muchos aspectos más rica e interesante, basada en el derecho a tener derechos, que

es el verdadero nudo de las luchas políticas por el sentido. La producción de subjetividades, la producción de sí, ¿sigue siendo esa una respuesta al despliegue biopolítico que se acentuó con el covid-19 a partir de la articulación del cuerpo a los dispositivos tecnológicos? ¿O es la poética de sí el eje del nuevo poder diseminado? A esas preguntas, no a sus respuestas, me lleva la relectura de este trabajo.

## Bibliografía

- Adleman, Leonard. "Molecular Computation of Solutions to Combinatorial Problems". *Science*, vol. 266, n.º 5187, 11 de noviembre de 1994, pp. 1021-1024.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Boltanski, Luc. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bongers, Wolfgang y Tanja Olbrich (comps.). *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Cohen, Fred. "Computer Viruses - Theory and Experiments". *Computers & Security*, vol. 6, n.º 1, febrero de 1987, pp. 22-35.
- Esposito, Roberto. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Foucault, Michel. *La inquietud de sí*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Gasparri, Javier. *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Rosario: FHUMYAR Ediciones, 2017.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra, 1995.
- Jaret, Peter. "Our Immune System: The Wars Within". *National Geographic*, vol. 169, n.º 6, junio de 1986, pp. 702-735.
- Juegos de guerra [WarGames]*. John Badham (dir.). Metro-Goldwyn-Mayer, Sherwood, The Leonard Goldberg Company y United Artists, 1983.
- Knight, Peter (ed). *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*. Tomo 1. Santa Barbara/Denver/Oxford: ABC/CLIO, 2003.

- Le Carré, John. *El espía que surgió del frío*, Barcelona: Debolsillo, 2016.
- Moreno, María. *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Ogden, Daryl. "Cold War Science and the Body Politic: An Immuno/Virological Approach to *Angels in America*". *Literature and Medicine*, vol. 19, n.º 2, 2000, pp. 241-261.
- Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- Perlongher, Néstor. *Correspondencia*. Cecilia Palmeiro (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- Perlongher, Néstor. *O que é AIDS*. San Pablo: Editora Brasiliense, 1987.
- Sadin, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- Terminator*. James Cameron (dir.). Hemdale Film, Cinema 84, Euro Film Funding y Pacific Western, 1984.
- Timmerman, Frederick W. "Future Warriors". *Military Review*, vol. 67, n.º 9, septiembre de 1987, pp. 46-55.
- Treichler, Paula. "AIDS, homophobia and biomedical discourse: An epidemic of signification". *Cultural Studies*, vol. 1, n.º 3, 1987, pp. 263-305.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA/UNC, 2013.

# Los flujos de la sangre

Francisco Lemus

## I

Tengo el recuerdo muy presente. Una mañana de invierno, mientras hojeaba una revista de 1985, encontré una nota titulada “Llegó el sida” escrita por el periodista Daniel Molina.<sup>1</sup> No era lo que estaba buscando ese día en el CeDInCI, pero los archivos se revelan de manera inesperada. A pesar de que llevemos nuestras anotaciones y tengamos varios borradores destinados a la metodología, el archivo tiene esa fuerza de desafiar el tiempo para desviarnos de nuestros objetivos más minúsculos.

Pese a estar acostumbrado a dar vueltas por algunas revistas de los años ochenta, el título de la nota me llamó la atención. Al mismo tiempo que se presentaba como una verdad absoluta, se percibía cierta incertidumbre. El sida aún poseía ese carácter *fantasmal* titulado por Néstor Perlongher en un pequeño apartado dentro de la nota de Molina, una primera entrega sobre el tema que años más tarde adquirió el grosor de un libro.<sup>2</sup> Resonaban en mí esas voces serias que en las películas se oyen a través de la

<sup>1</sup> Fondo Marcelo Benítez, Programa de Memorias Políticas Feministas y Sexo Genéricas, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. Ver también en el mismo fondo documental, “La batalla del sida”, de Marcelo Benítez.

<sup>2</sup> Hago referencia a *El fantasma del sida*, de Néstor Perlongher. Sobre Perlongher, ver *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, de Cecilia Palmeiro, y *Néstor Perlongher: por una política sexual*, de Javier Gasparri.

radio para decir frases contundentes como “estamos en guerra”. También, por qué negarlo, se venían a mi mente las placas rojas de Crónica que avisan con la misma gravedad un accidente automovilístico con decenas de muertos y la simple llegada del invierno. Al leer este tipo de títulos, se concentran una infinidad de imágenes diferentes pero hermanas: las positivas, que recaen en la autoayuda a los fines de pasar el mal trago, y las temerosas, las que nos nublan la vista al producir una profunda angustia en relación con lo que sucederá.

A diferencia de otras páginas de *El Porteño*, plagadas de ilustraciones y collages en blanco y negro, la nota solo estaba acompañada por una fotografía a contraluz digna de un *thriller* psicológico. En ella se puede observar una mano apoyada por detrás de un vidrio texturado al estilo llovizna. La mano cuelga de un cuerpo con un rostro difuminado al que no logramos identificar. Había pocas imágenes para el sida, pero esta fotografía es elocuente. A lo largo de los años, vimos personas con máscaras en alguna que otra campaña de prevención transmitida por los canales de televisión. En las fotografías de las primeras marchas del orgullo, es posible ver a activistas abrigados y con antifaces, escondiendo sus caras por miedo a ser reconocidos y despedidos de sus trabajos.

En los inicios de la década de los años ochenta se registraron los primeros casos de un extraño estado clínico caracterizado por infecciones y enfermedades provocadas por la inmunodepresión. En 1983 se llegó a la conclusión que su causa era el virus de la inmunodeficiencia humana. De manera progresiva, esos primeros casos de neumonía, situados en Los Ángeles, se replicaron en diferentes ciudades del mundo. En los archivos de la prensa gráfica que revisé en los últimos años, 1985 se presenta como el año del sida. Rock Hudson, actor de Hollywood, falleció



en octubre de ese año luego de una persecución mediática obsesionada con su aspecto demacrado. Poco antes de morir, el galán, conocido en nuestro país por el culebrón *Dinastía*, salió del closet. Al mismo tiempo que se afirmó como gay, ratificó su diagnóstico de vih positivo.

La “peste rosa”, por su asociación al color rosado de los sarcomas de Kaposi que aparecían en las pieles, aún tersas, de los pacientes homosexuales, fue uno de los tantos enunciados virulentos desparramados en la prensa, los programas televisivos y el sentido común que se instaló en la vida cotidiana. La aparición del virus entrecruzó saberes científicos, discursos moralizantes y viejos mitos de la homofobia. Su inserción en la cultura generó nuevos signos y actualizó otros que podemos verificar en los registros históricos de las pestes y las enfermedades traducidas con eufemismos en los avisos fúnebres. El miedo al sida se trasladó a la saliva, al tacto y a compartir objetos con otros, cualquier roce y proximidad de los cuerpos resultaba peligrosa. Algunos religiosos le adjudicaron un castigo divino, algunos médicos recomendaron evitar las prácticas sexuales y, en ocasiones, los sexólogos aconsejaron la masturbación y el ratoneo telefónico. Poco se sabía, pero había mucha letra al respecto.

En Argentina, el virus llegó en un mal momento (no existe un buen escenario para una pandemia). A finales de los años ochenta, el gobierno presidido por Raúl Alfonsín afrontaba los embates de las Fuerzas Armadas, la economía se encontraba deteriorada y la clase trabajadora atravesaba una fuerte pérdida de su poder adquisitivo. Los recursos oficiales destinados para campañas de prevención, la obtención de reactivos para los tests y las hospitalizaciones eran escasos. El rápido impacto en la población propició la construcción de diferentes redes de activación a nivel nacional integradas por la comunidad de gays,

trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales, y familiares de personas con vih. Para comienzos de la década del noventa, la agenda de grupos como la Comunidad Homosexual Argentina, Gays por los Derechos Civiles y la Sociedad de Integración Gay Lésbica Argentina fue tomada por completo para enfrentar la pandemia. El optimismo cruel<sup>3</sup> de la primera convertibilidad económica, la cultura *fitness* y el perfil empresarial de los años noventa, contrastaron con el desarrollo crítico de este nuevo virus. El vih maximizó la condición de vulnerabilidad que experimentaban algunas personas por parte de las instituciones: garantizó inmunidad para algunos sujetos “dignos” de ser protegidos y acentuó la condición desnuda de otros, ahí donde el cuerpo encarna formas del deseo –y modos de vida– que desestabilizan a la sociedad patriarcal.<sup>4</sup> Entre transiciones democráticas y la adecuación regional de la política neoliberal, el vih transformó las relaciones sociales y el gobierno de los cuerpos.

En un escenario atravesado por la precariedad, el arte se experimentó como una práctica de libertad. Quizás esta última idea suene como un cliché, pero el hacer artístico funcionó como un respiradero, una pequeña ranura destinada a lo sensible en un contexto que se presentaba hostil. En las instituciones oficiales y el *underground* de Buenos Aires, la nueva generación de artistas se apropió con avidez de las tendencias pictóricas influenciadas por el neoexpresionismo, pero también desprogramó sus saberes en favor de transitar por otras experiencias más

<sup>3</sup> Esta idea es desarrollada por Lauren Berlant en *Cruel Optimism*.

<sup>4</sup> Hago referencia a las ideas de Giorgio Agamben desarrolladas por Gabriel Giorgi en “Después de la salud. La escritura del virus”. En esta misma línea de trabajo, incentivada por las reflexiones en torno a la biopolítica, ver también *Literatura/Enfermedad. Escritura sobre sida en América Latina*, de Alicia Vaggione.

disruptivas, acontecimientos artísticos y políticos que, incluso, desbordaron las barreras entre lo público y lo privado y, sobre todo, permitieron la conexión entre las tradiciones más arraigadas y los consumos juveniles. Desde los márgenes hacia los espacios centrales, el arte se vio contaminado por la contracultura, la moda y la música.<sup>5</sup> A medida que estas transformaciones se desplegaron por la ciudad e incluso asumieron un perfil masivo, el vih avanzó sobre los cuerpos. Se creaba de manera vertiginosa, pero también se despedían amigos y amantes. La belleza se mezcló con los rituales de la muerte (¿acaso no fue siempre así?). Los artistas de la Galería del Centro Cultural Rojas recuerdan el velatorio de Omar Schiliro en 1994. Se llevaron algunas de sus obras a la casa de sepelios, el cuerpo de Schiliro fue maquillado y el cajón se decoró con perlas, frasquitos de perfumes y una varita mágica de plástico. Ese mismo año, la artista Liliana Maresca fue despedida en el cementerio con magnolias, ese fue uno de sus últimos deseos transmitido al grupo de amigas que se turnaban para cuidarla. Años antes, en 1991, el adiós a Batato Barea estuvo repleto de globos. Sergio Avello confeccionó una cruz con pequeños globos amarillos y la dispuso a modo de corona de flores. Batato no solo había torcido las lógicas del *clown* y la representación teatral, sino también la de su propio cuerpo.

Sin dudas, el arte en Buenos Aires estaba atravesado por los flujos de la sangre: la aparición de un virus y su desarrollo mortífero entre dos décadas. Más allá de toda periodización, me atrevo a decir que el vih instaló otro tiempo, un tiempo asociado al devenir de los cuerpos y a la ciencia. La producción artística

<sup>5</sup> Para indagar en las artes visuales y la contracultura de los años ochenta, recomiendo la lectura de *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura, democracia en Buenos Aires*, de Viviana Usubiaga, y *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, de Ana Gisela Laboureau, y Daniela Lucena.

se intensificó, se trazaron lazos de solidaridad y cuidado en una generación de artistas también golpeada por la última dictadura militar y una crisis económica que inhabilitó la proyección del futuro a pesar del bienestar ficticio de la convertibilidad. Las transformaciones artísticas y culturales que contribuyeron a una genealogía del arte contemporáneo pueden ser miradas con detenimiento a través de un prisma seropositivo.

Me interesa situar este análisis a finales de los años ochenta, poner atención en un conjunto de experiencias y obras que funcionan como una caja de resonancia “entre décadas”. Imágenes que no solo responden a los flujos de la sangre, sino que también iluminan una serie de signos asociados con una época que se enlaza con la aparición del vih.<sup>6</sup> A lo largo de esta investigación, la lectura del trabajo crítico de Douglas Crimp sobre las producciones artísticas y la experiencia de ACT UP sobre el vih ha sido clave para pensar las respuestas generadas en Buenos Aires. Como historiador del arte y activista, Crimp reflexionó sobre las formas del duelo y la militancia en plena crisis del sida en Estados Unidos, y también examinó de manera crítica aquellas representaciones no moralizantes de personas con sida y su contrapartida, retratos que borran toda marca del deseo y la sexualidad en favor de fijar los estereotipos del dolor y la pasividad de las víctimas (Crimp, *Posiciones críticas*). Las obras que elegí pensar en este texto oscilan entre diferentes imaginarios y saberes. Son imágenes que poseen un registro histórico, artístico y afectivo incentivado por la pandemia, aún en un estado preliminar, en el borde con las formas de subjetividad trazadas por la política neoliberal que se desplegaron en el transcurso de la

<sup>6</sup> Sobre los cruces entre el arte y los efectos del vih/sida, ver también mi trabajo “Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años noventa en Buenos Aires”.

década de los años noventa.<sup>7</sup> A pesar de sus diferencias, tienen algo en común, no son los rostros del sida, tampoco caen en la distribución estética de la moral: trabajan con los recuerdos de lo perdido y, desde ese lugar, seleccionan y simbolizan los restos.

## II

En la historia reciente del arte feminista, el proyecto “Mitominas” constituye un punto de fuerte visibilidad. En sus ediciones realizadas en 1986 y 1988, convergieron artistas, escritoras, poetas, músicxs, feministas y algunos miembros de los grupos gays activos a partir de los primeros años de la posdictadura. Estas exposiciones tuvieron lugar en las instalaciones de una institución clave en aquellos años, el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires –actual Centro Cultural Recoleta– ubicado en uno de los límites de Plaza Francia sobre la avenida Junín. La primera versión, “Mitominas 1”, se realizó a partir de una iniciativa de la artista y feminista Monique Altschul y la escritora Angélica Gorodischer. La muestra tomaba como punto de partida los mitos en torno a la idea de “mujer” en la cultura patriarcal.

La segunda versión, “Mitominas 2. Los mitos de la sangre”, se inauguró en noviembre de 1988. Esta exposición tenía como objetivo concientizar acerca de la violencia de género y la emergencia del vih/sida.<sup>8</sup> La sangre se presentaba como un fluido capaz de aglutinar en una exposición agendas políticas compartidas entre mujeres y hombres, feministas y gays, artistas y público

<sup>7</sup> Un abordaje sobre este tema, se presenta en *Breve historia del neoliberalismo*, de David Harvey.

<sup>8</sup> Sobre “Mitominas 2”, ver *Liliana Maresca. Transmutaciones*, de Adriana Lauria, y “El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitominas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires”, de María Laura Rosa.

general. Charlas, mesas redondas, talleres de lectura, intervenciones escénicas, espectáculos y una participación numerosa de artistas tuvieron lugar en el transcurso de un mes en las salas del centro cultural. Al igual que otras propuestas colectivas de los años ochenta, la muestra funcionó como un vector que conectó distintas esferas del campo cultural, la política y el arte. A través de las obras y las actividades que hicieron a “Mitominas 2”, la muestra constituyó un antecedente capaz de desajustar la fuerte asociación entre el vih y la homosexualidad.

Cuando Liliana Maresca presentó su obra *Cristo*, había sido diagnosticada vih positivo pocos meses antes, luego de transitar por una meningitis que se había extendido más de lo común. El paradero de la obra es desconocido, quizás fue destruida en un acto arrogante de iconoclasia, sin embargo, en la fotografía de registro que existe se puede observar la figura de un Cristo de santería, crucificado, del cual cuelga una manguera y un pequeño sachet transparente con tinta roja que simulan una autotransfusión. La imaginación en torno a la sangre también tuvo lugar en una serie de fotografías de la artista y activista lesbiana Ilse Fusková, que mostraba a dos mujeres desnudas pintando su cuerpo con sangre, aparentemente, menstrual. En la fotografía las retratadas gozan, exhiben sus placeres a partir de una práctica considerada riesgosa. Según María Laura Rosa (*Legados de libertad*), para llevar a cabo estas fotografías Fusková tomó como referencia las ideas sobre el orgasmo femenino volcadas por la sexóloga Shere Hite en uno de sus libros más controversiales titulado *The Hite Report on Female Sexuality* (1976). Realizado a través de cuestionarios anónimos, el estudio advertía que la mayoría de las mujeres no habían tenido orgasmos por medio de la penetración, pero sí a través de la masturbación.

Pese a que los desnudos y las escenas sangrientas son recurrentes en el universo de las representaciones culturales, las obras de Maresca y Fusková fueron motivo de censura. Las propuestas desplazaban los límites de lo representable en una época en la que aún se experimentaban los códigos represivos de la dictadura militar, sumado a la baja tolerancia a las imágenes desafiantes que produjo el sida en algunos sectores sociales. Al conectar la epidemia con el sacrificio y el castigo, Maresca profanó un icono religioso. Fusková introdujo de manera provocativa el placer lésbico en un territorio que mostraba sus limitaciones. El *Cristo* escandalizó a un grupo de católicos de la Iglesia del Pilar, motivo por el cual fue colocado en una de las salas con menor acceso, mientras que las fotografías de Fusková fueron retiradas de la exposición por una decisión mayoritaria de las artistas y feministas que organizaron la muestra. En ese entonces, el feminismo aún planteaba fricciones con respecto al lesbianismo (Rosa, *Legados de libertad*), la moral heterosexual aún orientaba los propósitos de su agenda política pese al obstinado trabajo político de las lesbianas en la transición democrática a través de publicaciones como *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987-1996), las acciones del Grupo Feminista de Denuncia y el Grupo Autogestivo de Lesbianas (1988).<sup>9</sup>

En una sintonía diferente, Marcelo Pombo exhibió una pintura que también condensa las primeras impresiones en torno al virus en las artes visuales. En una imagen de fondo verde se pueden observar flores anaranjadas con la inscripción “virus”

<sup>9</sup> Ver “Cuadernos de existencia lesbiana”, de Adriana Carrasco. Sobre esta publicación, ver también “Políticas de archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los *Cuadernos de existencia lesbiana* y *Potencia tortillera*”, de Virginia Cano. Sobre el Grupo Autogestivo de Lesbianas (GAL) y su revista *Codo a Codo*, ver “Apasionadamente lesbianas”, de Mabel Bellucci.

que rodean una flor central más grande del mismo tipo con la leyenda “adorando la vitalidad”. Por medio de un estilo cercano a la gráfica pop influenciado por el imaginario adolescente sobre la música, la obra traza una referencia al grupo Virus y la enfermedad de Federico Moura. El verso de la canción “Una luna de miel en la mano” (1985), compuesta por el artista Eduardo Costa y Moura, se desprende de las líneas que le dieron origen y adquiere un nuevo sentido en torno a la irrupción del sida. A finales de los años ochenta, la obra de Pombo se hace eco de la escisión generada por el virus en los modos de vida que involucraron al libre ejercicio de la sexualidad y la cultura hedónica que se generó pasada la dictadura.

Con una impronta melancólica similar, *Lady Anemia*, una “performance” por Carlos Cassini, permite observar el cruce paródico entre el drama de la enfermedad y los códigos del *camp*. Por ese entonces, Cassini era actor del teatro *off*, estudiante de Psicología y había militado en el Grupo de Acción Gay (GAG), activo en Buenos Aires entre 1983 y 1985.<sup>10</sup> Cassini ingresó a una de las salas de la exposición con un vestido de tul sobre el cual había pegado distintas cajas y blisters de medicamentos y se puso a bailar temas de Billie Holiday que sonaban desde un pequeño grabador. Al rato llegaron algunos amigos del GAG – entre ellos Jorge Alessandria y Pombo– y se pusieron a bailar la pegadiza canción “Raspberry Beret” (1985) del cantante Prince. Terminó la canción, desenchufaron el grabador y se retiraron.

La revista del GAG, bautizada *Sodoma*, en honor a la tierra de los pecadores, publicó únicamente dos números que acompañaron la actividad del grupo en la cartografía de grupos gays

<sup>10</sup> Sobre el GAG, ver “‘De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica”, de Nicolás Cuello y Francisco Lemus.



de la ciudad. Editoriales combativas frente a la discriminación y los edictos policiales, intervenciones críticas sobre la cuestión de los homosexuales en Cuba, la prostitución y los remanentes autoritarios de la dictadura fueron ilustrados con dibujos y collages de Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Desde hombres lánguidos constituidos por la ambigüedad de una línea mínima hasta figuras revulsivas de Mickey Mouse con cuerpo de intestino pueden verse en las páginas de la revista. A pesar de su efímera existencia, *Sodoma* funciona como una matriz que permite observar las posiciones más desobedientes con respecto a la heteronorma. Años antes de “Mitominas”, en su tercer número, inédito, pensado para publicarse en la primavera de 1985, el grupo incluyó un texto firmado por Patricio Bisso titulado “Plaza de la alegría”. Bisso, radicado en San Pablo, fue un personaje emblemático de la contracultura brasilera que alcanzó la popularidad a partir de sus apariciones en la televisión. El texto está situado en el barrio gay Castro de San Francisco. El autor describe los modelos dominantes de los gays dados por su culto a la apariencia, el cuidado del cuerpo y su condición blanca. El sida gravita en el aire de esa ciudad, es descripto como una enfermedad innombrable que lleva a evitar cualquier contacto. Aún resultaba una experiencia lejana en el paisaje del activismo sexual de Buenos Aires.

Si los flujos de la sangre que Maresca y Fusková presentaron en sus obras conectan las imágenes del placer y el contagio, las intervenciones de Pombo y Cassini proporcionan una imagen de los contrastes que hacían a la vida en la ciudad. Entre el disfrute y la enfermedad, entre el humor marica y los relatos sobre la muerte que comenzaban a ser desgarradores, el cuerpo se presenta como ese umbral, más inmediato, trastocado por el virus.



Tapa del programa de la exposición Mitominas 2.  
Los mitos de la sangre, Centro Cultural Ciudad de Buenos  
Aires, noviembre de 1988. Gentileza de Cristina Merelli.



Liliana Maresca, Cristo, 1988. Archivo Monique Altschul, Buenos Aires.



Alejandro Kuropatwa, *Sin título*, 1986. Exposición *Naturalezas muertas*,  
Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, noviembre de 1986.  
Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.



Alejandro Kuropatwa, *Sin título*, 1989. Exposición *La escena intangible*.  
*Fotografía de emergencia*, Instituto de Cooperación Iberoamericana,  
diciembre/enero de 1989. Archivo Alejandro Kuropatwa, Buenos Aires.



Vista de la exposición *La cochambre. Lo que el viento se llevó* de Liliana Maresca y lectura de Batato Barea, Galería del Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, 13 de julio de 1989.  
Fotogramas del registro audiovisual. Archivo Liliana Maresca, Buenos Aires.

### III

Poco tiempo después de haberse radicado en Buenos Aires, luego de una estadía de varios años en Nueva York, Alejandro Kuropatwa recibió su diagnóstico de VIH positivo. Había expuesto en diferentes discotecas de Manhattan y en algunas galerías comerciales, pero a partir de esta noticia su producción asumió mayor continuidad y dio lugar a distintas series fotográficas mostradas una o dos veces al año en paralelo a las imágenes de rock en las que retrató a músicos como Charly García, Fito Páez y Fabiana Cantilo. Vistas en retrospectiva, gran parte de las fotografías de Kuropatwa funcionan como un relato de su experiencia con el virus, las vueltas de la salud y la sobrevida generada por medio del cóctel de medicación tripartita que logró hacer del virus una enfermedad crónica. Al día de hoy, Kuropatwa es conocido por su perfil mediático, asociado a las noches glamorosas y a la vida social, sin embargo, su obra desborda este aspecto cholulo que muchas veces obnubiló una mirada más profunda sobre sus fotografías. En su archivo, habitan infinidad de fotografías y proyectos inconclusos que permiten adentrarse en los años ochenta y noventa como un continuado de imágenes que pasan del blanco y negro al color, de los rollos rayados por el tiempo a la textura luminosa de varias de sus impresiones. Algunas fotografías toman la intimidad de una ducha en unas vacaciones compartidas con amigos, otras hacen un foco extraño en los símbolos patrios. También están las tomas espontáneas, robadas a los personajes nocturnos que bailaban hasta el amanecer en las discotecas de la ciudad, ahí donde comulgaban ricos y vagabundos de la belleza. A pesar de este umbral de registro, Kuropatwa fue el fotógrafo de las composiciones perfectas. Desde las flores hasta una pastilla de AZT, todo era sustraído de su entorno

inmediato y acomodado en un fondo neutro antes de pasar por la lente de su cámara.<sup>11</sup>

En noviembre de 1986, inauguró en una de las salas del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires la exposición “Naturalezas muertas”. A partir de esta exposición, Kuropatwa apeló a este tipo de género en diferentes variantes. Sin atender a los debates entre la fotografía como una práctica experimental y el amateu-rismo del fotoclub, Kuropatwa transitó en los contornos de ese género, a veces considerado menor, otras veces concebido como banal y decorativo; aunque sabemos que las naturalezas muertas involucran una extensa metáfora sobre la cultura material y la finitud de la vida. En estas primeras fotografías, Kuropatwa armó distintas composiciones con los objetos encontrados en la vieja casona de un campo familiar. Herramientas deterioradas y vendadas, trapos viejos, canastos y otros objetos fueron retratados en blanco y negro como parte de un ejercicio de memoria sobre su infancia. Dentro del conjunto, exhibió una fotografía en la que se presenta un corral de bebé vacío y al lado un florero con crisantemos entrados en descomposición –una flor común en los arreglos de los cementerios y las coronas funerarias–. Ese objeto estrechamente relacionado con la vida por delante, con el futuro que se proyecta sobre los niños, contrasta con una flor asociada a la vida en su máxima potencia. Las fotografías de Kuropatwa reverberan cierta melancolía, no en su definición más clara, sino a través de algunos de los elementos que permiten identificarla: esa mezcla de emociones sosegadas, tristes y vagas.

En la exposición colectiva “La escena intangible. Fotografía de emergencia”, realizada en el Instituto de Cooperación

<sup>11</sup> Esta característica clave en la obra de Kuropatwa se debe a su trabajo como fotógrafo de los catálogos de comésticos Via Valrossa, ver “Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco”, de María Gainza.



Iberoamericana en 1989, la infancia volvió a unirse con la muerte. Junto a pinturas escolares de edificios históricos realizadas sobre las paredes de la sala, láminas de próceres y guirnaldas de papel blancas y celestes, se presentan fotografías de ramos de flores, frutas y verduras en putrefacción, algunas secas, otras hechas trizas. La instalación abarca demasiado, el resultado no tiene la soltura y la belleza que, por lo general, tenían sus muestras; no obstante, Kuropatwa parece disponer las herramientas estéticas y conceptuales que puso en juego años más tarde hasta su fallecimiento. El sida contaminó las imágenes, incluso aquellas que se presentan por fuera de las representaciones de la ciencia y la sexualidad: se anudó, hasta confundirse, con los conflictos de la nación y sus imágenes más representativas en constante desgaste; entrecruzó la memoria colectiva con los recuerdos personales.

#### IV

Días más tarde de la entrega anticipada del mando presidencial que dio inicio al gobierno de Carlos Saúl Menem, más precisamente el 13 de julio de 1989, Jorge Gumier Maier inauguró su gestión al mando de la Galería del Centro Cultural Rojas. La primera exposición de su itinerario curatorial fue “La cochambre. Lo que el viento se llevó”, de Liliana Maresca. La propuesta de la artista consistió en una instalación con muebles de jardín derruidos encontrados en el edificio abandonado de un recreo sindical ubicado en el Delta del Paraná. Sillas y sombrillas oxidadas, desprovistas de su comodidad original, fueron dispuestas a lo largo de ese pasillo amplio de la galería que aún ostentaba sus paredes pintadas al igual que una dependencia estatal.

Hace aproximadamente un año, gracias al gesto amoroso de Almendra Vilela, hija de Liliana Maresca, logré acceder al registro de la inauguración: un video casero, con un sonido casi nulo, que se detiene muy poco en la obra de Maresca y sí en las personas, en sus rostros y las prendas que llevan, en las conversaciones y secretos que suelen mantenerse con cierta vergüenza en una muestra de arte. En el público se mezclaban universitarios, artistas del *underground* y los punks frecuentes que se concentraban en la entrada del Rojas. Gumier Maier aún poseía sus rasgos alternativos, pelo largo, ojos delineados y una camisola realizada con serigrafías de ilustraciones de Andy Warhol. La obra de Maresca producía extrañeza en algunas personas, pero también en las reglas internas de la institución, al punto de ser barrida por los ordenanzas de limpieza, quienes no estaban preparados para lidiar con los códigos ultrajantes del arte.

En una ocasión, tuve la oportunidad de ver el video junto a Daniel Molina y Marcelo Pombo. Intentando hacer un reconocimiento, tomé un anotador para escuchar con atención los nombres que decían.<sup>12</sup> Pero esto resultó inútil, el relato únicamente advertía, con un dejo de tristeza, todos los que habían muerto. Ese momento inaugural de la Galería del Rojas no se presentaba alegre, sino más bien ofrecía, en silencio, una imagen de las duras circunstancias en las que aún se había alojado el deseo de hacer arte. En la modesta hoja de exposición repartida en la exposición, Gumier Maier recupera la palabra de Maresca:

<sup>12</sup> Exhibí el video en la exposición “Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas” (2019) que curé en la Colección Amalia Lacroze de Fortabat de Buenos Aires. Durante una tarde de invierno, recorrimos la muestra junto a Pombo, Molina y Matías Puzio.

encontré estas sillas en un recreo del Tigre, El Galeón de Oro, construido en los 60' con toda una mezcla de modernismo progre y kitsch –contaba Maresca en una carta–. Fue intervenido por la dictadura siendo descuidado y saqueado... estas sillas, como muchas otras cosas, al ser descuidadas se mojaron, inundaron, les llegó el tiempo de la descomposición. Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara [...] Una sudestada de aquellas y baja (o sube) la camalotada con víboras y todo, y al otro día de todo ese vendaval quedamos así, esqueleto solo, sin pintura, sin ropa [...] Desolación, devastación, la sombrilla no repara del sol, la silla no tiene apoya-culo. Una caricatura del confort del cuerpo, del alma y de la cabeza. (Gumier Maier, “La cochambre”)

A través de estas anotaciones Maresca esboza de manera sencilla una metáfora de la historia reciente, inscripta entre las utopías y la violencia de la última dictadura militar. Hacia finales de los años ochenta este relato pesimista se activó en un contexto de crisis que puso en jaque las garantías de la democracia. Al igual que en otras voces de la época, la imagen de desolación se extiende a las posibilidades del arte argentino en una coyuntura en la que se experimentaban los efectos tardíos de la dictadura militar y el paulatino empobrecimiento de la sociedad.

En la inauguración de la Galería también participó Batato Barea, una figura frecuente del Rojas, fallecido de causas relacionadas al sida en 1991, quien, vestido con una túnica blanca, una vincha en el pelo y un largo collar, repartió entre los asistentes algunos muñecos infantiles y ejemplares de la enciclopedia escolar *Lo sé todo*. Algunos se animaron y leyeron breves fragmentos que en ese escenario parecían disparatados y anacrónicos, similares al guion de una ficción ambiciosa y previsible. Minutos más tarde, Batato sacó un papel de un baúl antiguo y leyó el poema “Sombra de Conchas” (1987), escrito por Alejandro Urdapilleta. En medio del paisaje ruinoso creado por Maresca, la presencia de Batato se integraba con el desparpajo

de un payaso. Irina Garbatzky señala que las lecturas de Batato constituían una declamación exagerada y escuelista, en su parodia torcía la codificación disciplinaria del lenguaje y el cuerpo asociada a la identidad argentina y, sobre todo, a los discursos más virulentos de las últimas décadas (*Los ochenta recién vivos*).<sup>13</sup> La instalación de Maresca proponía un orden estético para los restos del deterioro del país. Pero esta dimensión histórica, dada por acontecimientos sociales y económicos, se tensaba con el cuerpo, con la enfermedad. Batato sexualizaba los hechos heroicos de la nación y, en ese procedimiento, daba lugar a los síntomas que la aquejaban. Al igual que la figura de la loca (y los cadáveres) de Perlongher, desatada en los contornos de una ciudad represiva como Buenos Aires, la concha de Urdapilleta invade todo el paisaje, adquiere representaciones animadas, mantiene la polivalencia entre el órgano sexual y el molusco, su presencia incluso erotiza la trama social y económica materializada en las góndolas de la hiperinflación.

A primera vista, esta exposición parece distanciarse de las coordenadas artísticas jerarquizadas por Gumier Maier en el interior de la Galería del Rojas. Sin embargo, el carácter profanador de las experiencias históricas que Maresca plantea en su instalación –y su cruce con la subjetividad– se presenta en las obras de los años noventa, en especial, en aquellas imágenes que formalizan y depuran los aspectos distintivos del imaginario visual y sexual de la posdictadura.

<sup>13</sup> Ver también “Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea”, de Guillermina Bevacqua.

## V

Los flujos de la sangre. Pensar en el desarrollo del vih/sida implica situar distintos procesos delimitados entre lo global y local, entre la política con mayúsculas y el ejercicio de la diferencia que podemos leer desde la micropolítica, entre el placer y la medicalización del cuerpo, entre distintos afectos que en su alternancia incentivaron la agencia y la producción artística, pero, sobre todo, habilita a desandar las periodizaciones que han tendido a separar escenarios y trayectorias que dan lugar a la producción de las imágenes. De manera temprana, es posible encontrar respuestas a la pandemia, leerlas en estos términos implica un rastreo minucioso, quizás desmarcado de las representaciones más literales. El virus se presenta de manera ubicua y otras veces como un subtexto o una evocación parcial que se resiste a ser fijada. Intentar estar juntos y crear los espacios necesarios para eso –aunque sean momentáneos y fugaces–, desobedecer la fuerza moldeadora de la injuria y el llamado al aislamiento del poder médico, hacer de los restos y la historia clínica un material poético fue el llamado de estos artistas en épocas en las que la vida resultaba inestable.

## Bibliografía

- Bellucci, Mabel. "Apasionadamente lesbianas". *Moléculas Malucas*, junio de 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/codo-a-codo?fbclid=IwAR3pBjg-m9G2eRDFcXGOlofojRxAepzCEV-qxo76EFS6QgPw-MwDNB4bIj2U>.
- Benítez, Marcelo. "La batalla del sida". *Nueva presencia*, n.º 447, 17 de enero de 1986, p. 13.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Bevacqua, Guillermina. "Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea". *Telón de fondo*, n.º 12, 2010, pp. 1-8.
- Cano, Virginia. "Políticas de archivo y memorias tortilleras: Una lectura de los Cuadernos de existencia lesbiana y Potencia tortillera". *Boletín Onteaiken*, n.º 24, noviembre de 2017, pp. 1-9.
- Carrasco, Adriana. "Cuadernos de existencia lesbiana". *Revista Anfibia*, marzo de 2020. <http://revistaanfibia.com/cronica/cuadernos-existencia-lesbiana/>.
- Crimp, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Cuello, Nicolás y Francisco Lemus. "'De cómo ser una verdadera loca'. Grupo de Acción Gay y la revista *Sodoma* como geografías ficcionales de la utopía marica". *Badebec*, vol. 6, n.º 11, septiembre de 2016, pp. 250-275.
- Gainza, María. "Alejandro Kuropatwa: Fondo blanco". *Kuropatwa en technicolor* (cat. exp.). Buenos Aires: MALBA, 2005, pp. 69-95.
- Garbatzky, Irina. *Los ochentas recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Gasparri, Javier. *Néstor Perlongher: por una política sexual*. Rosario: FHUMYAR Ediciones, 2017.
- Giorgi, Gabriel. "Después de la salud. La escritura del virus". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 33, n.º 17, 2009, pp. 13-34.
- Gumier Maier, Jorge. "La cochambre". *La cochambre. Lo que el viento se llevó* (hoj. exp.). Galería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, julio de 1989.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Laboureau, Ana Gisela y Lucena, Daniela. *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.
- Lauria, Adriana. *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. exp.). Buenos Aires: Museo Castagnino + Macro/Malba-Fundación Costantini, 2008.
- Lemus, Francisco. "Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años noventa en Buenos Aires". Irene Depetris Chauvin y

- Natalia Taccetta (comps.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019, pp. 161-178.
- Molina, Daniel. "Llegó el sida". *El Porteño*, n.º 41, mayo de 1985, pp. 36-39.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- Rosa, María Laura. "El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitomías y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires". María José Herrera (dir.). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp. 149-158.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura, democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/Enfermedad. Escritura sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA/UNC, 2013.





# Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz

Alicia Vaggione

I

Para considerar una serie de cuestiones que alberga este debate sobre “Nuestros años 80”, recortado en esta mesa en torno a la crisis del VIH/Sida, me parece que una referencia insoslayable y una puerta de entrada posible, para reflexionar sobre lo que la enfermedad trajo al presente, es la escritura de Néstor Perlongher y sobre todo su ensayo *El fantasma del sida* (1988).

Mientras escribía esta presentación, volví a leer la introducción y la frase con la que el texto se inicia: “Un fantasma recorre los lechos, los flirts, los callejeos: el fantasma del sida. La sola mención de la fatídica sigla [...] basta para provocar una mezcla morbosa de curiosidad y miedo” (9). Volví a leer la urgencia y la necesidad –que Perlongher advierte tempranamente– de actuar en el escenario de debates que la dolencia instalaba:

La emergencia del sida pone en movimiento una diversidad de articulaciones que no merecen restringirse al estrecho plano de la información médica. Se hace necesario, sobre todo, atender a las repercusiones sociales y sexuales de este consternador problema, que atañe a las relaciones de los cuerpos y sus afectos. (13)

Y sobre todo volví a vislumbrar las marcas de una enunciación que deja apreciar el carácter provisorio de todo decir –sobre una

enfermedad caracterizada en ese momento por su faz enigmática—. Escrito a partir del apremio, el ensayo tiene una marca de época y un valor político sustancial en tanto actúa —de modo semejante a *El sida y sus metáforas* de Susan Sontag, publicado también en 1988— a contrapelo de un campo de discursos que construyen la enfermedad en clave apocalíptica (son los años de circulación de términos como “plaga”, “castigo”, “peste”). El título del ensayo, a su vez, no solo remite a la figura del fantasma y sus múltiples evocaciones, sino que instauro y prefigura una lógica que es la de la amenaza y el asedio.

Sabemos hoy cómo se extendieron las redes del contagio, la potencia mortífera con que el sida se cobró las vidas de muchísima gente. Pero también conocemos los sentidos, los activismos, las alianzas, las escrituras que se pusieron en marcha para enfrentar un virus que, como señala Gabriel Giorgi, “modificaba radicalmente nuestras formas de estar juntos y las políticas del vivir y del morir en nuestras sociedades” (“Muer-tos públicos” 2).

## II

Las narrativas sobre VIH/Sida fueron objeto de mi atención en un estudio titulado *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*, donde consideré la irrupción del sida como acontecimiento. Me detengo en esta noción<sup>1</sup> porque permite pensar precisamente ese momento de emergencia de la enfermedad en la década del 80.

<sup>1</sup> Cualquiera sea la sede teórica de su inscripción —historiográfica, filosófica, política—, un rasgo central de la noción es su carácter disruptivo, inesperado, sorpresivo.

El acontecimiento es aquello que surge de improviso, que trastoca la temporalidad dejando, por un momento, todo desajustado, “*out of joint*”, la frase de Hamlet que Jacques Derrida nos recuerda en *Espectros de Marx*.

Para el historiador francés Pierre Nora, “el acontecimiento tiene la virtud de atar en un haz unos significados dispersos” (“La vuelta del acontecimiento” 235). En ese sentido, el sida como acontecimiento discursivo posibilitó, en el momento de su aparición, el agrupamiento de un número de series cuya procedencia es muy diversa, configurando una zona densificada de sentidos que aglutinó múltiples instancias: problematizó la noción de sexualidad, reclasificó a los sujetos –reuniendo en una misma matriz al hemofílico, al consumidor de drogas y al homosexual– agrupándolos en torno a la noción de “grupos de riesgo”, provocó la visibilidad de identidades sexuales, puso en juego nuevas prácticas de sexualidad prescribiendo el uso del preservativo, reactualizó la sangre como un bien y posibilitó el retorno de imaginarios disfóricos ligados a otras enfermedades epidémicas.

La forma en que se construye un acontecimiento no es un *a priori* que la literatura recupera, sino más bien un relato particular que la literatura induce, inventa, precisa para abordar el tiempo en que la aparición de la enfermedad signa los cuerpos y los lleva a la muerte. Se trata de un tiempo habitado, pleno de afectos que el trabajo de escritura se encargó de recorrer.

En ese estudio, que fue objeto de mi tesis de doctorado, partía de la consideración que había algo del orden de la conmoción que la emergencia del sida generaba y que la literatura parecía registrar. Una serie de escrituras latinoamericanas tomaban la

enfermedad como objeto dilecto de interés.<sup>2</sup> Pero, entre los saberes generados por las escrituras sobre VIH/Sida, hubo una voz que quedó desplazada, la de las mujeres. Lina Meruane lo señala al afirmar que “las mujeres explicitan, de inicio, un estatuto negativo en la seropositividad: al cuerpo de la mujer se le hurta su posible carga viral, retrasando su ingreso, el de su voz, el de su experiencia, al relato de la epidemia” (*Viajes virales* 229).

Y es a partir de esta cuestión que esbozo una segunda entrada a este escrito para considerar la figura de Liliana Maresca en tanto artista afectada que muere en 1994 y cuyo proyecto se ve de pronto interrumpido por la presencia de la enfermedad.

### III

En un trabajo anterior, el primero que escribí sobre Maresca, me interesó considerar la presencia de esas voces que no ocuparon el centro de la escena en las escrituras sobre VIH/Sida y leerlas en las potencias que activan saliéndome del terreno exclusivo de la literatura.

En ese ensayo, me interesó conectar una fuerza que leía en las apuestas de Maresca con las que se activan en los trabajos posteriores de Gabriela Liffschitz (1963-2004) y Marta Dillon. Si bien Liffschitz no se centra en el sida, el modo en que desarticula

<sup>2</sup> El corpus –que no pretendía agotar la literatura producida sobre la enfermedad– estaba conformado por *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas (Cuba, 1992), *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy (Cuba, 1993), *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel (Chile, 1997), *Salón de belleza* de Mario Bellatin (México, 1997), *Vivir afuera* de Fogwill (Argentina, 1998) y *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo (Colombia, 2001), más una *adenda* final en la que se incluían escrituras que posibilitaban considerar el pasaje de la dimensión mortal de la enfermedad a su carácter crónico. Allí reuníamos *Un año sin amor. Diario del sida* de Pablo Pérez (Argentina, 1998), *La ansiedad (novela trash)* de Daniel Link (Argentina, 2004) y *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* de Marta Dillon (Argentina, 2004).

imaginarios y representaciones del cáncer de mama genera una zona común de indagación.

En ese escrito, atendiendo a la singularidad de la propuesta estético política de Maresca,<sup>3</sup> intenté establecer una conexión que me permitiera forjar una relación con las apuestas que llevan adelante tanto Liffschitz –desde la fotografía–<sup>4</sup> como Dillon –desde la escritura– y leerlas en los ecos de sus fuerzas. Sin dejar de apreciar la exquisita singularidad de cada trabajo, me parece que en todas hay una insistencia común que, sostenida por el deseo, desafía y desbarata las construcciones hegemónicas del cuerpo enfermo. En todas hay un cuerpo que responde a los embates de un tiempo cuyas amenazas lo marcan y obligan a situarse y redefinirse. Leídas en enlace, ofrecen un ejercicio de resistencia que se replica, se contagia, se viraliza de una obra a otra, de un recorrido vital a otro.

Por otra parte, mi acercamiento a la obra de Maresca estuvo mediado por la mirada de Dillon. Mirada que me interesa ampliar aquí, para ingresar las voces de otras personas o artistas que también transitaban con Maresca un tramo de vida, muchas

<sup>3</sup> El recorrido se centró en la consideración de tres de sus propuestas: *Liliana Maresca con su obra*, fotoperformance, fotografía de Marcos López, 1983; *Cristo autotransfundándose*, 1988; *Imagen pública - Altas esferas*, fotoperformance, fotografía de Marcos López, 1993.

<sup>4</sup> *Recursos humanos. Textos y fotografías* (2000) y *Efectos colaterales. Autorretratos y textos* (2003) son dos trabajos impecables que iluminan nuevas formas de considerar la experiencia de la enfermedad. En palabras de Paola Cortés Rocca, sus textos pueden leerse en términos de una política de supervivencia:

no se trató de dejar una obra, un legado, un monumento, un recordatorio, un super-vivir. Ocupar ese tiempo finito luego de cada diagnóstico, menos como tiempo que queda y más como tiempo que se tiene. (...) Una apuesta de sabiduría femenina contra los cuerpos dóciles reducidos a sustrato biológico por la medicina o reglamentados por la normalización de la belleza. (“Gabriela Liffschitz: intervenciones y contagios” 4)

de las cuales aparecen referidas en el libro *Liliana Maresca. Documentos*, de Graciela Hasper (2006).

Casi diez años después de la publicación de *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*,<sup>5</sup> que reúne las columnas publicadas en el periódico *Página 12*, Dillon escribe *Aparecida* (2015), narración en la que relata el hallazgo de los restos óseos de su madre por parte del equipo argentino de Antropología Forense. En ese texto –difícil de catalogar en el marco de un género literario preciso y cruzado por intensidades y relatos amorosos en el que la madre que se es se refracta sobre la que se ha tenido– hay un relato construido en torno a Maresca sobre el que me interesa detenerme.

En ese relato, lo que se configura es una escena en la que un grupo de mujeres sostiene y acompaña los días finales de la amiga. Dillon construye algo así como una pequeña semblanza de esos días difíciles que se atravesaban en común:

(...) esa lenta y larga despedida que se organizó en torno a ella, sin solemnidad, sin drama, como si morir fuese dejarse llevar blandamente a la desembocadura del río de la vida sin ninguna agitación mayor que la que se había tenido en otros tramos de su cauce. Disfrutando de la comida rica, mitigando

<sup>5</sup> En el marco de las escrituras sobre VIH/Sida y considerando un campo de relatos regido por la escasez, como mencionamos antes, la figura de Dillon es central. Sus columnas publicadas en el Suplemento *NO* del diario *Página 12* a partir de 1995 no solo ponen en primer plano un relato de la experiencia de la enfermedad, sino que en innumerables ocasiones dan lugar al ingreso de otras voces o refieren las historias de sus desafíos. Cuando en 2004 las columnas se publican en formato libro, Dillon escribe:

Muchas cosas cambiaron desde que empecé a escribir las columnas. Algunas permanecen, como fotos, fijas en el tiempo (...) todavía el silencio es una constante para quienes viven con vih, como son constantes y progresivas las nuevas infecciones. Claro que cada vez los que se infectan son más pobres, más marginales; y en este grupo cada vez son más las mujeres. (...) Por eso, aunque haya dejado de escribir las columnas cada semana, sigo creyendo que está bueno poner algunas cosas en palabras para arrancarlas del territorio del miedo, para quitarles solemnidad, para darnos abrigo. (*Vivir con virus* 13)

el dolor tanto como fuera posible, dibujando y escribiendo en paspartús que nos ocupábamos que tuviera a mano (*Aparecida* 160).

Para bosquejar su semblanza, Dillon transcribe algunos versos de la artista escritos con la lucidez precisa de quien sospecha un fin que se aproxima:

Que la pequeña luz deje de brillar no cambia nada  
Todo va a seguir igual  
Alguna lágrima resbalará  
En el surco de alguna mejilla  
Y cada uno se dedicará por si acaso  
A vivir más su propia vida  
(Maresca, citado en Dillon, *Aparecida* 160).

El poema de Maresca construye un saber preciso y no solo concibe la vida en el momento de su cese, sino que en un gesto de una potencia y generosidad incalculables imagina la de los otros en el despliegue de su afirmación.

La escena del cuidado vuelve a construirse desde otros lugares: “Cuando era chica me enfermaba para que me cuiden” (Hasper, *Liliana Maresca. Documentos* 49), dice Lucrecia Rojas que le confesó Maresca. Distintos relatos reunidos en la compilación que realiza Hasper dan cuenta de esas políticas del cuidado que una comunidad de amigos dispone para acompañar y sostener un final.

## IV

Tal como lo han señalado diversos estudios que indagan su obra, la producción de Maresca desde mediados de la década del 80 y primeros de los 90 se deja leer en el cruce de una serie de acontecimientos que la atraviesan y conmueven: los ecos finales de la dictadura y los primeros años de la democracia, la emergencia del VIH/Sida a la que hicimos referencia y la agudización de la implementación de una lógica neoliberal en la década de los 90.

Francisco Lemus destaca una característica central de su hacer: su interés por formar parte de comunidades artísticas en un movimiento en el que lo autoral pierde fuerza y se deja de lado a favor de inscripciones “estéticas plurales y efímeras” (Lemus, “Liliana Maresca: fotoperformance” 1). Mario Cámara, en su ensayo “De aquel amor de música ligera. Liliana Maresca y la escena de los 80 en Buenos Aires” (2015), también inscribe el trabajo de la artista en un espacio colectivo. Distintos testimonios de los reunidos por Hasper permiten entrever el movimiento, la ebullición de una ciudad que recuperaba sus libertades y la serie de lugares alternativos que los artistas activaban y producían.<sup>6</sup>

Parecería entonces que en la escena cultural de los 80 (y en los desplazamientos a la década siguiente) se podrían encontrar un sinnúmero de coexistencias, solapamientos y pluralidades que dibujaban una trama compleja de intervenciones estético

<sup>6</sup> La Buenos Aires de mediados de los 80 por donde circulaba Maresca era una ciudad efervescente. En 1985, [...] Batato Barea empezaba su ciclo de *performances*, esas que haría circular por reductos como Vértigo, Cemento, La Imprenta [...]. Dos años antes, el ciclo Teatro Abierto había copado la calle con desfiles y murgas reclamando por un teatro sin censuras, en el Café Einstein tocaba Sumo, Omar Chabán y Katia Alemann abrían las puertas de Cemento y se inauguraba el Centro Cultural Rojas. Un año después, el mítico Parakultural, sede del teatro *under* porteño que venía copando cuanto galón y sótano abandonado encontraba, servía Gambas al Ajillo. Eran años desafortunados. (Gainza, “Liliana Maresca. La leyenda dorada” 23)



políticas en la que aparecen tantas figurativizaciones de cuerpos como conflictos, a los que se responde de diversas maneras, y en las que podemos considerar las diferentes intervenciones de Maresca.

Indagar/apreciar su obra supone considerar las múltiples problemáticas que convoca, así como vislumbrar modos de indagación que no adquieren formas fijas, sino que se reactivan cada vez dialogando con instancias singulares. No habría una unidad o principio estético identificable cuyo desarrollo como espectadores podríamos observar, más bien, lo que recibimos son intervenciones precisas. Dicho en términos de Roberto Jacoby:

Un dato de su obra, que me parece muy importante mencionar, es que no tiene una barra estilística o formal inmediatamente obvia: está en esa transmutación permanente de una cosa a la otra, del oro al barro. / Y a mí me parece que lo más enigmático e intrigante es esa forma de trabajo de Maresca. Cómo se pueden hacer cosas tan diferentes cómo se puede estar en tantos lugares y saltar de una cosa a la otra –como decía recién Fabián, de la belleza al horror– y hacer de eso una especie de estructura. (Hasper, *Liliana Maresca. Documentos* 59)

De su gran producción, elijo en este escrito considerar prioritariamente una de sus obras, cuyo vínculo con la problemática del VIH/Sida es muy directo.

Hacia 1988 Maresca participa de una exposición realizada en el Centro Cultural de Buenos Aires –hoy Centro Cultural Recoleta– organizada por un colectivo de mujeres y titulada “Mitominas”, que tenía como propósito, ya desde el primer encuentro realizado en 1985, revisar los mitos –tanto los de la cultura clásica grecolatina como los americanos en relación con los imaginarios femeninos que construían– y considerarlos,

revisarlos, descomponerlos activando un proceso de reinvencción a partir de nuevos relatos que horadaban sus entramados.

En 1985 el grupo, conformado por artistas plásticas, escritoras, cineastas, activistas convocadas por Monique Altschul, publica su Manifiesto, que tiene como postulado central tomar la palabra referida a los mitos y “descongelar” sus sentidos.<sup>7</sup>

“Mitominas II”,<sup>8</sup> que es lo que aquí nos interesa, instala en su agenda el tema de la sangre y sus significados. La emergencia del VIH/Sida había puesto a la sangre en un lugar preferente y traía a la escena final del siglo XX la carga de sus simbolismos, como bien lo advertía Perlongher en su ensayo:

Una enfermedad relacionada con lo sexual toca un punto particularmente sensible para la sociedad contemporánea, tan preocupada por la higiene y el cuidado del cuerpo. A este pesado estigma, signo de múltiples reglas de orden social, se agrega [...] otra complicación derivada de la posibilidad de que la enfermedad sea transmitida por la sangre. En este punto surge un interrogante: a pesar de la práctica corriente de las transfusiones, ¿el miedo a la mezcla de

<sup>7</sup> Transcribo algunas líneas programáticas del Manifiesto, incorporado en el trabajo de investigación *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires* de María Laura Rosa:

Mito es todo lo que congela. ¿Congela qué? Creencias, actitudes, y sobre todo conductas. [...] Pero el mito “no existe ni persiste si no es por la palabra” lo dijo Paul Valery que algo sabía al respecto. Y sin embargo, ah sin embargo la palabra sirve para descongelar. Quien dice palabra, por supuesto, dice todo lo que se habla. ¿no hablan acaso el color y las formas, no habla la danza? Quien dice palabra dice color, forma, danza, dice luz, canto, movimiento, dice teatro, imágenes, sombras chinescas. La palabra bajo todas sus formas, es la gran descongeladora”. (190)

<sup>8</sup> El primero “La construcción de la mujer a través de los mitos”, el segundo “Los mitos de la sangre” (1988) y el tercero “Cóleras de América” (1992), que articulará la revisión de la Conquista con la reaparición de una enfermedad, un brote de cólera, que volvía a poner en primer plano la compleja situación de América Latina respecto de sus condiciones sanitarias. Los dos primeros “Mitominas” se realizan en el Centro Cultural de Buenos Aires, el tercero –ya durante la gestión de Carlos Menem– en Parque Lezama. Un estudio minucioso de lo sucedido en cada encuentro se encuentra en el texto referido de María Laura Rosa.

sangres no conservará, en el imaginario social, la fuerza de su simbolismo atávico? (*El fantasma del sida* 12)

En el marco de estas discusiones, Maresca participa en la muestra con su obra *Cristo autotransfundiéndose*, que exhibe a un Cristo crucificado –una imagen de santería de un metro de alto–. Sobre el extremo de la cruz en la que se sostiene la figura, hay un recipiente donde se acumula sangre que, a partir de un dispositivo inserto, circula por las heridas de ese cuerpo en un movimiento incesante.

Si la transfusión es esa técnica en la que la sangre se transfiere de un donante a un receptor, de un cuerpo a otro para posibilitar la vida, ¿está jugando la imagen, en la actualización de la autotransfusión, con un Cristo que se sobrevive a sí mismo? ¿O, más bien, la circulación sanguínea acentúa su condición sufriente? Cualesquiera sean los sentidos que active, la imagen del Cristo pone en el centro de la escena el valor de la sangre como un bien que la irrupción del VIH/Sida viene a potenciar.<sup>9</sup>

En este punto, la agenda de “Mitominas” cruzó discusiones y reflexiones en torno a la sangre desde múltiples aristas, convocando los diversos modos en que la violencia de género se inscribe sobre el cuerpo, focalizando en los sentidos que el sangrado menstrual activa y conectando la problemática con las formas del contagio a través de los fluidos corporales que la

<sup>9</sup> En el campo de las artes plásticas se ha establecido la conexión de esta obra con la de León Ferrari. Gainza cita con este propósito a Marcelo Pombo “Visto en retrospectiva era una vuelta de tuerca a ‘Civilización Occidental y Cristiana’” (“Liliana Maresca. La leyenda dorada” 34). La imagen del Cristo sufriente a la vez será objeto de la literatura sobre la enfermedad. Pienso en *El cristo de la rue Jacob* (1987), el escrito de Sarduy que, poniendo el centro de atención en las llagas del Cristo, elabora un relato de vida próximo a su fin siguiendo las heridas y cicatrices de su propio cuerpo, atendiendo a las huellas de lo que ha quedado cifrado en la piel. Recordemos que la llaga, a diferencia de la herida, es aquella lesión de la piel sobre la que no es posible ningún proceso de cicatrización.

emergencia del sida traía. Leído desde el presente, la discusión que el evento generaba en torno a la enfermedad puede ser apreciado como un gesto anticipatorio que habilitaba también una discusión en torno a las políticas del cuidado y protección de las mujeres, en las coordenadas de un tiempo en que el debate –tal como se venían dando las cosas– se centraba preferentemente en torno a los varones homosexuales.

A su vez, en diversas aproximaciones a la apuesta estética de Maresca, diferentes artistas y críticos señalan la presencia de la sangre como un motivo que insiste y persiste en sus trabajos activando diferentes resonancias.

Ya sea en *La Conquista* (1991), ese gran proyecto colectivo de más de cien artistas dedicado a Batato Barea que acababa de morir, o más adelante en *Imagen pública - Altas esferas* (1993), donde según relata Jorge Gumier Maier “el proyecto era –en algún momento previo a la realización– que iba a ser sangre que se convertía en tinta y después hubo un problema técnico por el cual no pudo haber tinta roja para hacerse negra y quedó la obra solamente con tinta negra... pero ahí estaba también el tema de la sangre”, la sangre aparece como un motivo que se repite en el momento de imaginar o realizar la obra.

Gainza, al describir *El dorado*<sup>10</sup> –la instalación que Maresca introdujo en *La Conquista*–, se detiene en el registro estadístico que la computadora incorporada a la obra produce e imprime para visualizar las cifras de un proceso

<sup>10</sup> Dentro de la muestra multimedia, como la llamaba Maresca, ella presentó su instalación “El dorado”, una pirámide trunca de 5,60 metros de base que recuerda un lingote de oro. Sobre ella descansan una esfera y un cuadrado dorado. Una alfombra roja como la que precede el trono de los reyes europeos atraviesa la sala hasta un trono, mientras, al costado, una computadora imprime estadísticas de una ecuación que intenta calcular los kilos de oro transportados a España en relación con los litros de sangre india derramada (Gainza “Liliana Maresca. La leyenda dorada” 44).

de exterminio que establece equivalencias directamente proporcionales entre la extracción del oro del continente y la sangre vertida.

La sangre, entonces, como significante que insiste en los trabajos de Maresca activa –como otros tantos recursos, materiales y formas que utiliza en sus obras– conexiones que establecen cruces entre temporalidades específicas y sentidos culturales sedimentandos que son interpelados en cada intervención, además de interrogarla en su ambivalencia constitutiva entre vida y muerte.

Por último, me gustaría cerrar este trabajo remitiendo a las fotos que el artista Alejandro Kuropatwa le toma en 1994. La serie, constituida por cinco imágenes, la muestra danzando. Se trata de uno de los últimos registros fotográficos poco antes de su muerte y no hay marcas ostensibles de la enfermedad. Maresca baila mostrando un cuerpo que se sale, se fuga, deja por fuera cualquier figurativización en clave agónica. Más bien el cuerpo que vemos “se entrega”, se ofrece a una disponibilidad que aquí es captada en conexión con el baile y el movimiento. La danza, apunta Le Breton, “es una celebración del mundo, una consagración del hecho tranquilo de existir y una forma de ofrenda al mundo y a los otros, contra-don al hecho de vivir” (*Cuerpo sensible* 97).

Como en el caso de muchos artistas afectados en el momento en que el sida exhibe al máximo su condición mortal, la enfermedad y su experiencia abren un plazo previo a la partida. En este tiempo, la preocupación por organizar la obra en muchos casos se torna prioridad. Leemos que a comienzos del '94 Maresca empieza a imaginar su retrospectiva.

“Frenesí”<sup>11</sup> será entonces el título de la muestra, organizada con la colaboración de Fabián Lebenglik y Gumier Maier, una retrospectiva que, según relata Gainza, “presentó diez años de la carrera de Maresca: sus primeros objetos con basura, las ramas engarzadas en bronce, fotos de las instalaciones y algunos objetos nuevos que Maresca había realizado entre 1991 y 1992” (“Liliana Maresca. La leyenda dorada” 50).

Sus amigos cuentan que ella hacía bromas, diciendo que terminaría yendo a la exposición en cama como lo había hecho Frida Kahlo. No traigo este comentario para enfatizar un relato de por sí duro, sino más bien porque tal vez en la referencia a Kahlo esté presente otra posibilidad de construir un relato, en el que las voces sobre la experiencia de la enfermedad se remonten sobre otras genealogías, otras formas y decires que expongan la singularidad de un modo de ver y mirar el mundo.

Muchas voces –que hemos incorporado a este trabajo– componen la historia de esta artista, cuya obra, ajustada a las coordenadas de un tiempo-espacio singular, sigue teniendo repercusiones sobre el presente. Muchas lentes la captan fascinadas por su sensibilidad y belleza. Todos los relatos coinciden en subrayar su inmensa capacidad para producir encuentros y generar proyectos colectivos. La suya, su voz, también sobrevive en los poemas. Aquellos que escribió, seguramente vacilante..., pero con una lucidez extrema para “Poder entender la muerte”:

<sup>11</sup> Según Maresca la palabra remite a un delirio furioso o a una violenta exaltación del ánimo.

Poder entender la muerte  
Verla de frente  
En sutil diálogo con las estrellas  
Remontar barriletes inútiles  
Sueños de mirar a lo lejos  
Ridículas pesadillas  
Y un modo de sentir libre  
Como siempre fui

El momento es éste. (Maresca 15)

El amor –lo sagrado– el arte  
no tienen pretensiones  
son fugaces.  
Aparecen donde no se los llama  
Se diluyen. (Maresca 5)

## Bibliografía

- Cámara, Mario. “De aquel amor de música ligera. Liliana Maresca y la escena de los 80 en Buenos Aires”. LASA Puerto Rico, Mimeo, 2015.
- Cortés Rocca, Paola. “Gabriela Liffschitz: intervenciones y contagios”. Dossier “Potencias de la enfermedad”, *Revista Informe Escaleno*, 2016, <https://cutt.ly/AhJTsZx>.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Dillon, Marta. *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- Dillon, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- Gainza, María. “Liliana Maresca. La leyenda dorada” en *Liliana Maresca. Documentos*. Graciela Hasper (comp.). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Giorgi, Gabriel. “Muertos públicos: supervivencias de Act Up”. Dossier “Potencias de la enfermedad”, *Revista Informe Escaleno*, 2016, <https://cutt.ly/ZhJR6FN>.
- Hasper, Graciela (comp.). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- Lemus, Francisco. “Liliana Maresca: fotoperformance, registros y homenajes”. *Revista Otra Parte*, 2017, <https://cutt.ly/MhJTIXs>.
- Liffschitz, Gabriela. *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Maresca, Liliana. *El amor-lo sagrado- el arte*. Córdoba: Libros Impares. Edición cartonera, 2017 [Leviatán, 2006].
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Nora, Pierre. “La vuelta del acontecimiento”. *Hacer la historia*, Volumen I. Le Goff, Jacques y Nora, Pierre (comps.). Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- Perlongher, Néstor. *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1988.
- Rosa, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tesis de doctorado. UNED, 2011.
- Sontag, Susan. *El sida y sus metáforas*. Barcelona: Muchnick, 1989.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA/UNC, 2012, <http://hdl.handle.net/11086/1294>.



## 4. Los ochenta de la crítica, los ochenta de la poesía



## Una década que duró veinte años. 1966-1986

Martín Prieto

En 1966 mi papá renunció a su trabajo. Como el salario que cobraba por ese trabajo era el único ingreso de la familia, mientras buscaba ingresos alternativos al que acababa de perder voluntariamente, mi mamá, cuyos padres habían sido prósperos comerciantes en Santiago del Estero, decidió probar suerte ella misma en el comercio en un rubro que para la época era toda una novedad: un negocio de fotocopias. Aquellas primeras fotocopias salían impresas en negativo. Es decir, si se fotocopiaba una hoja blanca escrita con tinta negra, en la reproducción aparecía el fondo negro y la tinta blanca. La copia, además, salía mojada de la máquina, por lo que había que esperar a que se seque o secarla antes de entregarla al cliente. La socia de mi mamá era Gladys Rímini, que había renunciado a su trabajo el mismo día que mi papá. Gladys y mi mamá idearon un secador de fotocopias. Tomaron la base o estructura de un caballito a resortes con el que jugábamos con mi hermana, extrayendo previamente el caballo. Pusieron en su lugar una chapa y debajo una estufa eléctrica. Fotocopias a la plancha. El negocio se llamaba Lex y su título, además de un tributo a las lenguas clásicas (*Dura lex, sed lex*, “La ley es dura, pero es ley”), pretendía ser un llamador para la ambicionada clientela del negocio: los abogados, puesto que Lex quedaba a media cuadra de los Tribunales Provinciales.

Además de fotocopias, se vendían artículos de librería con un stock tan modesto que las librerías tenían que ingeniárselas para cubrir el ancho de la vidriera del negocio que daba a la calle Balcarce: los cuadernos se exhibían abiertos, los lápices armando un abanico, las gomas de borrar una al lado de la otra, con un espacio entre una y otra tan ancho como la misma goma. La cosa marchaba más o menos mal. A mi papá el negocio le parecía “deprimente”. Llegó, sin embargo, el momento de Lex. Uno de sus pocos clientes, entusiasta y con visión de futuro, ganó la elección como presidente del Colegio de Abogados y les propuso a Gladys y a mi mamá poner el negocio dentro de los mismos Tribunales, en el tercer piso, donde funcionaba el Colegio, detrás del bar. El negocio (que ya no tenía nombre) prosperó. La tecnología avanzaba a pasos agigantados. Dos enormes fotocopiadoras Xerox tiraban reproducciones de expedientes de modo casi industrial. 1000 fotocopias por día significaban una buena jornada de trabajo. Había días de 600, pero también de 1200, y duros febreros de 300 o 400. Pero la cosa había empezado a funcionar, a tal punto que en un momento el negocio llegó a tener una empleada y a las fotocopiadoras se les agregó un mimeógrafo para reproducir formularios que encargaba el mismo Colegio de Abogados. El mimeógrafo obligó a desarrollar nuevas destrezas: entintarlo, picar estenciles, esto es, escribir un texto a máquina con la suficiente fuerza como para que el tipo rompa el estencil o plantilla y por esa rotura pase después la tinta que irá a imprimirse en la nueva hoja. En los veranos, ya adolescente, yo trabajaba en el negocio, como fotocopador y como picador de estenciles.

Unos años después, en 1979, entré a la Facultad de Humanidades y Artes, a estudiar Letras. Muy rápidamente, y pese a que estábamos en dictadura, la alegre sociabilidad de la Facultad irradió hacia los bares de la zona: el Savoy, El Cairo, el Odeón,

Saudades, y hacia las peñas nocturnas: La peña de Pepe y La Taba. En los bares o en las peñas conocí a Eugenio Previgliano. Estudiaba Ingeniería. Había estado preso. Escribía poemas. Se puso de novio con mi hermana Agustina.

Eugenio y yo nos pasábamos poemas. Un día nos pareció que tal vez podíamos publicarlos. Y echando mano del mimeógrafo, de los estenciles del negocio de Gladys y de mi mamá, y de mi adquirida pericia como picador, hicimos una publicación: la *Hoja mensual de poesía*. De un lado, un poema de Eugenio; del otro, un poema mío.

La primera *Hoja* salió en abril de 1980. Las repartíamos en los mismos bares y peñas. Su buena repercusión –debido posiblemente a la época, a su rústica materialidad, a nuestra juventud– nos animó a publicar un libro. Como no teníamos poemas suficientes para publicar ese libro, salimos a buscar poetas que quisieran acompañarnos. El primero de todos, Sergio Cueto. Era compañero mío en la Facultad. Tenía unos poemas de corte lírico-hiperculto que desentonaban un poco (o completamente) con la familiaridad que existía entre los poemas de Eugenio y los míos (más coloquiales, más realistas, más sentimentales). Pero ya éramos tres. Un amigo de Eugenio, Esteban, nos dijo que su hermana menor (que aún estaba en la escuela secundaria) también escribía poemas. Fuimos a la mansión de la familia Borgonovo. Así me pareció a mí: un salón enorme, una escalinata de película de los años 40 desde la que bajaba la tímida Carla, descalza, con sus frágiles poemas de amor. Carla, por su parte, tenía una amiga que se llamaba Jole Lozano. Jole tenía un novio que también escribía poemas. Vayamos a buscar al novio de Jole: Oscar Taborda. Ya teníamos el libro.

Como éramos jóvenes, buscábamos también respaldo y legitimación. Le llevamos los poemas, antes de que entraran a

imprensa, a Héctor Piccoli. Le parecieron horribles. Tuvo la no sé si necesaria sinceridad de decírnoslo. Debido a no recuerdo qué poema que finalmente no entró en el libro (tal vez por su propia sugerencia), le preguntó a Taborda si acaso era dadaísta. No era un adjetivo descriptivo. Era acusatorio. La frustración no nos amilanó y lo fuimos a ver a Jorge Isaías, quien finalmente firmó la contratapa del libro.

El padre de Carla, Oscar, era abogado y socialista, del Partido Socialista Auténtico. Junto con el agrimensor Juan Alberto Montes y otros abogados y profesionales de la ciudad, dirigían el Instituto de Estudios Nacionales, cuya ocupación principal era la defensa de presos políticos y la presentación de *habeas corpus*, tarea de la que la publicación de libros era su pantalla cultural. Bajo ese mismo sello en 1977 se había publicado un libro importantísimo para la historia de la poesía de nuestra ciudad: la *Obra poética* de Felipe Aldana. Fuimos varias veces a reunirnos con los directivos del IEN al estudio de Borgonovo hasta que aprobaron nuestro libro, que se terminó de imprimir el 5 de junio de 1980 en el taller gráfico Lavandaio.

La publicación del libro, su presentación en la librería Klee, que regenteaba nuestro amigo mayor Hugo Diz, y la continuidad de la *Hoja* repartiéndose en bares y peñas fue acercando nuevos poetas. Alguien, no recuerdo ahora quién, nos presentó a Rafael Bielsa. Otro hermano de Carla, Marcelo, también tenía sus poemas. Taborda tenía un amigo, Ricardo Guiamet, que también escribía poemas. Un día vino Guiamet, que estudiaba Psicología, y me dijo “entró uno a Letras que escribe. Los poemas están buenísimos”. Así, una tarde probablemente de 1981 se apareció por casa con unos poemas Daniel García Helder.

Entretanto, en Buenos Aires, tres años antes había aparecido la revista *Punto de Vista*. Los primeros números que llegaban a

Rosario los traía María Teresa Gramuglio, cuando venía a visitar a sus padres o a acompañar a su marido, Juan Pablo Renzi, que trabajaba aquí en publicidad. Tenía su estudio en la galería La Favorita y paraban en un hotel que cerró hace poco tiempo, en la cortada Barón de Mauá. Los primeros números venían envueltos en sobres de papel madera. De alguna manera, clandestinos. Ese mismo aire rodeó una actividad importantísima en términos de historia cultural que hicimos en Rosario ese también en 1981, muy en paralelo y con pocos puntos de comunión con el mundo de los poetas: la creación del Centro de Estudios Críticos, una gran idea de Alberto Giordano, con quien compartimos en esos años y por poco tiempo la distribución artesanal de *Punto de Vista* en Rosario. Organizamos en un local de calle San Juan, el Teatro del Mercado Viejo, una serie de conferencias de las que participaron Enrique Zattara, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. Pienso en esas jornadas, muy importantes para todos nosotros, como una suerte de bisagra entre los años 70 y los 80. Por un lado, y hacia los 70, fueron un ejercicio de clandestinidad. Fuimos a la policía, no recuerdo si a la comisaría de calle Paraguay o la Jefatura, a pedir autorización para hacer las jornadas, sin la cual no nos prestaban el teatro. Entraron dos, y con una distancia de 50 metros se apostó cada uno de nosotros, a lo largo de unas cuadras, para avisar en caso de que los que ingresaran no salieran. ¿Qué haríamos si no salían? No sabíamos. No lo pensamos. Salieron. Por otro lado, y hacia los 80, hacia el futuro, por los autores y los problemas que se trataron en esas charlas: Raymond Williams, por Carlos Altamirano, Jan Mukarovsky, por Beatriz Sarlo, Iuri Tinianov, por Ricardo Piglia. Todos asuntos que marcaron la agenda teórico-crítica de los años 80 en la Argentina y que nosotros conocimos inmediatamente. Muchos aún tenemos en nuestra biblioteca una copia de la desgrabación de

la conferencia de Piglia que hizo Analía Capdevila, que también estaba en el CEC. Esa actividad, coorganizada con *Punto de Vista*, y los viajes cada vez más regulares de María Teresa a Rosario fueron afianzando la relación entre unos y otros, y fue, justamente, en la oficina de la revista en Buenos Aires donde conocí a Daniel Samoilovich. La *Hoja mensual de poesía* había crecido, en diversidad de autores, en tiradas, inclusive habíamos empezado a mandar ejemplares por correo a otras ciudades y a otros países, y queríamos sacar un nuevo libro, una selección de los poetas de la *Hoja*. Pero que la hiciera otro, una mirada objetiva sobre la materia. Beatriz Sarlo, que atendía la oficina y de hecho trabajaba ahí, me dijo: “te voy a presentar a un tipo que te va a interesar”. En un momento bajó a comprar cigarrillos. Me quedé solo en la oficina. Llegó uno que venía a ver a Beatriz. Nos quedamos los dos en silencio, sin hablarnos, esperando a Beatriz. Volvió. “Ah, ¿ya se presentaron? Él es Daniel Samoilovich”. El *Diario de Poesía* surge, de una manera aún muy embrionaria, en esa oficina de *Punto de Vista* en el 81 u 82. Daniel era y es un gran lector de poesía, con una mirada de conjunto admirable. Y él fue el antólogo y prologuista de *Con uno basta*, la antología de los poetas de la *Hoja mensual de poesía*. Esta a su vez tuvo una deriva un poco extraña a sus intereses, pues con Helder, Taborda y Guiamet decidimos presentar el libro, pero no quisimos hacer una presentación normal, de lectura de poemas, y empezamos a darle forma a lo que después fue *Poesía espectacular*, unos “espectáculos poéticos” refrendados con un manifiesto, que firmamos Daniel y yo en *Punto de Vista* en 1984 y que fue tomando diversas formas en pocos años: *Habla la vaca*, cuando estábamos los cuatro, *Artigas alguna palabra*, cuando quedamos solo Daniel y yo. A partir de acá, es decir, entre 1981 y 1982, se suceden tiempos simultáneos y vertiginosos: política universitaria, manifiesta en reuniones



en el Anfiteatro Municipal Humberto de Nito para conformar los primeros cuerpos de delegados, la comisión pro centro de estudiantes y las multitudinarias concentraciones en contra del arancelamiento de la Universidad y, además, una sociabilidad trascendente al mundo de los poetas y de la Facultad hacia el de los pintores, jugada alrededor de una figura importantísima, Daniel Scheimberg, que sincrónicamente a todas estas actividades organizaba en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (hoy Roberto Fontanarrosa) una exposición anual que se llamaba “Artistas Jóvenes se Manifiestan”, en cuya primera edición se proyectó *Sueño para un oficinista*, de Mario Piazza. Scheimberg pronto se fue a vivir a Buenos Aires y sus sucesivos departamentos se convirtieron en festivas casas de artistas rosarinos. Allí nos concentrábamos, para luego salir en direcciones no opuestas pero sí en muchos casos divergentes, Fabián Marcaccio, Reinaldo Laddaga, Claudio Baroni, Helder, yo. Para esos mismos años, ya en democracia, armamos en Rosario un grupo de estudios: el Grupo de Estudios y Trabajo de Literatura Argentina, que se dividió por géneros. Unos irían a estudiar narrativa argentina (creo que el tema era Macedonio Fernández) y los otros, poesía argentina. Nuestro tema: Alberto Girri. Estábamos Helder, Taborda, Nora Avaro, Carlos Casazza (que entonces estudiaba Letras), Sergio Cueto, Osvaldo Aguirre y yo. A lo máximo que llegamos los de nuestro grupo fue a sacarnos unas fotos en el patio de mi casa de calle Presidente Roca 1837. Pero siempre guardo la ilusión de que el libro de Sergio Cueto *Seis estudios girrianos*, de 1993, haya sido impulsado por ese par de reuniones desnortadas. Política, teoría y crítica literaria, sociabilidad, pintura, poesía: todo eso confluye en 1986 en la creación del *Diario de Poesía*, bajo la dirección de Daniel Samoilovich, pero muy presionado por el envío de todos

estos años que acabo de repasar. Lo presentamos en Buenos Aires, en la galería Ruth Benzacar. Y ahí y así terminan los años 80.

En 1985 nació Sara Taborda. En 1986, Ana García. En 1989, Valentín Prieto.

Adiós, juventud. Adiós, carnaval.



Afiche presentación Poesía de Cuarta, 1980.

Portada Poesía de Cuarta, 1980.

Se trata de justificar el arancel argumentando que beneficiará a la igualdad de oportunidades, pagando los que pueden y otorgando becas para los que no. Pero es sabido que una gran mayoría no accede a una formación universitaria porque se ve limitada ya desde el nivel primario y secundario (la deserción en estos niveles es cada vez más grave). Ya que son muchas las familias que no pueden soportar el gasto que el estudio implica y que a la vez significa prescindir del salario de sus hijos que estarían obligados a ocupar su tiempo en trabajar. Se deduce que para modificar efectivamente esta situación, incluso la gratuidad de la enseñanza es insuficiente y sería necesario compensar a las familias que necesitan del aporte de sus hijos, no sólo cubriéndolos gastos de éstos, sino también atendiendo a lo que su trabajo representa para todo el grupo familiar.

El problema nace en la escuela primaria y permanece en todo el sistema educativo, por lo tanto sólo un cambio de estructura profundo puede resolverlo, y sin plantearlo, mencionar la igualdad de oportunidades es falso.

Mientras tanto, la población universitaria, si bien está conformada por lo que a pesar de todo pueden estudiar, no es justamente un espejo de situación económica floreciente y descansada, son los que tienen el privilegio de sobrevivir, y a duras penas continuar la carrera, pero sufren también las consecuencias de una crisis económica nacional. No es un sector al que le sobren recursos como para hacer recaer sobre él una nueva carga que sólo tendería a acrecentar el número de relegados de la educación. Si se pretende que los que tengan mayores ingresos paguen la educación de sus hijos (y no sólo la de éstos, sino la de los que necesitan de becas) lo correcto sería que los que tienen ingresos más elevados aporten más a subvencionar los gastos públicos. Pero no recurrir al estudiantado ya que si bien está conformado por aquéllos a los que todavía les alcanza, de ninguna manera les sobra. Por eso proponemos que esta situación de apremio económico quede reflejada en la presentación masiva del pedido de exención.

Pero los estudiantes sabemos que el arancelamiento no es simplemente un hecho que atañe a cada individuo que sigue una carrera, sino que trasciende los intereses personales y atañe a la nación misma. La situación particular de poder o no pagarlo no es lo primordial, sino la defensa de la educación a partir de nuestros propios derechos.

Quizá no sea posible concretar nuestras reivindicaciones inmediatamente, pero sólo nuestra unidad y determinación darán la única posibilidad de acceder a las mismas. No dar ninguna respuesta significa allanar el camino a futuras medidas y consentir las ya tomadas. No podemos jugar un papel pasivo si como parte fundamental de la universidad. No podemos dejar que no se escuche nuestra opinión acerca de la universidad, ni delegar la responsabilidad que tenemos. Para esto debemos organizarnos, ya que es la única forma en que históricamente se ha concretado la presencia activa del estudiantado con voz, voto y decisión dentro del sistema universitario, porque la universidad nace inculcumbé, porque en nosotros, futuros profesionales, científicos, artistas, está depositado el crecimiento cultural con miras a un gran país.

0178

COMISION PRO-CENTRO.

Documento contra el arancelamiento universitario,  
Comisión Pro-Centro de Estudiantes 1980-81.

W. Pignola

Pignola, Ricardo. Tinianov: Los problemas de la historia literaria  
(C.B.C. y Punto de vista) (1982)

La idea es trabajar algunas cuestiones de literatura argentina sobre la base de ciertas hipótesis de Tinianov. Primero ubicamos lo que sería el sentido de reflexionar a partir de Tinianov ciertos problemas de la crítica literaria. Así podríamos decir que la importancia de Tinianov es doble: por un lado se encuentra resuelta una contradicción que también hoy se puede encontrar en los debates de la crítica y de la literatura, que es el debate entre el formalismo y el sociologismo como dos desviaciones. Por un lado tendríamos una hipótesis que tendería a aislar el texto de todo contexto social o histórico, el formalismo en sentido ortodoxo. Por el otro, tendríamos su antagonista y su "versión inversa", el sociologismo, que tendería a borrar el texto y poner los elementos sociales o históricos como primera determinación, perdiendo de vista a menudo los elementos específicos de la literatura. Es muy interesante reflexionar a partir de Tinianov porque uno encuentra que hacia 1925-26 estaban planteados ya los problemas que todavía hoy la crítica literaria enfrenta, cuando se mira un poco las vertientes y las polémicas que se están dando actualmente. En este sentido, creo que la síntesis que hace Tinianov de estas dos tendencias mantiene su vigencia total, podríamos decir que la respuesta que da Tinianov es una respuesta que sirve para resolver problemas todavía actuales en la crítica literaria. Así se puede quizás explicar la influencia que ha tenido Tinianov en el desarrollo de un tipo de crítica que tiende a considerar a la literatura como una práctica social sin perder de vista nunca los elementos específicos de esa práctica. Entonces, voy a plantear los que son los ejes centrales de la perspectiva de Tinianov y vamos a ver si podemos manejarlos en relación con la literatura argentina. El texto de Tinianov Sobre la evolución literaria es un texto exclusivamente teórico. No ha hecho sino de modo muy parcial desarrollos específicos de sus hipótesis. En general éstas se encuentran a nivel meramente teórico. No hallamos desarrollos y explicaciones de esta línea. Entonces, trataremos la posibilidad de re-definir la literatura argentina a partir de las hipótesis de Tinianov. Los aportes de Tinianov se pueden definir en dos campos: 1) tiene que ver con la relación entre historia y literatura, y 2) tiene que ver con la relación entre literatura y sociedad. En los dos planos los aportes de Tinianov son decisivos. En relación con la historia-literatura, porque Tinianov termina con la perspectiva que tiende a historizar la literatura en función de acontecimientos externos a ella, que tiende a establecer periodizaciones literarias sobre la base de periodizaciones que no corresponden al desarrollo mismo de la literatura, Tinianov elabora el concepto de sistema, plantea que la literatura en un momento determinado está ligada entre sí formando una estructura que tiene determinados rasgos. Estos pueden ser identificables; así, cuando se habla de historia de la literatura se trata de analizar de qué modo se transforma el conjunto de la literatura.

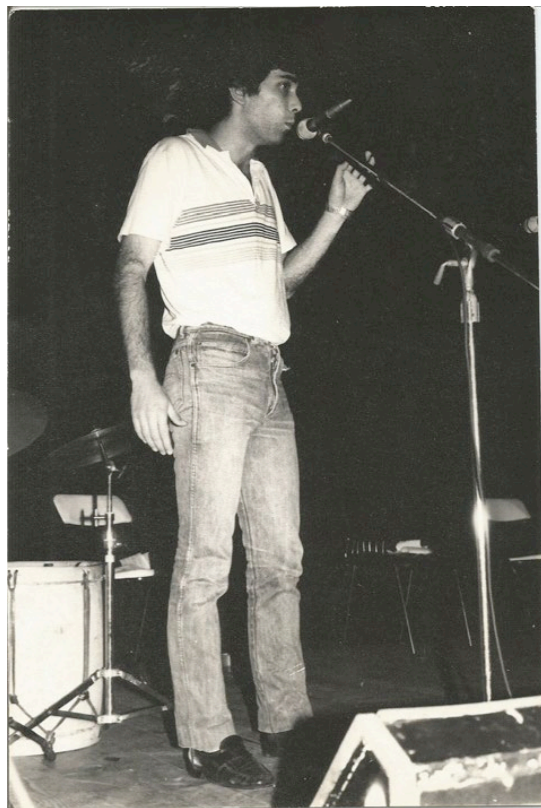
Desgrabación conferencia de Ricardo Pignola, 1982.

en el café los vidrios empañados un otoño caliente  
y demasiado húmedo la máquina express canta su can-  
to desafinado y sonoro las mesas de aquí y de allá  
se desesperan en un implícito truco todos mienten  
sin cartas en la mano y más allá del vidrio los co-  
lectivos los zorros grises borbotones de agua surg-  
en de las veredas como esas películas en Londres l-  
os taxis **Una muchacha se pasea** vacíos es muy poca  
la plata **en su bicicleta azul** los jubilados se apr-  
etujan **el pelo le cae** ontra las puertas del Banc-  
o será **sobre la espalda** riste este mundo carajo  
hasta lo **cuando echa la cabeza** s policías andan ca-  
bizbajos **hacia atrás** no hay robos ni muertes hay s-  
ólo **trem y pedalea** enda indolencia pero cuando ell-  
a pasa **t pedalea** odo parece un poco más claro es u-  
na suert **se sonríe apenas** e saber que está ahí a u-  
nos metr **truco** os apenas aunque su sonrisa tenga a-  
lgo de **quiera te** urla y el amor sea solo de este  
lado se puede ser un poco feliz por lo menos la bi-  
cicleta se pierde entre el humo y los carteles su  
espalda no es más que un recuerdo un poco triste u-  
n poco amargo estaba ahí nomás no haberle dicho "v-  
ení charlemos sentate un poco" es otra bicicleta 'a  
hora es un cartero en su bolsa tiene bodas nacimie-  
ntos y muertes (Taborda) a ella le bastaba con la  
sonrisa aunque las ruedas y el pedaleo sean los mi-  
smos

Martín Prieto

Martín Prieto: n. 1951. Publicó en Poesía de Cuarta (1980)  
y en Algunos poemas ciertos autores (1981). Codirige este  
papel.

Hola mensual de poesía n 19. Agosto de 1982.



Oscar Taborda, *Habla la vaca*, Café del Este, 1983.



Helder, Prieto, Casazza, Cueto, Taborda, Aguirre, Avaro 1985.



Daniel Scheimberg, Martín Prieto, D.G.Helder.  
Presentación *Diario de Poesía*. Buenos Aires, 1986.





# ¿Cuál Barthes? Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa en *Punto de Vista*<sup>1</sup>

Judith Podlubne

## Una batalla lingüística

A fines de 1978, cuando la editorial Monte Ávila publica la traducción al español de *Roland Barthes por Roland Barthes*, Tamara Kamenszain escribe, en la revista *Confirmado*, una nota perspicaz e informada que registra el cariz controversial que la lectura de Barthes tiene entre los críticos argentinos. La distinción entre un primer Barthes, abocado a examinar la literatura con métodos sociosemiológicos, y otro, más ensayístico que científico, interesado en explorar las derivas de la textualidad, establece las coordenadas principales de un debate con acentos específicos en nuestro país. Bajo el subtítulo “Los intelectuales argentinos juzgan a Barthes”, la nota incluye la consulta de dos especialistas que defienden enfoques contrapuestos: Nicolás Rosa y Ricardo Piglia. Rosa cuestiona al Barthes sociosemiólogo de *Mitologías* y *El sistema de la moda* para elogiar los libros posteriores; Piglia sostiene que “lo mejor de esta obra” se registra en la crítica a la ideología pequeño-burguesa que despliega *Mitologías*. Piglia, Sarlo y Rosa participan en ese momento en

<sup>1</sup> Este trabajo es un fragmento del artículo “Barthes en Sarlo” publicado en la revista *Cuadernos de Literatura* vol. 24, 2020, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.baes>

*Punto de Vista*. La revista acaba de publicar su primer número en marzo de 1978, por iniciativa de Sarlo, Piglia y Altamirano. Los tres vienen de *Los Libros*.<sup>2</sup> Las diferencias en torno a Barthes tienen sus proyecciones en los números siguientes. En el tercero, de julio de 1978, Rosa, que ya es el traductor de *El grado cero de la escritura* y *El placer del texto*, además del autor del *Léxico de lingüística y semiología*, aparecido en Centro Editor a fines del año anterior, publica “Los combates de la semiología”, la nota dedicada a *Estudios de lingüística y semiología generales*, de Luis Prieto.<sup>3</sup> El párrafo inicial puntualiza el alcance que la discusión semiológica tiene en este momento:

Actualmente la Lingüística y la Semiología, superado el momento de la constitución de su instrumental teórico de base han pasado a ser, sobre todo esta última de menor consistencia intercategorial, un campo de batalla –batalla puramente lenguaraz– donde se juega no solamente el destino de estas dos disciplinas tan específicas (aunque cierta Semiología en proyecto pretenda no serlo), sino también, el de las ciencias sociales contemporáneas. (23)

<sup>2</sup> Aunque Piglia deja la revista pocos meses antes del cierre, por discrepancias con Altamirano y Sarlo sobre la coyuntura nacional. En el editorial del número 40, de marzo-abril de 1975, aparece una carta dirigida a ambos, en la que explica los motivos de su alejamiento, y la respuesta de Altamirano y Sarlo. Sobre la fundación y el proyecto de *Punto de Vista*, véase De Diego (“La dictadura” 142-151).

<sup>3</sup> El grado cero de la escritura es el primer libro de Barthes editado en español. Se publica en la Editorial Jorge Álvarez en 1967, sin el nombre del traductor. En sus *Memoorias*, Álvarez escribe:

Nos comunicamos con cuanto ser viviente interesado en Roland Barthes vive en la Argentina: editores, escritores, traductores y profesores de letras. Nadie pudo confirmar algún dato al respecto, pero surgieron algunos nombres que luego se fueron reduciendo a dos: Nicolás Rosa, quien tradujo el mismo libro para Siglo XXI en 1973; y Pepe Bianco, que por esos años trabajaba conmigo y tradujo Ambrose Bierce. (46)

Un par de años después, Jorge Lafforgue, editor de Losada en esos años, confirma que el traductor había sido Rosa (Larraz Elorriaga y De Diego, “Una conversación” 85).

Para los miembros de *Punto de Vista*, las conversaciones sobre Barthes se cruzan no solo con los apremios que impone la dictadura militar –*Los diarios de Emilio Renzi* testimonian este cruce–,<sup>4</sup> sino también con el clima de ideas que identifica el porvenir de la semiología con el de las ciencias sociales. Las opciones que por uno u otro Barthes asumen Piglia y Sarlo, en un sentido, y Rosa, en otro, participan de esa contienda, cuya variante menos atractiva la encarna Altamirano y su rechazo explícito a la teoría literaria, en general, y a Barthes, en particular.

En el número 6 de *Punto de Vista*, de julio de 1979, se inicia la “operación Raymond Williams” (Dalmaroni “La moda”).<sup>5</sup> El prólogo de Altamirano a los *Ensayos Argentinos* inscribe el descubrimiento del autor en una escena mayor que se convierte de inmediato en mito refundacional de la sociología literaria en Argentina: entre 1977 y 1981, él y Sarlo llevan adelante una investigación que, en el plano teórico, los induce a leer y releer buena parte de lo que se había escrito sobre la relación entre literatura y sociedad (“Prólogo” XX). La antología que editan en 1977 marca el punto de partida. La historia se ha contado muchas veces. La operación ambiciona “una profilaxis antiformalista y antiparisina, a través de un retorno al sujeto, la historia y la experiencia” (Dalmaroni 1). Los adversarios explícitos son Althusser, “el estructuralismo de Barthes, Todorov o Kristeva, que aspiran a ocupar el campo de la crítica literaria como única forma de la ‘modernidad’ teórica”, la revista *Tel Quel*, “la lingüística en su problemática calidad de ‘ciencia piloto’ sobre las ciencias

<sup>4</sup> En el “Diario 1978”. En particular, las entradas correspondientes al lunes 28 de agosto, lunes 4 de septiembre, viernes 8 de septiembre y viernes 22 de septiembre (Piglia).

<sup>5</sup> Con la publicación de “Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad”, entrevistas de Sarlo a ambos intelectuales.

sociales” (Sarlo, “Raymond Williams y Richard Hoggart” 9). Más de una década después, Sarlo recuerda que lo que la atrajo de Williams fue

la posibilidad de salir del círculo virtuoso de la ideología francesa, que no enhebraba solo las refinadísimas lecturas de Barthes sino las máquinas armadas en los talleres del determinismo estructuralista que gestionaban discípulos más impresionados por el análisis estructural que por la inteligencia móvil de los *Ensayos Críticos*. (“Raymond Williams” 13)

¿Quiénes serían, a fines de los años 70, esos discípulos trasnochados de un “estructuralismo metalúrgico”? Me interesa volver sobre este recuerdo tantas veces citado no solo porque identifica a Barthes como un adversario particular, sino también porque al hacerlo distingue en retroactivo sus exploraciones estructuralistas de sus escritos ensayísticos. Se trata de una diferencia que se torna clave para Sarlo a partir de la introducción de 1981. Las “refinadísimas lecturas” de los *Ensayos críticos* quedan a salvo de producir la sensación de encierro que entonces les transmite el teoricismo francés. En la nota editorial que escribe cuando muere Williams, Altamirano menciona también “el hastío que, a esa altura, experimentaban por los lenguajes de temporada de la ideología francesa, donde como muchos otros habían recibido el bautismo y la comunión” (“Raymond Williams” 1). Insisto, entonces, en la pregunta que hice más arriba porque advierto que el recuerdo compartido por ambos transmite un malestar desfasado de lo que en efecto estaba sucediendo en nuestro país en ese momento, si se considera, por un lado, que, tal como señala Prieto (“Estructuralismo y después” 23), en el ámbito de la crítica literaria, el estructuralismo había llegado provisto de su cuestionamiento y había encontrado una recepción relativa, acotado a las aulas universitarias, y, por

otro lado, que la semiología, lejos de ser un credo coyuntural, “un lenguaje de temporada”, había alcanzado para entonces un desarrollo significativo y diferenciado.<sup>6</sup>

Eliseo Verón y Oscar Masotta eran los nombres claves de ese desarrollo. Sus intereses intelectuales y proyectos profesionales se habían separado hasta la controversia. Mientras Verón impulsaba el estudio, la difusión y la institucionalización de una ciencia de la comunicación, de aspiraciones sociológicas, Masotta hacía lo propio con la teoría y la práctica psicoanalítica.<sup>7</sup> Las diferencias entre ellos dramatizaban, con tonos locales, los cuestionamientos que el psicoanálisis le hacía a las pretensiones semiológicas de cientificidad. El proyecto veroniano se postulaba como una ciencia general de la sociedad que, en el cruce de corrientes disciplinares y teóricas –marxismo, sociología, lingüística, antropología, teoría de la información, etc.– renovaba los supuestos de la tradición sociológica y la transformaba (Zarowsky, “Oscar Masotta” 282). La empresa impulsada por Sarlo y Altamirano es afín a esa transformación en sus críticas a la sociología tradicional de corte positivista. Busca reconectar

<sup>6</sup> Es probable que al iniciarse la década del setenta las incursiones inspiradas por la primera ola estructuralista, pudieran verificarse solo en la redacción de monografías y tesis universitarias. La única discusión viva de la proliferante problemática de la nueva crítica siguió desarrollándose, de todas maneras, fuera de una universidad intervenida por el gobierno militar desde 1966, en seminarios y grupos de trabajo que funcionaron como una suerte de universidad paralela a lo largo de toda la década, si se descuenta el tormentoso intervalo de los años 73 y 74, y desbordándola hasta la etapa inicial de los ochenta. Sin el respaldo de la institución universitaria, sin revistas especializadas (con la notoria excepción de *Los Libros*), sin el aparato de promoción del periodismo cultural que había instigado y agotado la efervescencia del *boom*, y, desde luego, en circunstancias políticas extremadamente adversas, la discusión de esta problemática no alcanzó la dimensión ni la difusión que el número de sus sostenedores hubiera logrado en otra coyuntura. (Prieto 23-24)

<sup>7</sup> Para un panorama de la semiología y las trayectorias de Verón y Masotta, consultar Verón (“Acerca de”), Steimberg (“Una modernización”), Sarlo (“Marxismo”), Zarowsky (“Oscar Masotta”) y Diviani (“Medios”).

el estudio de la literatura con las ciencias sociales, incorporando “el desarrollo de las teorías de la comunicación o del conjunto de cuestiones que las investigaciones ‘formalistas’[...] habían puesto de relieve” (Altamirano y Sarlo, *Literatura/sociedad* 11). Está claro que es imposible seguir leyendo sin incorporar lo que había introducido la revuelta estructuralista.

La “operación Williams” resulta entonces no solo, o no tanto, una reacción contra los ejercicios deterministas del análisis estructural, como una respuesta situada frente al avance que la variante barthesiana de la semiología estaba teniendo en Argentina. Incluso, en las páginas de *Punto de Vista*. Varias de las notas que Rosa publica entonces cumplen con el propósito enunciado por Masotta durante el Primer Simposio Argentino de Semiología, organizado por Verón en octubre de 1970. “A riesgo de escandalizar a los semiólogos” (124), Masotta sostenía que la disciplina debía enriquecerse con instrumentos del psicoanálisis que contribuyeran a la reflexión y al control conceptual. El psicoanálisis la alertaría sobre los supuestos de una ontología ingenua.<sup>8</sup> “La operación llamada lengua”, el último artículo de Rosa en *Punto de Vista*, aparecido en el número 9 de julio-noviembre de 1980, pero también algunas notas anteriores, “Traducir a Freud: ¿domesticar a Freud?” y “Freud contra Saussure”, ejercitan esa revisión conceptual instruida en el psicoanálisis. De acuerdo con lo que Jean-Claude Milner propone en *El amor por la lengua*, Rosa muestra que el objeto saussureano, base fundamental de las aspiraciones científicas de la lingüística y la semiología, era la resultante de un ejercicio ideológico interesado en reducir una realidad heterogénea (el lenguaje) a

<sup>8</sup> En Masotta (“Reflexiones transemióticas”). Trabajé sobre el Barthes de Masotta en Podlubne (“Del lado de Barthes”) y sobre el vínculo entre Rosa y Masotta, a propósito de Barthes, en Podlubne (“La pérdida de la inocencia”).

una homogénea (la lengua), excluyendo de su definición la praxis lingüística, el uso (el habla).<sup>9</sup> Transcribo un fragmento que sintetiza sus principales argumentos:

Frente a la *Lengua* saussuriana, Freud tomará partido por el *Sprachgebrauch* (uso de la lengua). La lengua es *discernible* (en entidades discretas) frente a lo *indiscernible* del juego de la forma y la sustancia propio de la semiosis. Ante la lengua-pura-forma, Freud privilegia nítidamente la sustancia (gráfica-fónica) del significante en los sistemas de escritura de las formaciones del inconsciente. La Lengua es sin-sujeto en oposición al Habla/Usos que exige una tópica del sujeto en posición de hablante. Frente a una lengua sin-sujeto (desujetada), Freud se inclinará por el sujeto de la lengua constituido por la fórmula Sujeto del deseo/ sujeto de la lengua: intrincado algoritmo donde el topos del sujeto es indecible en tanto el sujeto se construye en el discurso por perfusión y evanescencia (*fading*). (“La operación” 22)

El juego indiscernible de la semiosis, cuyo movimiento reinscribe al sujeto en la lengua, de un modo paradójico, por “perfusión y evanescencia”, impugna la ilusión metalingüística e invoca esa suerte de *campo metodológico* que Barthes nombra con la noción de texto. El ensayo de Rosa remite de forma explícita a la idea de *texto plural*. Y el concepto de *fading*, que el fragmento registra entre paréntesis, cita ese parágrafo medular de *S/Z*, que es “El *fading* de las voces”. Importa recordar el inicio de este parágrafo ya que el proyecto barthesiano de una semiología *negativa* –con el que Sarlo nunca termina de identificarse– se funda en la problematización del acto enunciativo:

<sup>9</sup> El libro de Milner, un estudio de referencia para pensar las relaciones entre lingüística y psicoanálisis, se publicó en Editions Du Seuil en 1978. La traducción al español, a cargo de Armando Sercovich, se publicó en la Editorial Nueva Imagen de México en 1980.

“¿Quién habla?”. Aquí –responde Barthes, traducido por Rosa– es imposible atribuir a la enunciación un origen, un punto de vista. Ahora bien, esta imposibilidad es una de las medidas que permite apreciar el plural de un texto. Cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto. (33)

En febrero del mismo año en el que aparece “La operación llamada lengua”, 1980, la editorial Siglo XXI publica la primera y, hasta hoy única, versión de *S/Z* en español, firmada por Rosa. El Barthes textualista se abre un camino lateral en la crítica literaria y cultural argentina, desde las páginas de *Punto de Vista*, en el mismo momento en el que la operación Williams se afirma como una exitosa tentativa de resistencia.

Acierta Dalmaroni cuando afirma que “el inconsciente de la operación Williams es parisino, estructuralista, semiólogo y *esteticista*: es Barthes. [...] el Barthes semiólogo de la vida cotidiana, el de las *Mitologías*” (“La moda” 4). También el de *El grado cero*. Un “Barthes abandonado por Barthes”, con el que la renovación de la sociología literaria establece una continuidad involuntaria de intereses debido a la importancia que este Barthes le atribuye a la Historia (la mayúscula le pertenece) y a la crítica de la ideología (Dalmaroni 4). Una continuidad que pasa por alto la deriva textualista, preparada por los *Ensayos críticos* y desarrollada por *S/Z*, y en la que todavía hoy Altamirano reconoce un cierre: un signo del agotamiento estructuralista, el “último avatar del formalismo de la *nouvelle critique*” (*Estaciones* 101).

Para esta forma radical de inmanentismo –escribe en *Estaciones*– no resultaba pertinente preguntarse por las relaciones de las obras literarias con sus condiciones sociales de posibilidad o con la realidad, el mundo, o como se quiera denominar el afuera respecto del cual el texto se recorta y se diferencia. El precepto del inmanentismo crítico consistía en que la obra se regía por su propia ley y que la literatura se alimentaba de sí misma y no hablaba sino de sí misma. (101)



El léxico y el planteo de estas objeciones generales, atendibles en relación con los supuestos de la “Introducción al análisis estructural de los relatos”, son del todo ajenas a las inquietudes posteriores de Barthes. Además de los imperativos historicistas (y los prejuicios antiteóricos) que guían la aproximación de Altamirano a la literatura, estas objeciones subrayan su desconocimiento de las tesis barthesianas. En la década posterior a la de su egreso universitario en 1966, su formación intelectual toma distancia de la literatura y privilegia el estudio de la teoría marxista: “Mi relación con el discurso crítico que se asociaba con [el estructuralismo] fue superficial (solo leí las *Mythologies* y los *Ensayos críticos*, de Barthes)” (Altamirano, *Estaciones* 92). Las diferencias con Sarlo son categóricas en este sentido. Cuando la “operación Williams” se pone en marcha, ella ya es una lectora barthesiana: ha seguido los avatares de este pensamiento, ha escrito sobre sus mutaciones, ha usado sus conceptos en los análisis críticos. La muerte prematura de Barthes, en marzo de 1980, reaviva y transforma su relación con la obra.

### Un género barthesiano

Precediendo a “La operación llamada lengua”, en el número 9 de *Punto de Vista* se publica “Recordar a Barthes”, el texto de despedida que Susan Sontag le dedica en *The New York Review of Books* el 15 de mayo de 1980. Aunque aparece sin firma, no hay dudas de que la traducción es de Sarlo. Ella admira a Barthes, admira a Sontag, lee *The New Yorker Review* con regularidad. A su iniciativa de incluirlo en la revista, le sigue, meses más tarde, la de preparar la antología *El mundo de Roland Barthes*, una tarea editorial y de investigación que le demanda un contacto sostenido con la obra del crítico. Cuenta Daniel Link que la propuesta

resultó controversial. Hasta ese momento, los volúmenes de la serie “El mundo de...” habían estado dedicados, principalmente, a escritores clásicos del siglo XIX y XX: Charles Baudelaire, Julio Verne, Guy de Maupassant, Guillaume Apollinaire, Anton Chéjov.<sup>10</sup> La decisión de incluir a Barthes le otorgaba por anticipado un lugar entre ellos (“Planeta Sarlo”).

Junto a la introducción de Sarlo, el volumen reúne una bibliografía actualizada de la obra, extraída de las páginas finales de *Roland Barthes por Roland Barthes*, una selección de fragmentos de varios de sus libros, que deja afuera los del volumen mencionado, algunos ensayos y entrevistas, y una cronología final. La cronología también retoma, con agregados y modificaciones, la incluida en *Barthes por Barthes*.<sup>11</sup> La selección de los textos incluye algunas de las traducciones realizadas en nuestro país (y en su mayoría ya publicadas), y especifica los nombres de los responsables: Rosa, Schmucler, José Bianco, entre otros. “Los argentinos –escribe Sarlo décadas después– lo leímos primero en nuestro castellano” (“Un mensaje”). El libro vende “decenas de miles de ejemplares” (Sarlo, “Un mensaje”) y amplía la visibilidad masiva que, como semiólogo y analista del relato, le habían otorgado a Barthes las traducciones de las revistas *Communications*, encargadas por Verón para la Editorial Tiempo Contemporáneo en la década anterior.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Hubo además números sobre Vincent Van Gogh, Charles Chaplin y Jean-Jacques Rousseau.

<sup>11</sup> Se anuncia, además, la transcripción de una lista sumaria de artículos publicados por Barthes, pero aún no recopilados en libros. Por error de la edición, no se incluye. Estimo que se trataba también de la consignada en *Barthes por Barthes*. Luego de este anuncio, se transcribe el mismo listado de “Obras y números de revistas consagrados a Roland Barthes”, que aparece en ese libro.

<sup>12</sup> Verón fue el director de la Biblioteca de Ciencias Sociales en Tiempo Contemporáneo entre 1969 y 1974. A cargo de esta biblioteca coordinó tres colecciones: Comunicaciones, Signos y Análisis y perspectivas. Comunicaciones, la más emblemática de las

*El mundo de Roland Barthes* ofrece el primer panorama integral en nuestro país de la obra del crítico. Ordenados en distintas secciones encabezadas por títulos y presentaciones breves, reúne textos desde *El grado cero de la escritura* y *Mitologías* hasta *El placer del texto* y *La lección inaugural*, pasando por *Crítica y verdad*, los *Nuevos ensayos críticos* y *S/Z*. Dos tercios de los compilados, esto es, ochenta y cinco de las ciento veinte páginas totales, están dedicados al Barthes de *Crítica y verdad* en adelante. Como si el libro buscara reponer las indagaciones que la “operación Williams” había pasado por alto. La introducción dota a este corpus de una coherencia general. Se trata de un ensayo escrito, en lo fundamental, a partir de la lectura de *Barthes por Barthes*, la “Entrevista con Barthes”, realizada por Jean Thibaudeau y publicada en el número 47 de la revista *Tel Quel*, de 1971, y el artículo de Susan Sontag recogido en *Punto de Vista*.<sup>13</sup> Me pregunto por qué Sarlo no incluiría fragmentos de *Barthes por Barthes* si el libro le había resultado decisivo para el armado

---

tres, publicó siete títulos, que se correspondieron con los números de *Communications: Lo verosímil* (1970), *Análisis estructural del relato* (1970), *La semiología* (1970), *Los objetos* (1971), *Análisis de las imágenes* (1972), *Investigaciones retóricas I* (1974) e *Investigaciones retóricas II* (1974). Para una reconstrucción y un análisis del rol de Verón como editor, véase Zarowsky (“Entre la renovación”). Interesa en particular la caracterización que propone Zarowsky de las operaciones editoriales de promoción de la figura de Barthes realizadas por Verón.

<sup>13</sup> Aunque Sarlo la cita directamente del número de *Tel Quel*, la traducción al español de la entrevista de Barthes con Thibaudeau, a cargo de Alberto Drazul, seudónimo de Óscar del Barco, había sido incluida en 1974 en *El proceso de la escritura. Roland Barthes*. El libro, publicado en la colección *El hombre y su mundo*, dirigida por del Barco para Ediciones Caldén, incluye, además, una traducción del ensayo “Escritores, intelectuales, profesores”, cuya traductora es “Betty Altamirano”. Me entusiasmó la idea de que Sarlo pudiese haber traducido ese ensayo del Barthes textualista, mientras estaba leyendo sus textos semiológicos. Pero lo cierto es que ella no recuerda haberlo traducido y, menos aún, haber usado nunca ese seudónimo. Conjeturo, entonces, que debe de haberse tratado de una broma entre los editores, una que mostraría que, a mediados de los años setenta, era verosímil atribuirle a Sarlo una traducción de Barthes.

general de la antología y la escritura de la introducción. La respuesta hay que buscarla, creo, en motivos vinculados con los derechos editoriales. Tampoco incluyó ninguno de los *Ensayos críticos* ni segmentos de *Sade*, *Loyola*, *Fourier*. Los tres volúmenes habían sido publicados en editoriales extranjeras de trayectoria reconocida. *Ensayos críticos* en Seix Barral, de Madrid, y los otros en Monte Ávila Editores, de Caracas.<sup>14</sup>

La inquietud surge porque *Barthes por Barthes* delimita un momento clave en el itinerario de la semiología barthesiana. Es el texto autobiográfico en el que el crítico dramatiza (y reflexiona sobre) la pérdida de fundamento subjetivo en el lenguaje, mientras experimenta un modo nuevo y desprejuiciado de contarse a sí mismo. “Apenas me pongo a producir, apenas escribo el Texto me desposee (por suerte) de mi duración narrativa” (Barthes, *Roland Barthes* 24).<sup>15</sup> El impulso biográfico y la experimentación ensayística definen las fuerzas principales de su búsqueda. El libro se construye en torno a las preguntas ¿quién habla? y ¿quién escribe? para afirmar la imposibilidad de responderlas con certeza. Esta indeterminación alerta las cautelas de una crítica política refractaria a las teorizaciones sobre el sujeto que, desde fines de los años sesenta, Barthes y Michel Foucault plantean en referencia con el problema del autor. *Barthes por Barthes* muestra en acto el retorno de una subjetividad “deconstruida, desunida, deportada, sin anclaje: ¿por qué no hablaría yo de ‘mí’, si ‘mí’ ya no es un ‘sí mismo’?” (214). La respuesta de Piglia a la consulta de Kamenszain es un ejemplo claro de los prejuicios que convocan

<sup>14</sup> Todos los ensayos y fragmentos recopilados provienen de libros editados por Siglo XXI. Para una historia de esta editorial y de la intensa red de préstamos e intercambios que posibilitaron la circulación de libros y traducciones, véase Sorá (“Editar”).

<sup>15</sup> Todas las citas de *Barthes por Barthes* corresponden a la traducción de Alan Pauls, que encuentro preferible.

estas disquisiciones. Transcribo solo el último párrafo, pero toda la intervención se orienta en el mismo sentido:

Pienso que este último libro de Barthes parece ser la culminación del esfuerzo de encontrarle al crítico un lugar prestigioso sin romper con la ideología de la literatura: convertido también él en personaje, el crítico escribe “libremente” sobre sí mismo, sobre su vida y sus manías, sobre sus huellas y sus textos. Más allá de la deriva del deseo, otra práctica de la crítica es posible: pienso en Walter Benjamin, Tinianov, Ian Watt, pero también en el Barthes de *Mitologías*. En *Barthes por Barthes*, en cambio, se construye y se clausura a la vez el mito del crítico como especialista que sabe todo sobre el goce de la lectura: su juego de disfraces y de máscaras hace pensar en “aquel carnaval permanentemente de la interioridad fetichizada del que habló, una vez, cierto húngaro...”. (Kameszain 28)

La cita final procede de *Existentialism ou marxism?*, de Georg Lukács, publicado en París en 1948, y permite filiar las prevenções que obstruyen la lectura de Piglia. Su comentario traslada a Barthes, al barthesianismo, el espíritu de las objeciones que Lukács había dirigido al movimiento existencialista y reestablece la oposición con el marxismo. “Otra práctica de la crítica es posible”, sanciona Piglia (*Los diarios* 28). Además de ser impresionista, poco rigurosa, sujeta a las modas intelectuales, apegada a los valores del “escribir bien” e idealista, la crítica de Barthes transmite, para él, un hedonismo narcisista. Incluso si la razón lo asistiera en todos los cargos anteriores, sobre el último se podría observar que Piglia prescinde de las cuestiones relativas al desdoblamiento del sujeto en la escritura, que Barthes plantea en varios párrafos imprescindibles de su libro, para advertir el grado de desconocimiento que trasuntan sus objeciones.

Contrario al malestar que despierta en Piglia, la introducción de Sarlo se inicia con el reconocimiento de la idea que *Barthes por Barthes* pone en escena: “Con su escritura, Barthes confirma

la verdad de lo que cuenta. ¿Qué verdad? ‘Toda biografía es una novela que no se atreve a decir su nombre’” (*El mundo* 8). La simpatía hacia el autor y el estudio razonado de los cambios por los que atraviesa su semiología la ponen a resguardo de la irritación que transmite el comentario de Piglia. Sobre todo cuando este desestima de plano toda la obra posterior a *Mitologías*, por hacer “un uso voluntariamente salvaje (a la vez esquemático y displicente) de la teoría” (Kamenzain 28). La diferencia entre ambos enfoques se incrementa aún más si se advierte que Sarlo incorpora la novedad de *Barthes por Barthes* a la escritura de su ensayo. Las introducciones de la serie “El mundo de...” prevén un acercamiento biográfico al escritor y la obra antologados. Le toca entonces presentar a quien “ha fragmentado ese modelo de relato lineal, marcado por el antes y el después, causas y consecuencias” (Sarlo, *El mundo* 8). El epígrafe de *Barthes por Barthes* que encabeza la introducción –“Solo es posible la biografía de la vida improductiva”– organiza el desarrollo. Las primeras páginas cuentan la infancia, la vida familiar, la escolaridad, el paso por el liceo, la juventud en el sanatorio para tuberculosos. Con el despliegue de la obra, el relato cambia de forma y se abre a distintos perfiles del autor: el Barthes “sartreano y marxista”, el crítico de las vanguardias, el polemista, el semiólogo, el profesor, el escritor. La composición de estos perfiles parece inspirarse en las imágenes de sí mismo que Barthes presenta en las respuestas a Thibaudeau. El registro de los hechos se articula con sus declaraciones en esa entrevista y con citas de su obra y de algunos pocos estudios críticos (entre ellos, “Comment parler à la littérature”, de Julia Kristeva).<sup>16</sup> Una misma preocupación atraviesa

<sup>16</sup> Se trató de uno de los más importantes estudios de conjunto sobre la obra de Barthes editados hasta ese momento, publicado en el número 47 de *Tel Quel*, y traducido al español por del Barco, con el seudónimo de Alberto Drazul, para *El proceso de la escritura*.

todos los perfiles: el combate indeclinable contra las distintas manifestaciones de la *doxa*. “Barthes, desde los artículos de *Mitologías*, ha descubierto a su antagonista: la *Doxa*, es decir, el movimiento por el que se naturaliza lo histórico, los signos, la ideología” (Sarlo, *El mundo* 24). Sarlo postula un comienzo donde Piglia había leído un final.

Su lectura conecta al autor de *Mitologías*, asimilado en un principio a las exigencias científicas del método semiológico, con el que despunta en los *Ensayos críticos*. Una de las secciones centrales de *El mundo de Roland Barthes* se titula “El ensayo: un género barthesiano”.<sup>17</sup> La cláusula explicita el desplazamiento que registra la perspectiva de Sarlo. La figuración de los distintos perfiles del autor envuelve una praxis y un posicionamiento ensayísticos, que Sarlo sintetiza de este modo:

Si para muchos críticos, en la década del sesenta, la lingüística funcionó como espejo de la Ciencia, a Barthes se le presentó como una red de sugerencias frente a las cuales no sintió –hay que subrayarlo– jamás un respeto supersticioso. Su talento de *bricoleur*, como se dijo alguna vez, le ganó la partida a todos los sistemas. (*El mundo* 28-29)

*Roland Barthes*. Además de la introducción, Sarlo apela a este estudio en las presentaciones de algunas de las secciones de la antología.

<sup>17</sup> En la presentación de esta sección, Sarlo apela a una cita extensa del estudio de Kristeva para definir el género ensayo desde el punto de vista barthesiano. La transcribo en la traducción de Sarlo:

‘Ensayos’: término donde no podrá leerse ni la humildad retórica, ni la confesión de un discurso teóricamente débil (como estarían tentados a pensar los guardianes del ‘rigor’ en ciencias humanas) sino una exigencia metodológica muy grave: la ciencia de la literatura es un discurso siempre infinito, una enunciación siempre abierta de la investigación de las leyes de la práctica literaria, en la cual el objetivo consiste en exponer la operación misma que produce esta ‘ciencia’, su objeto y su relación, más que aplicar empíricamente tal técnica sobre un objeto indiferente. (*El mundo* 91)

Como marxista, como semiólogo, como analista del relato, como crítico literario, Barthes actúa siempre a la manera del *bricoleur*. Esta figura, que Claude Lévi-Strauss propuso para delimitar un modo de proceder diferenciado del científico, desplaza, en la caracterización de Sarlo, la imagen del “estructuralista complejo y contradictorio”, que había introducido en *El análisis estructural* de 1977, y la del “formalista más abstracto que Saussure”, que había enunciado en la entrevista a Williams en 1979 (*El mundo* 14). El cambio de perspectiva ilumina el vínculo idiosincrásico que Barthes establece con el saber y permite reevaluar toda su trayectoria. “Con una especie de libertad desprejuiciada, la historia intelectual de Barthes está puntuada por el ‘intertexto’” (29). Es decir, no por el acatamiento, fiel o defectuoso, de los modelos objetivos, ni por la adscripción a las distintas doctrinas teóricas, sino por el ritmo discontinuo de las conversaciones y lecturas heterogéneas que atraviesan su escritura.

Como el Barthes de Sontag, el de Sarlo es un ensayista que trabaja con lo que tiene a mano, sobre los asuntos que le despiertan curiosidad.

Se podía sentir –afirma Sontag– que era capaz de generar ideas sobre cualquier cosa. Si se lo colocaba frente a una caja de cigarrillos, comenzaba a tener una, dos, muchas ideas, un pequeño ensayo. No era cuestión de conocimiento (seguramente no sabía mucho acerca de algunos de los temas sobre los que escribió), sino de sentido alerta, de minuciosa transcripción de lo que *podría* pensarse sobre lo que nadara en la corriente de su atención. (“Recordar” 17)

La independencia de criterios, el escepticismo ante las formas esclerosadas y los valores establecidos, la disponibilidad para la conjetura, el ingenio, el don de la ocurrencia puntualizan ese modo ensayístico de la crítica literaria y cultural que, atento al carácter histórico y provisional del conocimiento –el concepto



de *verosímil* es central en las especulaciones barthesianas—, se pone a prueba en la forma de la exposición. “El crítico es un escritor”, afirma Barthes en el “Prefacio” a *Ensayos críticos* (10). La idea reaparece en *Crítica y verdad*: “Por supuesto, querer ser escritor no es una pretensión de status, sino una intención de ser. [...] Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, aquel que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza” (48). La experiencia del carácter problemático del lenguaje, es decir, de la falta de correlato entre las palabras y las cosas, lo estimula a usar los conceptos sin protocolos, violentando en ocasiones el principio de pertinencia, a proponer fórmulas y nociones sorprendentes y a practicar cruces y relaciones inesperadas. “Escribe ensayísticamente, enseña Max Bense, el que compone experimentando” (Adorno 255).<sup>18</sup>

Como Sontag, una vez más, aunque con un acento diferenciado, Sarlo lee la experimentación barthesiana en clave vanguardista. Para ambas, Barthes es “un crítico de la vanguardia”, pero sobre todo un “vanguardista como crítico”.<sup>19</sup> En los términos de Sontag, un “juguetón e irresponsable, formalista, que hacía literatura con el acto de hablar sobre ella” (“Recordar” 17). En los de Sarlo, un transgresor, un polemista, alguien para quien subvertir el orden simbólico implica siempre una tarea política.

<sup>18</sup> Transcribo la cita completa de Bense para que se aprecie su afinidad con la descripción de Sontag:

Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir.

<sup>19</sup> El primer entrecorillado retoma el título de un párrafo de Sarlo (*El mundo* 16), el siguiente es una cláusula de Sontag (“Recordar” 17).

El rechazo del “imperialismo” lingüístico y crítico –anota en referencia a la polémica con la antigua crítica–, se origina además en una convicción que Barthes extrae y cultiva de las vanguardias: cambiar la clasificación de los lenguajes, destruir la ilusión de su naturalidad es un acto revolucionario. Toda una poética rupturista se condensa en esa afirmación. (*El mundo* 23)

La ruptura es, desde su punto de vista, el motor de la escritura barthesiana. Los cambios de verosímiles, de temas, de doctrinas, de modos de leer, instituirían una *destrucción* más que una *descomposición*, para retomar las nociones contrastadas en *Barthes por Barthes*.<sup>20</sup> La discrepancia con Sontag advierte sobre las distintas maneras del vanguardismo barthesiano, pero también, en lo fundamental, sobre las morales críticas a partir de las cuales cada una lo evalúa. Mientras, para Sontag, se trata de un vanguardismo eminentemente estético, *esteticista* incluso, para Sarlo es intelectual y tiene su rasgo distintivo en el “compromiso de la forma”. Escribe Sontag: “Por la obra de Barthes, así como por la de Wilde o Valéry, el esteta adquiere buena reputación. Gran parte de sus últimos trabajos son una celebración de la inteligencia de los sentidos, y de los textos de la sensación” (“Recordar” 18). Escribe Sarlo: “La subversión política, que Barthes difunde en la década del setenta, reúne en un mismo acto la estrategia de las vanguardias con el proyecto de una liquidación intelectual del orden estético de la burguesía” (*El mundo* 30). Las citas despliegan los enfoques de cada una,

<sup>20</sup> La descomposición, pues, se opone aquí a la destrucción: para destruir la conciencia burguesa es preciso ausentarse en ella, y esa exterioridad solo es posible en una situación revolucionaria... Destruir, a fin de cuentas, no sería más que reconstruir un lugar de habla cuyo único carácter sería la exterioridad: exterior e inmóvil: así es el lenguaje dogmático. Para destruir, en suma, es preciso poder saltar. Pero ¿saltar a dónde? ¿A qué lenguaje? ¿A qué lugar de la buena conciencia y de la mala fe? Mientras que, al descomponer, acepto acompañar esa descomposición y descomponerme yo mismo: derrapo, me cuelgo y arrastro. (*Roland Barthes* 90)

pero describen también las dos posiciones sobre el lenguaje coexistentes en la obra de Barthes, que él mismo distingue como las del *écrivain* y el *écrivain*. Tanto Sontag como Sarlo prolongan estos enfoques en textos posteriores. Sontag, en “Writing Itself: On Roland Barthes”, el ensayo que publica en *The New Yorker*, el 26 de abril 1982, y que, a partir del año siguiente, aparece como epílogo a la edición española de *Ensayos críticos*.<sup>21</sup> Sarlo, en la conferencia “La crítica: entre la literatura y el público”, que dicta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en noviembre de 1984, y que publica ese mismo año en el primer número de la revista *Espacios de crítica y producción* de esa facultad. Avanzo un poco más en el contrapunto entre ambas, porque contribuye a delimitar con claridad los rasgos del Barthes que ella sitúa en el comienzo de su barthesianismo.

El ensayo de Sontag profundiza los argumentos apuntados a partir de dos ideas medulares, estrechamente vinculadas: la escritura como el gran tema de la obra de Barthes, más allá de su prodigiosa diversidad temática, y el crítico como un artista. Su desarrollo explora los aspectos de estas ideas, calibrando con mayor precisión el alcance de la figura de “vanguardista juguetón e irresponsable” que había enunciado antes.

Barthes divide a los escritores entre aquellos que escriben *algo* (lo que Sartre entiende por escritor) y los auténticos escritores, que no escriben algo, sino que, más bien *escriben*. Barthes avala este sentido intransitivo del verbo “escribir” no solo como fuente de felicidad del escritor, sino también como modelo de libertad. Para Barthes, lo que convierte a la literatura en un instrumento de oposición y subversión no es el compromiso que la escritura

<sup>21</sup> En 2001, el ensayo se incluye en el volumen póstumo de Sontag, *Where the Stress Falls: essays*, editado en Nueva York, por Farrar, Straus y Giroux. El volumen se edita en español en 2010, con el título *Cuestión de énfasis*, Debolsillo, Madrid, traducido por Aurelio Major.

contrae con algo ajeno a sí mismo (con un fin social o moral), sino con una determinada práctica de la escritura misma: excesiva, juguetona, intrincada, sutil, sensual..., un lenguaje que nunca puede ser el del poder. (Sontag, Susan. “La escritura misma” 348)

Aunque presenta la diferencia entre *écrivain* y *écrivain* como tipos excluyentes y no, según intenta Barthes, como roles heterogéneos que coexisten en tensión –incluso en Sartre, sobre todo en Sartre, en quien reconoció tempranamente una nueva lengua del ensayo–,<sup>22</sup> Sontag advierte y prioriza la eficacia paradójica que el crítico le atribuye a la intransitividad de la escritura. Para Barthes, tal como Sontag enfatiza, el poder de la literatura deriva, en lo principal, de su falta de utilidad. Absorbido en el juego voluptuoso y excesivo de su práctica, el “auténtico escritor” asume un compromiso que no domina, porque su impulso procede de aquellos modos inmanentes del lenguaje que, intrincados en la realización discursiva, actúan sin causa ni fin, “sacudiendo”, “desplazando”, “suspendiendo”, “inquietando” la voluntad gregaria y moral de los discursos. Los verbos entrecomillados retoman las acciones que Barthes describe como propias de las políticas del “despoder” que singularizan la literatura.<sup>23</sup> Se trata de un compromiso indiferente a las demandas de significado propias del intercambio comunicativo, un compromiso, en este sentido “irresponsable”, que encuentra en la potencia indirecta de esas acciones intransitivas la fuerza “auténticamente subversiva, liberadora [...] juguetona” de la escritura. Sontag insiste, una

<sup>22</sup> “Describo aquí –señala Barthes– una contradicción que, de hecho, muy raras veces es pura: hoy en día todos nos movemos más o menos abiertamente entre los dos postulados, el del *écrivain* y del *écrivain*”. (*Ensayos críticos* 184)

<sup>23</sup> Sobre este problema medular de las teorizaciones barthesianas, consultar “El poder de un lenguaje inútil” en Giordano (*Roland Barthes* 36-53). Este libro de Giordano es, luego del de De Diego, publicado en 1993, el segundo íntegramente dedicado a la obra de Barthes en Argentina.

y otra vez, en los mismos calificativos. Sobre el final del ensayo, señala que, en el último tramo de su obra, Barthes alimenta una idea de la escritura que se asemeja a la de *kenosis*, vaciamiento, que no solo debe aplicarse a los sistemas, sino también al yo. “Las estéticas de la ausencia –el signo vacío, el tema vacío, la exención del significado– eran en su totalidad, concluye, indicios del gran proyecto de despersonalización que es el gesto supremo del buen gusto del esteta” (Barthes, *Ensayos críticos* 363).

Desde su título, “La crítica: entre la literatura y el público”, la conferencia de Sarlo ubica sus preocupaciones en un ámbito distinto del de Sontag. No se trata de un texto dedicado a Barthes, sino de un balance del estado de la crítica académica argentina durante los años del retorno a la democracia, en el que un acercamiento parcial al Barthes ensayista funciona como un contraejemplo positivo de lo que sucede en ese momento.<sup>24</sup> Sarlo parte de la hipótesis de que, con la llegada de la teoría literaria a nuestro país en los años sesenta, se produce la “crisis de la forma ensayo”. Asediado por los nuevos discursos y metodologías sobre lo social, lo histórico, lo político y lo literario, el *ensayismo* asume un cariz despectivo. En ese proceso de estigmatización del género, la crítica académica pierde en agudeza interpretativa y capacidad de intervención pública lo que gana en modernización disciplinaria y conceptual. Sarlo señala, entonces, la necesidad de volver al ensayo en las humanidades y las ciencias sociales para que el saber de los especialistas recupere su función mediadora y, en virtud de este diagnóstico amplio, prolonga la lectura de Barthes en clave de intelectual, que prevalece en la introducción a *El mundo de Roland Barthes*.

<sup>24</sup> Para un análisis de la importancia de este texto en la discusión sobre el ensayo en la Argentina, consultar Giordano (*El discurso*).

Me da la impresión de que a partir de ese momento queda obturada en la Argentina la posibilidad de un Barthes o de un Benjamin. No apuesto a que sin la crisis del ensayismo hubieran florecido. Lo que digo es que quedan metodológica y teóricamente obturados. La crisis de ensayismo obtura los *Ensayos críticos* de Roland Barthes. ¿Quién podría escribir los *Ensayos críticos* en el clímax dramático de la crisis del ensayismo? (Sarlo, “La crítica” 8)

*Metodológica y teóricamente obturados.* Desde su punto de vista, el discurso de la crítica progresivamente se va “enrareciendo”, “amanerando”, y empieza a circular de un modo segmentado, solo entre lectores formados en la materia. La valoración que Sarlo propone de los *Ensayos críticos* resulta interesada, movida por un interés excluyente que busca discutir la complejidad, la “fetichización”, del lenguaje crítico y, por tanto, renuente a la forma problemática que el asunto recibe en este libro. Su comentario dota a los ensayos barthesianos de la transparencia, la legibilidad, que estos interrogan. Alcanzaría con insistir en que “Écrivains y écrivants” integra los *Ensayos críticos* para justificar lo que observo. Pero me interesa recordar además que, desde el prefacio de ese libro, Barthes solicita que “se le reconozca el derecho a una determinada palabra, que es *la palabra indirecta*” (*Ensayos críticos* 10).

La figura del crítico intermediario, “portador social de la mediación”, entre el escritor (el texto) y el público, que Sarlo propone, a partir de esta cláusula de Arnold Hauser, se identifica en pleno con la del écrivain.<sup>25</sup> La eficacia de su tarea deriva del cumplimiento de ese fin social y político que se le atribuye y se mide por el alcance de su intervención en la esfera pública. La referencia al polemista de *Crítica y verdad* completa el momento

<sup>25</sup> “Los ‘écrivains’ son hombres ‘transitivos’; plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye” (Barthes, *Ensayos críticos* 182).

barthesiano del argumento de Sarlo. A diferencia de lo que había sucedido hasta 1966, los debates de la crítica argentina no pasan en ese momento por la universidad, porque esta se ha limitado a articular un discurso especializado, tecnificado, sin relevancia para el público amplio. El debate entre Barthes y Picard, cuya trascendencia sobrepasó el ámbito académico e incluyó intervenciones acaloradas en *Le Figaro* y *Le Monde*, contrasta con ese estado de situación e indica el rumbo que la crítica debería reencontrar. Se trata, dramatiza Sarlo, de “una de las batallas más sangrientas de la crítica, batalla que tuvo consecuencias enormes, donde se disputaba todo” (“La crítica” 9). “Todo” significa los modos de leer, la propiedad de los textos, el armado de la tradición cultural, los lugares en la institución universitaria. En el *pathos* agonístico de su comentario, resuena el compromiso personal, afectivo, que le suscitan los debates intelectuales, en el momento en el que protagoniza los suyos desde la revista *Punto de Vista* y la cátedra de Literatura Argentina II, que acaba de asumir en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

No hay dudas de que Barthes disputaba cada una de estas instancias, la polémica tuvo una faceta crítica, una intelectual, otra institucional, pero el valor de *Crítica y verdad*, la fuerza que garantiza su posteridad y lo convierte en un clásico no procede de los triunfos coyunturales de su autor, sino de que el crítico experimentó y transmitió, mientras defendía el derecho a una lengua nueva, la condición irónica de todo lenguaje. En plena contienda, escribiendo un libro de batalla, Barthes advierte que la ironía, la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje, es el suelo de cualquier especulación.

Si la crítica nueva tiene alguna realidad, esta se halla, no en la unidad de sus métodos, menos aún en el esnobismo que, según dicen cómodamente, la sostiene, sino en la soledad del acto crítico, afirmado en adelante, lejos de las coartadas de la ciencia o de las instituciones, como un acto de plena escritura. (*Crítica y verdad* 48)

“La soledad del acto crítico” alude al pasaje involuntario por el cual quien escribe, en tanto agente de la mediación, se transforma en *sujeto* de la ironía. Comprender las consecuencias de este pasaje requiere atender al pensamiento sobre el sujeto que recorre la obra barthesiana. El sujeto no es una “plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje”, está dicho en *Crítica y verdad*, sino “un vacío en torno del cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada” (73). La dificultad para aprehender las posibilidades que derivan de este vacío define el resto inasimilable del barthesianismo de Sarlo en la primera mitad de los años ochenta.



## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. Manuel Sacristán (trad.). *Pensamiento de los confines*, n.º 1, 1998, pp. 247-259.
- Altamirano, Carlos. *Estaciones*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.
- Altamirano, Carlos. “Prólogo”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 3-8.
- Altamirano, Carlos. “Raymond Williams (1921-1988)”. *Punto de Vista*, n.º 33, septiembre-diciembre 1988, pp. 1-2.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. “Introducción”. *Literatura y sociedad. Goldmann, Escarpit, Hauser y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 7-30.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. “Introducción”. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Álvarez, Jorge. *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2013.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 1971. José Bianco (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y La lección inaugural*. 1974 y 1982. Nicolás Rosa y Óscar Terán (trads.). Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. 1967. Carlos Pujol (trad.). Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. 1980. Héctor Schmucler (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Alan Pauls (trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- Barthes, Roland. *Sade, Loyola, Fourier*. Néstor Leal (trad.). Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1980. Nicolás Rosa (trad.). México: Siglo XXI, 1987.
- Dalmaroni, Miguel. “La moda y la trampa del sentido común. Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*”. *Orbis Tertius*, n.º 2, 1997, pp. 1-7.
- De Diego, José Luis. “La dictadura”. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001, pp. 105-151.
- Diviani, Ricardo. “Medios de comunicación masivos y cultura popular. Los lineamientos de un pensamiento nacional”. *Semiólogos, críticos y populistas*.

- La investigación sobre comunicación, cultura y lenguaje en la Argentina de los años 60 y 70 del siglo XX*. UNR Editora, 2019, pp. 147-183.
- Giordano, Alberto. Prólogo. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Alberto Giordano (ed.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015, pp. 5-29.
- Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Kamenszain, Tamara. “La novela del intelecto”. *Confirmado*, n.º 463, 16 de noviembre 1978, p. 28.
- Larraz Elorriaga, Fernando y José Luis de Diego. “Una conversación con Jorge Lafforgue”. *Orbis Tertius*, n.º 22, diciembre de 2015, pp. 80-93.
- Link, Daniel. “Planeta Sarlo”. *Página/12*, 2 de septiembre del 2000, <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-07/00-07-09/nota2.htm>.
- Masotta, Oscar. “Reflexiones transemióticas sobre un bosquejo de proyecto de semiótica translingüística”. *Ensayos lacanianos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Milner, Jean-Claude. *El amor de la lengua*. Armando Sercovich (trad.). Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Podlubne, Judith. “Del lado de Barthes: Oscar Masotta”. *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*. Rosario: Nube Negra, 2015, pp. 185-214.
- Podlubne, Judith. “La pérdida de la inocencia. Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Oscar Masotta y Nicolás Rosa”. *Revista Iberoamericana*, n.º 261, octubre-diciembre 2017, pp. 899-921.
- Prieto, Adolfo. “Estructuralismo y después”. *Punto de Vista*, n.º 34, julio-septiembre de 1989, pp. 22-25.
- Rosa, Nicolás. “Freud contra Saussure”. *Punto de vista*, n.º 7, noviembre de 1979, pp. 21-24.
- Rosa, Nicolás. “La operación llamada ‘lengua’”. *Punto de Vista*, n.º 9, julio-noviembre de 1980, pp. 20-25.
- Rosa, Nicolás. “Los combates de la semiología”. *Punto de Vista*, n.º 3, julio de 1978, pp. 16-18.
- Rosa, Nicolás. “Traducir a Freud: ¿domestica a Freud?”. *Punto de Vista*, n.º 5, marzo de 1979, pp. 22-24.
- Sarlo, Beatriz. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

- Sarlo, Beatriz. "Introducción". *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 7-19.
- Sarlo, Beatriz. "La crítica: entre la literatura y el público". *Espacios de crítica y producción* n.º 1, 1984, pp. 6-11.
- Sarlo, Beatriz. "Marxismo, estructuralismo y comunicación". *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams: una relectura". *Punto de Vista*, n.º 45, abril de 1993, pp. 12-15.
- Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad". *Punto de Vista*, n.º 6, julio de 1979, pp. 9-18.
- Sarlo, Beatriz. "Un mensaje sin código. Ensayos en *Communications*, de Roland Barthes", *Télam*, 1 de octubre de 2017, <https://www.telam.com.ar/notas/201710/214602-libro-semana-sarlo.html>.
- Sontag, Susan. "La escritura misma: sobre Roland Barthes". Epílogo de Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Eduardo Goligorsky (trad.). Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 333-363.
- Sontag, Susan. "Recordar a Barthes". *Punto de Vista*, n.º 9, julio-noviembre de 1980, pp. 16-19.
- Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia de Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- Steimberg, Oscar. "Una modernización 'sui-generis'. Masotta/Verón (una escena polémica entre psicoanálisis y semiótica)". Cella, Susana (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, "La irrupción de la crítica". Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 35-61.
- Verón, Eliseo. "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile". *Lenguajes*, n.º 1.1, abril de 1974, pp. 97-125.
- Zarowsky, Mariano. "Oscar Masotta/Eliseo Verón. Un itinerario cruzado en la emergencia de los estudios en comunicación en Argentina". *La Trama de la Comunicación*, n.º 17, 2013, pp. 271-290.
- Zarowsky, Mariano. "Entre la renovación de las ciencias sociales y la intervención intelectual: Eliseo Verón editor en *Tiempo Contemporáneo* (1969-1974)". *Palimpsesto*, n.º 11, enero-junio de 2017, pp. 1-17.



# Laboratorios sensibles

Gabriel Giorgi

¿Qué define una época? No, seguramente, una serie de acontecimientos (el fin de una dictadura, una guerra absurda, una escalada inflacionaria, por caso), aunque tracen muchas de sus imágenes históricas. Tampoco una serie de ideas o de visiones de mundo que serían compartidas y modelarían las conciencias de una mayoría: ninguna época fue así de unánime. Y menos una sensibilidad —justamente cuando sabemos que los trazados y las gramáticas de lo sensible están siempre en disputa, en tensión, que son un horizonte inestable y nunca unívoco ni homogéneo. Más bien, conjeturo, lo que define una época *son los ejercicios de libertad que es capaz de descubrir o de crear*. Las formas de ser libre, de intentarlo —eso que podríamos llamar: las formas de subjetividad, si entendemos por subjetividad lo que tensa, lo que desvía, o incluso lo que subvierte las sujeciones de un momento histórico dado. Esas formas no están nunca dadas: hay que reinventarlas cada vez. Y se reinventan en condiciones históricas específicas: en un trazado político, unas reglas económicas, una repartición de la vida material compartida y disputada en una sociedad. Ejercicios de libertad: líneas de fuga, rebeliones, insurrecciones pero también —aunque parezca paradójico— instituciones, nuevas reglas, nuevos acuerdos, nuevos lazos.

Los años 80s son un ejemplo privilegiado de esto. Dado que “los ochenta” son el proceso en el que, a medida que el neoliberalismo

se instalaba como proyecto bajo el signo de la globalización —cuyo remate, evidentemente, llega en 1989—, nuevas formas de lucha y de creación colectiva y subjetiva permeaban lo social. Micropolítica, precarización, luchas en torno a la sexualidad y al cuidado, creciente relevancia del afecto como articulador de lo social, allí donde el neoliberalismo apuntaba de maneras implacables a su erosión: esas líneas van trazando un horizonte en el que despunta mucho de lo que llamamos “lo contemporáneo”.

Por eso mismo, quizá, a “los ochenta” se les complica cualquier narrativa lineal, cualquier imagen unificadora. Son, claro, lo que viene después de la dictadura, de los 70s, de la guerra de Malvinas, una década argentina condensada que se podría situar entre 1982 y 1989, entre el final de Malvinas y la hiperinflación, el alfonsinismo y la visibilidad inicial de los casos de vih sida. Pero, evidentemente, ese “después de los 70s” es también el momento en que cualquier linealidad histórica, cualquier imagen narrativa de la historicidad, cualquier afirmación de las líneas del desarrollo como progreso (económico, político, social, etc) enfrentan su punto ciego. Los 80s son ese umbral donde las teleologías históricas que llamamos “modernidad”, o esos reclamos de inteligibilidad histórica como una línea progresiva, encuentran su inflexión definitiva y su apertura hacia otra cosa. “Desencanto” será la fórmula de esa inflexión. Por eso, quizá, la pregunta que se hacen Irina Garbatzky y Javier Gasparri en la presentación —“¿Por qué se vuelve a los ochenta?”— tenga que ver, justamente, con una relación con lo histórico que desde ese momento es irreductible a cualquier formulación del progreso. Anacronismo, multiplicidad, proliferación de estratos, minorías —palabra clave de esos años (*Mille Plateaux*, después de todo, también inaugura

la década): de esos componentes se hace la pregunta por lo histórico que nos llega y nos habla desde los 80s.

*Nuestros años ochenta* sigue esas pistas que se disparan desde el archivo argentino. A diferencia de aquel *Nuestros años sesentas* de Oscar Terán, que tenía una marcación generacional fuerte, aquí el “nuestros” tiene por un lado una referencia a la vez nacional e intergeneracional. Como si los 80s fuesen menos una experiencia vivida por una generación que una serie de líneas o de vectores que atraviesan la historia hasta el presente. El origen del proyecto, nos cuentan lxs editorxs, se remonta a la primera década de los 2000, cuando Irina y Javier descubren una copia (en VHS —los saltos tecnológicos son claves aquí) de “La moribunda”, obra de Urdapilleta y Tortonese. Los 80s no llegan como experiencia vivida y como memoria; llegan como interpelación estética, de archivo difuso (o fuera de cierto archivo de la cultura) y donde quienes se hacen la pregunta por la época no son sus protagonistas sino lxs lectorxs, lxs espectadorxs. Llegan como interpelación y como alternativa: de nuevo, entonces, una época se define por lo que descubre, por lo que hace ver, por lo que trae a la conciencia y a la experiencia. El libro compilado por Garbatzky y Gasparri es el mapa tentativo de esos descubrimientos ásperos a la vez que festivos. Entre otros:

1. En los 80s el afecto se vuelve un territorio de estrategia político-cultural. Los afectos siempre fueron material de la política y de la cultura: basta con pensar la relación entre afecto y peronismo desde los 40s. Sin embargo, en los 80s empieza a pasar otra cosa: la gestión de los afectos se vuelve una dimensión sobre la que se trabaja explícitamente de modos políticos, éticos y estéticos. Quizá la fórmula más precisa de esto sea la de la “estrategia de la alegría” propuesta y trabajada por Roberto Jacoby.

Cruzar “alegría” y “estrategia” es un gesto inédito. Como señala aptamente Mario Cámara en su ensayo, la idea de una estrategia como inserción y gestión de lo colectivo, desde el cuerpo, en un escenario marcado bajo el signo del duelo postdictadura, es una forma de conciencia estética nueva. “Un modo”, escribe Mario Cámara, “de generar ecosistemas sociales que contribuyan a problematizar espacios de creación y de consumo”, también estudiado de manera expansiva en el artículo de Daniela Lucena. Esa centralidad del afecto como umbral de inserción política se tematiza en los 80s, y es una de sus marcas. De esas líneas se conjugarán articulaciones que llegan hasta nuestros días (pienso en la instalación del mismo Jacoby junto a Syd Krochmalny, *Diarios del odio*, donde una vez más es el afecto el que condensa un modo de intervenir en un contexto dado.)

2. Los 80s son también la inflexión en que comienza a articularse la pregunta por la precariedad bajo ese remodelado tremendo de lo social que llamamos neoliberalismo. Son, podríamos decir, la fecha oficial de la implementación global del neoliberalismo, aunque en muchos lugares, y de maneras diversas, ya había comenzado antes, paradigmáticamente en las dictaduras chilenas y argentinas. Esa nueva conciencia de la precariedad es una conciencia sobre los modos en que las desigualdades atraviesan y gestionan diferentes dimensiones de la vida, desde el salario y los derechos laborales hasta la salud y el medio ambiente. Es una conciencia *transversal* donde los clivajes de género, sexualidad, raza, y las propias grillas de la clase empiezan a mostrar relieves y puntos de tensión, de politización y de subjetivación improbables en décadas previas. Ese nuevo mapa donde se sitúa la experiencia del propio cuerpo se llama precariedad; los 80s son la instancia de su despliegue que, por supuesto, llega



intensificado hasta nuestros días. Desde ahí se traza, podemos decir, el suelo del presente.

Es sobre ese suelo donde se empiezan a conjugar las experiencias estéticas que interesan especialmente a *Nuestros años ochenta*. “La estampida”, dicen lxs editorxs, “de los límites entre prácticas artísticas, intelectuales, políticas y vitales”, ese corrimiento que años después será codificado como “postautonomía” (Ludmer) e “inespecificidad” (Garramuño). Esos corrimientos encuentran en los 80s su laboratorio inicial: “estéticas de la precariedad” (Lucena), “reinventiones del cuerpo en los límites de la vida y la muerte” (Usubiaga), “colectivización de las prácticas artísticas” (del Río y Rojas), sólo para subrayar algunas de las intervenciones en las que se piensan las mutaciones de lo estético que llegan hasta el presente. Precariedad, micropolítica, nuevos territorios colectivos: los límites del arte en disputa bajo un signo que ya no es el de la vanguardia.

3. Los 80s son la década de la sexualidad. De Perlongher a Maresca: ese arco traza, quizá, las inflexiones de eso que se encuentra en la sexualidad como punto de fuga, como reinención de una libertad que se le disputa a la (aparentemente dominante, al menos) austeridad moral de la década previa. Si Perlongher imantó muchas de estas discusiones durante mucho tiempo, es significativo que la figura de Liliana Maresca despunte con otras inflexiones para iluminar ese cambio cultural. Los 80s escucharon y amplificaron un desafío a la familia heteropatriarcal que el feminismo había formulado décadas antes, y que encontraron —precisamente el momento en el que la sociedad disciplinaria le dejaba lugar a nuevas modulaciones de poder: “postfordismo” denominamos a esa mutación— su terreno de despliegue especialmente (pero no

únicamente, claro) de la mano del movimiento glttbiq. La sexualidad, sus dos tonos, podríamos decir, parafraseando a Ludmer: el desafío y la melancolía; la insurrección como fiesta, y el objeto de deseo elusivo, errante.

Este cuerpo será, inalienablemente, “mío”, pero esa propiedad estará llena de disputas y de ambivalencias; el cuerpo y su “yo” serán figuras todo el tiempo desplazadas la una de la otra. Los 80s están hechos de ese ejercicio ético permanente —los *retratos de época* que explora Usubiaga dan cuenta multiplicada de estos ejercicios ético-políticos entre cuerpos y rostros, “siluetas prestadas, retratos cruzados, semblantes privados que toman estado público”, y que despliegan estrategias de desidentificación y re-identificación, escribe Usubiaga. El Barthes que Podlubne explora en su artículo captura algunos registros de estos movimientos desde la crítica.

4. Quizá el gran ejercicio de libertad que nos llega desde los 80s, que atraviesa tres décadas y retorna con fuerza imparable en el presente, fue el que se gestó en torno al vih sida. El libro da cuenta de esto en muchos de sus artículos. “El virus”, escribe Francisco Lemus, “instaló otro tiempo” en el que “las transformaciones artísticas y culturales que contribuyeron a una genealogía del arte contemporáneo piden ser miradas con detenimiento a través de un prisma seropositivo”. *Prisma seropositivo*: este es uno de los vectores decisivos que atraviesan “nuestros años 80s” y ese tiempo llega directo al corazón del presente. (El artículo de Iriarte, en tal sentido, da cuenta especialmente de este alcance.) Quizá haya sido necesaria otra pandemia para comprender cuánto de nuestra experiencia histórica se gestó en torno al vih sida —cuánto, podríamos decir, aquella otra pandemia nos había reinventado el cuerpo. El vih sida instaló la salud como

un universo absolutamente central de lo político (“biopolítica” no tiene sentido sin la experiencia del vih sida, por caso); hizo del deseo y del *entre cuerpos* la instancia de nuevas vigilancias y nuevos anudamientos creativos; dramatizó, de maneras explícitas, la capacidad de abandono por parte de los Estados como modo de gestión de la vida y de la muerte (y fue explícito porque, a diferencia de otras gestiones de la vida y la muerte, se dirigió también a sectores de la clase media y alta, a los protegidos automáticos de las sociedades capitalistas). Hizo de la sangre, ese tropo clásico y multiplicado, el umbral colectivo de los cuerpos (es sintomático que tanto el artículo de Lemus como el de Vaggione se enfoquen en *Mitominas. Los mitos de la sangre*, la muestra de 1988, situando, “como un gesto anticipatorio”, dice Vaggione, “también una discusión en torno a las políticas del cuidado y protección de las mujeres”). El sida le puso relato e imagen al “hacer vivir y dejar morir” que Foucault había publicado a mediados de los 70s, como señal de un poder que encontraría en esa pandemia un terreno de realización único y singular.

Dado que el sida escenificó esa transversal del cuerpo vulnerable que luego llamamos “precariedad” y “vida precaria”, al hacerlo, desplegó también los modos en que ese mismo terreno se volvía instancia de afirmación, de lucha y de supervivencia en la conciencia de que no hay cuerpo individual que se sostenga solo, que toda persistencia de cada cuerpo es recorrida por articulaciones colectivas. *Y que esos bordes colectivos, porosos, esos bordes de inmunidad siempre en cuestión, en cada cuerpo y en cada lazo, son el terreno de la política y son el terreno del arte.* A partir de los 80s no pudimos volver a trazar definitivamente donde empezaba y donde terminaba un cuerpo; si el neoliberalismo se vuelve, desde entonces, cada vez más violento es precisamente

porque necesita demarcar, hasta el paroxismo y siempre en falso, los límites de su ídolo esencial, el individuo como índice de la propiedad privada. Esa violencia, hoy directamente neofascista, se recorta contra la evidencia de que no hay cuerpo individual, que el cuerpo está siempre ya atravesado por redes relacionales, umbrales, tráficos y contagios donde se anuncia una multiplicidad abierta de otros cuerpos. El sida fue el horizonte definitivo, quizá, de visibilidad y de disputa de esa condición inescapable y tangible.

La pregunta que el vih sida instala (y ahí ese “otro tiempo” del que habla Lemus) es la pregunta por el cuidado, que es una pregunta incesante allí donde la vida de los cuerpos toma conciencia, una y otra vez, de su precariedad y de su exposición, del hecho de que su persistencia no está garantizada, y que ese temblor de su existencia es el campo de resonancia de afirmación colectiva, de sus luchas y sus posibles respuestas.

“Nuestro” presente —y no solamente el ahora de la pandemia de COVID19— estaba contenido ahí. Entonces, el “nosotrxs” de *Nuestros años ochenta*, un pronombre que escribimos en inclusivo también en la herencia de muchas luchas de los 80s, es un nosotrxs hecho de esas líneas dibujadas a partir de la transversalidad de la precariedad y el cuidado, del afecto como punto de gravitación, de los tiempos heterogéneos de experiencias colectivas que ya no se dejan totalizar como representación. En la secuencia abierta de esos descubrimientos, las exploraciones estéticas como el sensor mínimo, a veces apenas perceptible, *under* —palabra íntima de los 80s— desde el que se gestan los laboratorios sensibles del presente.

## Notas biográficas de lxs autorxs

**Mario Cámara.** Doctor en Letras, profesor de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires, profesor de Teoría y Análisis literario en la Universidad de las Artes e investigador en el CONICET. Ha publicado *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011), *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011), *A máquina performática* (en colaboración con Gonzalo Aguilar, 2017) y *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época* (2017). Desde 2003 integra el consejo editor de la revista *Grumo*, literatura e imagen. Fue becario en dos oportunidades por el DAAD para investigar en el Instituto Iberoamericano de Berlín, y por el Grupo Coimbra para realizar una estadía de investigación en la Universidad de Leiden, Holanda. Fue profesor visitante en la Universidad de Princeton (EEUU) y en universidades de Brasil y España.

**Claudia del Río.** Artista y educadora. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Rosario, donde da clases. Entre 1981 y 1983 formó parte del *CEAC* grupo experimental de artes visuales. Entre 1984 y 1986 del *Colectivo APA* Artistas Plásticos Asociados de Rosario. Posee un acervo de correspondencia de mail-art recibidas y enviadas entre 1983 y 1992. En 2002 cofundó *Club del Dibujo*, un espacio de pensamiento y acción; desde el 2006 el proyecto *Pieza Pizarrón (Lehrstücke)*, dispositivo de dibujo, teatro y pedagogía. En 2007 inició *RUSA: Residencia para Un Solo Artista*, en su casa taller. Fue invitada como representante argentina a las Bienales de La Habana (Cuba), la del

Mercosur en Porto Alegre (Brasil), la de Medellín (Colombia) y la de Salto (Uruguay); y a las residencias Programa Do Largo Das Artes, Espaço Vazio y Cooperativa de Mulheres Artistas, Río de Janeiro (Brasil), Apotheke, Udesc, Florianópolis (Brasil), Casa B, Museo Bispo do Rosario, Rio de Janeiro (Brasil), Espaço Recombinante y Dobradiça, Santa María (Brasil), Taller 7 y Museo de Antioquia, Medellín (Colombia), Kiosko, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Fundación Valparaíso, Mojácar (España), RIAA, Ostende (Argentina), Arteleku, San Sebastián (España). Formó parte del Archivo *Enciclopedia Oliveros* entre 2014 y 2018, archivo de la producción visual de lxs artistxs que viven en la Colonia Psiquiátrica Oliveros. Desde 2015 dirige *Le brote de sol*, proyecto para formación de pintorxs discapacitadx en la UNR. Publicó *Litoral y CocaCola* (Ivan Rosado, 2012), *Pieza Pizarrón* (Club del Dibujo, 2013), *Ikebana política* (Ivan Rosado, 2016) e *Ikebana política. Notas, poemas y ejercicios 2005-2015* (Peter Lang, UK, 2019).

**Irina Garbatzky.** Doctora en Humanidades y Artes (Mención Literatura) y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es Investigadora Adjunta del CONICET, docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana I, de la carrera de Letras y en la Maestría en Literatura Argentina (UNR). Integra los Centros de Teoría y Crítica Literaria y de Estudios en Literatura Argentina (UNR). Participa en el Grupo de Estudios Caribeños del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), en la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* y en el sitio web *Caja de resonancia*. En 2017, obtuvo una beca del DAAD para realizar una estancia como investigadora visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Compiló y prologó *Expansiones. Literatura en el campo del arte* (2013). Es

autora de *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013), *Mínimo teatral* (junto a María Fernanda Pinta, 2021), de los libros de poemas *Movimientos imposibles* (2003), *Huesitos* (2013), *Casa en el agua* (2016), *El entrenamiento de la mente* (2020) y el diario *Medio metro cuadrado de coexistencia* (2013).

**Javier Gasparri.** Doctor en Humanidades y Artes (Mención Literatura), Magister en Literatura Argentina y Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Trabaja como docente en la carrera de Letras y en la de Bellas Artes, ambas de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). En el ámbito de la gestión, se desempeña como Director de la carrera de Letras (UNR) y, en posgrado, como Director de la Especialización en Estudios Interdisciplinarios en Sexualidades y Género y como Secretario Académico del Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (UNR). Su labor como investigador se encuentra radicada en el IECH (Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, UNR-CONICET) e integra, además, los Centros de Estudios de Literatura Argentina y de Teoría y Crítica Literaria y el Programa Universitario de Diversidad Sexual (UNR). Fue becario interno de posgrado del CONICET (2010-2015). Su ámbito de especialidad se centra en los estudios de sexualidades y género en la literatura argentina y latinoamericana, así como sus relaciones interartísticas y culturales. Ha publicado el libro *Néstor Perlongher. Por una política sexual* (2017) y, en literatura, se encuentra en prensa *El punto G*. Publicó además numerosas contribuciones en libros y revistas especializadas, entre ellas el Dossier "Perspectivas sexogenéricas: literatura, artes y política" (Revista *Badebec*, núms. 11 y 12), que dirigió y prologó. Dentro de la edición, se encuentra la coordinación de distintas revistas

académicas y actualmente el desempeño como co-editor de Beatriz Viterbo Editora.

**Gabriel Giorgi.** Crítico cultural. Escribe sobre literatura argentina y latinoamericana, sobre estéticas y políticas de lo viviente y sobre prácticas artísticas contemporáneas. Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y en New York University, donde actualmente se desempeña como docente e investigador. Es profesor invitado en la Universidad de San Andrés (Argentina) y dictó cursos en la Universidade Federal de Rio de Janeiro (Brasil) y en la Universidad de Cuenca (Ecuador.) Sus artículos fueron publicados en Argentina, Estados Unidos, Brasil y España. Es autor de *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina, Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Eterna Cadencia, 2014) y co-editor de *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica*. Su libro más reciente, co-escrito junto a Ana Kiffer, es *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (Eterna Cadencia, 2020).

**Ignacio Iriarte.** Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) en la asignatura Literatura y cultura latinoamericanas I. Ha dictado seminarios de posgrado en Argentina y Brasil. Sus investigaciones se centran en la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, enfocándose especialmente en Cuba. En ese marco, ha publicado *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea en revistas y libros colectivos.



Dirige el grupo de investigación Literatura y política (INHUS/UNMDP) y el proyecto grupal “Cuerpo, subjetividad y escrituras del yo en la literatura latinoamericana”. Es miembro del Grupo Responsable del PICT: “Fronteras en crisis: la literatura y la cultura del Caribe. Proyecciones canónicas y genéricas en el espacio continental” (Investigador Responsable: Francisco Aiello. PICT-2018-01915. Res. 401-19). Es secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y editor del sitio web Caja de resonancia.

**Francisco Lemus.** Historiador del arte por la Universidad Nacional de La Plata y Doctor en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. A su vez, es Magister en Curaduría en Artes Visuales por la misma universidad. Su tesis doctoral se titula *Guarangos y soñadores. La Galería del Rojas en los años noventa*. En el marco de una Beca Posdoctoral del CONICET, investiga las respuestas artísticas y políticas al VIH/sida en la posdictadura argentina. Es docente del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y de la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la Untref. Publica artículos académicos y textos de divulgación en revistas nacionales e internacionales. Ha curado distintas exposiciones, entre ellas *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años 90* (La Ene, 2017) y *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (Colección Fortabat, 2019).

**Daniela Lucena.** Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de grado y de posgrado en distintas universidades

argentinas y del exterior. Es autora del libro *Contaminación artística* (Biblos) y coautora de *Modo mata moda* y *Costura y Cultura*, ambos volúmenes editados por EDULP. Ha participado en la realización de muestras, archivos y catálogos en el Museo Reina Sofía de Madrid y en los museos Moderno, Muntref y Malba de Buenos Aires, entre otros. Colabora también con la Fundación PH15.

**María Elena Lucero.** Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesora Titular del Seminario de Arte Latinoamericano y de Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX (UNR). Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana (Brasil), de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Colombia) y de la Universidad de Concepción (Chile). Directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual (UNR) y del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (IECH, UNR-CONICET). Miembro fundador de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Miembro del Comité Editorial de las Revistas *Artefacto Visual* y *NO-iMAGEN*. Compiladora y autora de publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo, cultura visual y feminismo. Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino y en el Museo de la Memoria, Rosario.

**Judith Podlubne.** Profesora Titular de Análisis del Texto en la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora de CONICET con un proyecto dedicado a escrituras biográficas. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Directora de la Maestría en Literatura Argentina (2013-2020).

Directora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (FHya-UNR), desde el año 2017. Miembro del Centro de Estudios de Literatura Argentina (FHya-UNR). Dictó clases de grado y posgrado y conferencias en otras universidades argentinas y extranjeras. Sus investigaciones se centran en temas vinculados a grupos intelectuales y revistas culturales; narradores argentinos del siglo XX; los usos de la teoría en la crítica cultural y literaria argentina y, actualmente, en el vínculo vida y escritura en narraciones y ensayos biográficos. Publicó *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* (UNR-Beatriz Viterbo Editora, 2011) y diversos artículos sobre narrativa argentina del siglo XX (Silvina Ocampo, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Rodolfo Wilcock y José Bianco), publicaciones culturales y literarias (Sur, Contorno, Setecientosmonos) y crítica cultural y literaria (Beatriz Sarlo, Horacio González, Oscar Masotta, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Carlos Correas), en libros y revistas nacionales e internacionales. Participó de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik, con capítulos sobre Adolfo Bioy Casares y exilio y extraterritorialidad en Wilcock y Bianciotti (en colaboración con Alberto Giordano). Autora de “La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual”, Estudio preliminar a *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, de María Teresa Gramuglio (Editorial Municipal de Rosario, 2013). Editó (junto a Martín Prieto) *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica* (Beatriz Viterbo, 2014). Integró el *New readings of Silvina Ocampo: beyond fantasy* (Tamesis Books, London, 2016). Coordinó junto a Nora Avaro y Julia Musitano el volumen colectivo *El arte vulnerable. La biografía como forma* (Nube Negra Editora, 2018). En 2020, publicó *Barthes en cuestión* (Nube negra Editora y Bulk).

**Martín Prieto.** Rosario, 1961. Profesor y Licenciado en Letras y Doctor en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional de Rosario, donde se desempeña como profesor de Literatura Argentina II. Formó parte del Consejo de Redacción de *Diario de Poesía* entre 1986 y 2001 y dirigió la revista *Transatlántico* entre 2007 y 2013. Editó *Rosario ilustrada: guía literaria de la ciudad* (en colaboración con Nora Avaro, 2004). Editó y prologó *Irma Peirano. Obra poética* (2003), *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica* (en colaboración con Judith Podlubne, 2014), *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo. Conversaciones compiladas* (2016), *Juan José Saer. A medio borrar. Antología* (en colaboración con Paulo Ricci, 2018), *Los ojos nuevos y el corazón. Antología de la poesía moderna de Santa Fe* (2018) y *2020. Veinte episodios de la literatura argentina del siglo XX* (2020). Es autor de *Breve historia de la literatura argentina* (2006), de los libros de poemas *Verde y blanco* (1988), *La música antes* (1995), *La fragancia de una planta de maíz* (1999), *Baja presión* (2004), *Los temas de peso* (2009), *Natural* (2014), *Retratos de ciertas personas de importancia en mi vida* (2016) y de la novela *Calle de las Escuelas número 13* (1999). Es director de la colección Aura de la Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos (Eduner) y del Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.

**Nancy Rojas.** Curadora, docente y ensayista. Recientemente curó *Fugas. Los feminismos como medida de transformación de la vida contemporánea* en el Centro Cultural Parque de España de Rosario, y forma parte del comité asesor de la exposición *Mujeres, Géneros, Diversidades 2010-2020* que se desarrollará en la Casa Nacional del Bicentenario en 2021. Curó programas expositivos institucionales como el Salón Nacional de Artes Visuales,

del Ministerio de Cultura de la Nación (2019), la Quincena del Arte de Rosario (2019) y el espacio Isla de Ediciones de arteBA (2018). Se ha desempeñado en la coordinación curatorial de salas como el Centro Municipal Distrito Norte Villa Hortensia (2015-2016) y el museo Castagnino+macro de Rosario (2012-2013). En este último también llevó adelante el *Programa de Adquisiciones* con el que se formó la Colección de Arte Argentino Contemporáneo (2004-2010). Es miembro de la Asociación Argentina de Críticxs de Arte. Autora de *Mugre severa*, publicado por la editorial Caracol (Buenos Aires, 2021) y de ensayos e investigaciones publicados en medios gráficos, catálogos y libros de editoriales como Iván Rosado, Fundación arteBA, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Casa Trece Ediciones y Ediciones Castagnino+macro, entre otras.

**Viviana Usubiaga.** Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es técnica en restauración de obras de arte por la Universidad Nacional de las Artes. Investigadora del CONICET en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio de CONICET-Universidad Nacional de San Martín, en licencia. Actualmente es la Directora Nacional de Gestión Patrimonial de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación. Es docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesora de posgrado en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Ha organizado exposiciones como curadora independiente. Es miembro de la Comisión Directiva del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Entre otras publicaciones, es autora del ensayo “Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina” (Premio Fundación Espigas/

Telefónica 2006) y del libro *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Edhasa, 2012).

**Alicia Vaggione.** Licenciada en Letras Modernas, Magister en Sociosemiótica y Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNC. Directora Alterna del Doctorado en Semiótica, carrera co-organizada por el CEA (FCS) y la FFyH. Sus trabajos de investigación giran en torno a los vínculos entre escritura y experiencia y ha indagado especialmente la relación entre cultura y enfermedad. En 2013 publicó *Literatura/Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* –en la editorial digital del Centro de Estudios Avanzados de la FCS- y en 2018 compiló junto a Soledad Boero *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente* publicado por Ferreyra editor con el aval del CEA (FCS) y del CIFFyH (FFyH), así como diferentes ensayos en revistas especializadas nacionales e internacionales.

# Contenido

Nuestros años ochenta. A modo de presentación	5
Irina Garbatzky y Javier Gasparri	
<b>1. Periodizaciones. ¿Cuándo empiezan y cuándo terminan los años ochenta?</b>	<b>11</b>
Roberto Jacoby: algunas preguntas, y posibles respuestas, sobre orígenes, sobrevivencias y relecturas	13
Mario Cámara	
<b>1989</b>	<b>33</b>
Daniela Lucena	
Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo	51
Viviana Usubiaga	
<b>2. Los ochenta en el arte rosarino</b>	<b>67</b>
Gesto, materia y Loxon: la irrupción de lo pictórico en los imaginarios locales	69
María Elena Lucero	
Euforia, de los 80 dentro y fuera de un archivo (Notas a partir y alrededor de una video-proyección)	91
Claudia del Río y Nancy Rojas	

3. Biopolíticas de los ochenta. El sida como límite	111
Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras	113
Ignacio Iriarte	
Los flujos de la sangre	143
Francisco Lemus	
Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz	169
Alicia Vaggione	
4. Los ochenta de la crítica, los ochenta de la poesía	185
Una década que duró veinte años. 1966-1986	187
Martín Prieto	
¿Cuál Barthes? Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa en <i>Punto de Vista</i>	201
Judith Podlubne	
Laboratorios sensibles	229
Gabriel Giorgi	
Notas biográficas de lxs autorxs	237