

Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad

Luigi Patruno (Harvard University)

RESUMEN

En el presente ensayo estudio tres momentos del disenso político en la Argentina de la última dictadura militar (1976-1983): el llamado *Siluetazo*, la serie de collages de León Ferrari titulada *Nosotros no sabíamos* y el cuento de Julio Cortázar “Recortes de prensa”. Se trata de prácticas en las que convergen demanda democrática, denuncia e imaginación creadora, una conjunción que caracteriza lo que llamo *estéticas del disenso*. A través del extrañamiento artístico, de una reposición de lo aurático, esos tres momentos de la protesta lograron darle visibilidad a los crímenes de los militares y articular una denuncia que se expresó en el espacio público con una voz diferente respecto de la del discurso político directo. El desarrollo formal colectivo del *Siluetazo*, la lógica del montaje de *Nosotros no sabíamos* y la ficción en “Recortes de prensa” habilitaron un proceso reflexivo que conllevó una reinterpretación de lo que significa arte y de lo que hace el arte.

Palabras clave: arte, política, exilio, collages, disenso

ABSTRACT

In this essay, I study three moments of political dissent in Argentina during the last military dictatorship (1976-1983): the *Siluetazo*, a series of collages by Leon Ferrari titled *Nosotros no sabíamos* and the short story by Julio Cortázar “Recortes de prensa”. It deals with practices in which democratic demand, denouncement and creative imagination converge, a union that characterizes what I call the esthetics of dissent. By way of an artistic estrangement and a repositioning of the auratic, these three moments of protest made visible the crimes of the military and, furthermore, articulate a denouncement that was expressed in public space with a voice distinct from that of direct political discourse. The collective formal development of *Siluetazo*, the logic of montage of *Nosotros no sabíamos* and the fiction of “Recortes de prensa” habilitated a reflexive process that brought about a reinterpretation of the meaning of art and its functioning.

Keywords: Art, politics, exile, collages, dissent

Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad*

Luigi Patruno (Harvard University)

habeas corpus [ad subiiciendum],
que tengas tu cuerpo [para exponer]
(Diccionario de la RAE)

The holes of oblivion do not exist
[...]Onemanwillalwaysbealivetotellthestory
(Hannah Arendt)

Entre continuidades y cambios en el despliegue violento del castigo, la última dictadura argentina (1976-1983) actualizó viejas formas del terror e instituyó nuevos modos del exterminio. El secuestro, la cárcel política y la tortura no fueron operaciones que el país desconociera. Sin embargo, el recurso masivo de la desaparición de personas constituyó una invención criminal propia de la junta militar. No fue suficiente el encarcelamiento de los disidentes políticos para destruir las múltiples formas de resistencia; se pasó directamente a su aniquilación física perpetrada clandestinamente, estrategia que permitió a los represores evitar las acusaciones internacionales, extender sin límite y control legal las torturas y ocultar las huellas de los crímenes, suspendiendo así sus responsabilidades. El borramiento de cuerpos promovía el olvido de los ausentes, impedía el reconocimiento de un polo de disenso, negó la posibilidad de procesar la pérdida, postergó el derecho al recuerdo, desdibujó las identidades singulares de los secuestrados y limitó las acciones de denuncia a través de la evaporación de las pruebas.

Muchas de las experiencias artísticas que intentaron responder a la exacerbación de la violencia (adentro y afuera de la Argentina) hicieron del cuerpo el lugar privilegiado de la representación. Una estrategia estética puntual que se encargó de articular una condena del terror dictatorial consistió en la restitución de cuerpos faltantes, en reponer el cuerpo de los desaparecidos (y como sugeriré, de los exiliados) en el lugar desde donde había sido apartado. En las páginas que siguen, propongo analizar tres distintas prácticas que insistieron en darle visibilidad a ese cuerpo, en un horizonte que volvió explícita la imbricación entre arte y política y que resultó en una irresolución de los contenidos propios del uno y de la otra. La conjunción que trazo incluye la acción colectiva conocida con el nombre de *Siluetazo*, la serie de *collages* de León Ferrari titulada *Nosotros no sa-*

* Agradezco a Svetlana Boym por sus lúcidos comentarios.

bíamos y uno de los últimos cuentos escritos por Julio Cortázar, “Recortes de prensa”. En todos esos casos, se trató del despliegue de *estéticas del disenso*, un desafío acaso mayor respecto de las polarizaciones clásicas de la “estetización de la política” o de la “politización del arte”¹.

Considero esos momentos como específicos de lo que Jacques Rancière llama régimen estético del arte (*régime esthétique des arts*), aquel que logra provocar una redistribución de lo sensible². Las prácticas estéticas que estudio son formas de la visibilidad que despuntan como llamado democrático (y la democracia es siempre una lucha por la visibilidad)³. La esencia de lo político consiste, según Rancière, en una interrupción de las reglas de repartición de la experiencia y en la intervención activa de sujetos que normalmente no participan en la fijación de las coordenadas perceptivas comunitarias, acción que modifica de tal modo el propio campo de posibilidad estético-político (*Le partage du sensible*): “La actividad política reconfigura la distribución de lo sensible. Introduce en la escena de lo común sujetos y objetos novedosos. Vuelve visible lo que es invisible, vuelve audible como habla lo que previamente era entendido sólo como ruido animal” (*Politique de la littérature* 12)⁴. Lo que caracteriza

¹ La idea de “estetización de la política” es un fenómeno que Walter Benjamin ligó al surgimiento del fascismo (Cf. “Theories of German Fascism”).

² La idea de “distribución de lo sensible” está vinculada a los espacios, tiempos y formas de la actividad humana que determinan la posición de los sujetos en una comunidad. En otras palabras, tiene que ver con la participación o exclusión de los ciudadanos en la “cosa común”. En su teoría de las relaciones entre política y estética, Rancière distingue tres diferentes “régimenes” del arte: 1) el régimen ético de las imágenes (*régime éthique des images*): el arte no es identificado en cuanto tal; está sujeto a la imagen, a su origen, a su fin y por lo tanto a los efectos que tiene sobre el *ethos*; 2) el régimen poético o representativo del arte (*régime poétique ou représentatif des arts*): la mimesis identifica la sustancia del arte, de las “bellas artes”, distingue la “esencia” de la imitación, decide lo que es representable, lo que no lo es y por lo tanto lo que se da a ver y lo que debe quedar invisible; 3) el régimen estético del arte (*régime esthétique des arts*): lo estético se refiere al modo específico del “ser” del arte, a la emancipación sensible de sus conexiones ordinarias, al lugar de una forma o pensamiento que deviene “extraño” a sí mismo y se libera de las “intenciones”, a la destrucción de lo mimético y a la liquidación de reglas o jerarquías. El momento disruptivo del régimen estético del arte lo constituyen según Rancière las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), de Friedrich Schiller: ellas proponen suspender la oposición entre la producción del sentido (exclusividad monopolizada por las clases cultas) y la sensibilidad “pasiva” (depositada en las clases subalternas que generalmente no toman parte en la definición de lo perceptivo) (*Le partage du sensible*).

³ “El verdadero núcleo de la democracia es el conflicto que concierne a la visibilidad” (The very core of democracy is the conflict concerning visibility). (Rancière, “Discovering New Worlds” 35).

⁴ “L’activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres parlants ceux qui n’étaient entendus que comme animaux bruyants”.

ese régimen estético no es la ruptura, el contraste de lo nuevo con lo viejo, sino más bien un proceso reflexivo que implica una nueva relación con el pasado y la historia, la reinterpretación de lo que significa arte y de lo que hace el arte.

Siluetazo

De las múltiples intervenciones colectivas en la Buenos Aires de la última dictadura militar, el llamado *Siluetazo* constituye quizás la más poderosa entre las prácticas visuales de transformación del espacio público. Una iniciativa artística coincidió con una larga demanda social y una propuesta relativamente individualizada fue reapropiada por un agente múltiple y según una modalidad de producción que conllevó una suerte de indeterminación acerca del valor propiamente artístico del evento. En septiembre de 1983, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel le entregaron a las Madres de Plaza de Mayo un proyecto que preveía la realización de 30000 siluetas humanas a escala natural con el objetivo de denunciar la desaparición masiva de personas, reclamar su aparición con vida y “crear un hecho gráfico” que golpeará al gobierno represivo “a través de su magnitud física y desarrollo formal” (Longoni/Bruzzzone, *El Siluetazo* 63). El día 21 de ese mes, durante la III Marcha de la Resistencia, las calles de Buenos Aires se convirtieron en el escenario de un extraordinario taller colectivo: cientos de manifestantes empezaron a dibujar figuras humanas sobre los rollos de papel que los organizadores habían traído y a pegarlos en varios puntos del espacio urbano, sobre muros, rejas, árboles y monumentos, restituyendo cierta corporalidad a los miles de familiares desaparecidos. Fue como si estuvieran, sin estar.

En su origen, la idea de los tres artistas plásticos preveía la realización de las siluetas en un espacio cerrado, en el ámbito del “Salón de objetos y experiencias” organizado por la Fundación Esso. El rápido cálculo del volumen total que ocuparía el conjunto de las ságomas, sin embargo, puso inmediatamente de manifiesto la imposibilidad de su exposición en el lugar delimitado del museo, además de la necesidad de un gran número de personas que se ocupara del dibujo, recorte e instalación. Las siluetas iban a ser individualizadas a través del injerto de indicadores personales tales como vestimentas, objetos privados, nombres, edad y *collages* que incluyeran retratos y fotografías. Al transgredir los espacios de la institución artística, al traspasar los límites de la galería, y al ser llevado a la calle como práctica simbólica de resistencia a la dictadura, el proyecto tuvo que pasar por la autoridad de las asociaciones que habían organizado el cordón de la protesta, y en particular la de las Madres. De ese filtro, derivó la decisión de despersonalizar las siluetas y realizar una simple línea corporal,

sin nombres ni rostros, repetida 30000 veces.

La participación activa de los manifestantes durante la marcha volvió a modificar esas indicaciones. La obra se abrió a la actuación de una multitud que diluyó su autoría y subvirtió las restricciones estéticas y políticas de la propuesta. Las cuidadosas reservas de las Madres, las directivas precisas acerca de la anonimidad y de cierta dinámica de representación serial de las figuras, fueron desatendidas y transformadas por los familiares de los desaparecidos que intervinieron en el taller colectivo. La llegada de la gente especificó la práctica de reproducción de las imágenes y las propias madres empezaron a sugerir los nombres de los hijos y nietos desaparecidos para que se inscribieran en las siluetas; algunos anotaban las fechas de los secuestros e insertaban detalles al fin de devolver una identidad concreta a las representaciones, marcando el dibujo con caras o trazando la imagen de ropas. Los mismos artistas confeccionadores de la propuesta original empezaron a mezclarse con los manifestantes, en una disolución de toda autoría. El proyecto fue sometido a un proceso de socialización eruptiva y las figuras se fueron diferenciando espontáneamente. Se diversificaron así en el espacio urbano ságomas a distinta escala, de niños, de hombres, de mujeres embarazadas (representación de una doble desaparición y del brutal borramiento de la vida futura). Según algunos testigos, un manifestante iba pegando corazones rojos sobre las siluetas (es la imagen reproducida en la tapa de *Clics Modernos* de Charly García); otros le aplicaban fotografías, dibujaban figuras con los brazos alzados o agachadas, ennegrecían el contenido vacío de las ságomas, llenándolas con afectos e intimidades. Muchos pusieron sus propios cuerpos como molde para la reproducción.

Varios de los familiares que acudieron a la marcha se distendieron sobre los rollos de papel, prestándose (como modelo diferencial respecto del único y repetido que trajeron los organizadores) para la realización de las figuras. Colocaron un cuerpo ahí donde un cuerpo faltaba y las siluetas pasaron a representar la huella de dos ausencias: el cuerpo del desaparecido y el cuerpo del familiar que entregaba su contorno. De algún modo, a través de esa operación de *collage* transitorio (el familiar se acuesta momentáneamente sobre el papel), las siluetas reconstruyeron un lazo quebrado, reuniendo presentes y desaparecidos en la conmoción general del espacio ciudadano; representaron el esfuerzo hecho para reestablecer una comunidad desperfilada subrayando el compromiso de quién, al prestar su cuerpo, por un lado aceptaba la idea de poder haber desaparecido, por el otro se exponía a la represalia de los policías. Si al borrar los cuerpos, los militares obliteraban sus culpas, dibujar siluetas significó también rearticular una condena del estado dictatorial.

Hay otra posible lectura relativa a esa acusación, una interpretación modulada explícitamente por Eduardo Grüner en un ensayo en verdad bas-

tante escéptico acerca de las potencialidades restaurativas del *Siluetazo*¹. El modo en que se trazaron las ságomas reproduce el recurso del agente policial que marca con tiza los contornos de un cadáver, antes de retirarlo de la escena del delito. El gesto implícito en esa equivalencia sería doble: por un lado, la admisión de que el cuerpo solicitado por los miles de familiares es en realidad un cuerpo fallecido (y es esta la razón por la cual las Madres desaprobaron la posibilidad incluida en el proyecto original de pegar las siluetas en el suelo); por el otro, puesto que se establece una continuidad entre el crimen y cierta praxis típicas de las fuerzas del orden, las siluetas pondrían de manifiesto la verdad ocultada acerca de las responsabilidades de ese delito (en otras palabras, les dirían a los policías “fueron ustedes”).

Una de las preocupaciones de los artistas propulsores del núcleo original del *Siluetazo* era evitar que las imágenes fuesen sujetas a privatizaciones por parte de grupos políticos particulares, y que representasen, en cambio, a todos los desaparecidos, en el contexto también de la discusión sobre el exilio (Longoni/Bruzzzone, *El Siluetazo* 94). Durante algunas demostraciones organizadas en Europa por los colectivos de refugiados, varias siluetas aparecieron entre las banderas y las pancartas de protestas, inclusive antes de que se realizara la marcha en Buenos Aires. En 1981, la Asociación Internacional de defensa de los artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA) convocó en París una manifestación en la que los desaparecidos fueron representados a través de bustos anónimos y siluetas (y parece que fue un exiliado en Francia, Envar *Cacho* El Kadri, quien propuso a Flores, Aguerreberry y Kexel presentar su proyecto a las Madres)². El hecho sugiere una conexión explícita entre el *Siluetazo* y el exilio: la exposición de las ságomas a la distancia aludió también a ese otro tipo de desaparición y borramiento de cuerpos provocado por el destierro³. Las siluetas llevadas en desfile por los refugiados al otro lado de la frontera

¹ El ensayo de Eduardo Grüner forma parte del volumen colectivo coordinado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzzone, *El Siluetazo*.

² Esa manifestación afirmó el hecho de que parte de los exiliados argentinos en Francia se identificaba con las acciones de las Madres:

En 1981, por ejemplo, una muy recordada manifestación por los artistas desaparecidos en la Argentina, convocada por la AIDA, la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas, convocó a que los manifestantes fueran ‘vestidos de negro y llevaran un pañuelo blanco como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina’. De la misma manera, el ejemplo de las Madres había dado origen a las ‘manifestaciones de los jueves’ (ante la embajada argentina en París) y la ACAT había orientado su acción a través de campañas de ayuda económica y búsqueda de niños desaparecidos junto con las Abuelas de Plaza de Mayo” (Franco, *El exilio* 139).

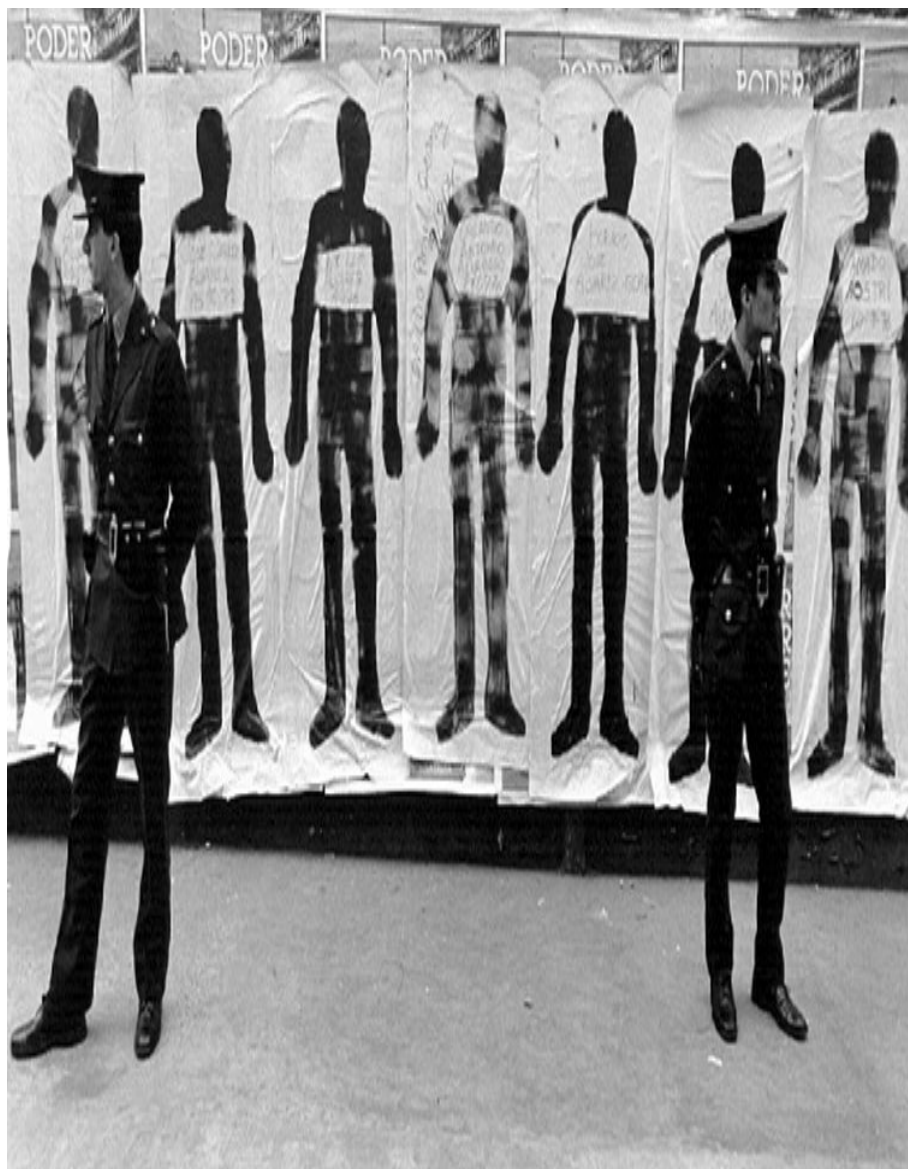
³ Así, por ejemplo, parafraseando a Abdelmalek Sayad, Marina Franco escribe: “el destierro conlleva la idea de ‘resistencia’ y de ‘presencia en la ausencia’ de quienes no están” (18).

recordaban que sus cuerpos no estaban donde debieran. El exilio relleno el vacío de las ságomas con un contenido nuevo: ellas pasaron a representar no sólo la desaparición de personas, sino también la dislocación de exiliados; si el proscrito es, en la definición de Julio Ramos, “un portador de huellas” (y en el caso de los argentinos en Francia, de siluetas), el proceso de la pérdida se inscribió en el interior de las ságomas vacías.

Nosotros no sabíamos

En 1995, Página 12 y Eudeba coeditaron una versión en fascículos del *Nunca Más*, el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Las ilustraciones de las portadas fueron realizadas por León Ferrari. En una de ellas, sobre la fotografía de la bandera argentina símbolo de la Armada Militar, el artista injertó la silueta de un desaparecido, subrayando de este modo cierta vinculación entre su obra y el disenso urbano del *Siluetazo*. En los comienzos de la dictadura, León Ferrari había denunciando los crímenes de la junta militar con la serie de *collages* titulada irónicamente *Nosotros no sabíamos*. En mayo de 1976 empezó a recortar las noticias de diarios que lograban evitar de algún modo la censura y que documentaban el terror desatado por los militares. El trabajo de selección quedó interrumpido por el exilio inesperado. Ferrari cuenta que de noche una unidad del ejército irrumpió en la casa del hermano César: buscaban a Ariel, su hijo menor, que había pasado a la clandestinidad. El 11 de noviembre Ferrari tuvo que abandonar la Argentina, seguido por su mujer y el hijo mayor Pedro, e instalarse en São Paulo. Antes de irse le entregó los recortes de prensa a un amigo para que se los mandara por correo a Brasil (García, *León Ferrari* 52). Los numerosos artículos fueron después editados en más de ochenta *collages* y en varias ocasiones expuestos en el extranjero (de ese material Ferrari preparó entre 1976 y 1984 siete ejemplares y a partir del 1992 unas veintes copias por año). Los *collages* tienen la dimensión de una hoja de diario (42 x 30cm.), reúnen fragmentos publicados en diferentes periódicos y lenguas (*Buenos Aires Herald*, *Clarín*, *Crónica*, *Le Monde*, *La Nación*, *La Opinión*, *La Razón*, *La Prensa*, *La Voz del Interior*), están organizados por contenido y su numeración sigue el orden cronológico de la publicación de noticias. Algunos artículos han sido montados horizontalmente; otros ocupan la totalidad de las hojas. A menudo los recortes presentan varios tipos de intervenciones personales: subrayados, énfasis, líneas y marcas laterales que destacan nombres, fechas, cantidades y citas (sobre todo de las autoridades militares)¹.

¹ En octubre de 1996, la escritora Tununa Mercado empezó una recolección parecida a la de Ferrari. Luego de juntar los recordatorios de fallecidos y desaparecidos que aparecían en el diario *Página 12*, fue preparando varios *collages*, una operación definida por



El uso del *collage* y el empleo de recortes de prensa no fueron una novedad en la obra de Ferrari aunque, como sugeriré más adelante, la serie *Nosotros no sabíamos* representa un punto de inflexión en esa trayectoria del montaje comenzada a mitad de los años sesenta. Un primer momento de esa coyuntura lo representa la participación en el Premio Nacional Di Tella en 1965. Ferrari presentó un conjunto de cuatro instalaciones en las que se imbricaban violencia y religión (una reflexión que acompaña la entera obra del artista, visual y escrita, y que se intensifica a partir del regreso del exilio). Los organizadores del concurso impidieron la exposición de una de las cuatro obras, *La civilización occidental y cristiana*. En ella, Ferrari había colocado sobre la maqueta de un bombardero FH 107, el avión que estaba siendo empleado masivamente en los ataques estadounidenses a Vietnam, un monumental cristo de santería, operación definida por Andrea Giunta como una “fuerte colisión de objetos” que combinaba religión y política (“Cuerpos de la historia” 146). A esa primera irrupción estatuaría del montaje siguió en 1967 el libro titulado *Palabras ajenas*, un largo coloquio imaginario entre ciento sesenta personajes en su mayoría reales. El contenido del diálogo es una sucesión de noticias y palabras derivadas de revistas, periódicos y libros. Entre sus participantes se encuentran políticos, consejeros, vicarios, cardenales, personajes de ficción (entre otros, la Justine de Sade), escritores, dictadores, sobrevivientes de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, voceros, periodistas, Dios, ministros, presidentes, embajadores, militares, estrategas, conspiradores; todos ellos reunidos en una suerte de historia general de la violencia occidental. En su aparecer gráfico, el texto está dividido en dos columnas laterales izquierdas que indican en negrita la fuente, la fecha (cuando se trata de una publicación diaria) o la página (cuando se trata de un libro) y los personajes, y en otra derecha en la que se transcribe un flujo de palabras continuas y que constituye el texto propiamente dicho.

De la convergencia de esas dos modulaciones anunciadas en *La civilización occidental y cristiana* y *Palabras ajenas* derivó la serie *Nosotros no sabíamos*: montaje y uso de medios de comunicación, en particular de diarios. Los *collages* preparados en el exilio brasileño, sin embargo, proponen una radical rearticulación de los principios que habían caracterizado la obra anterior. En el prólogo de *Palabras ajenas*, Ferrari sugería leer el texto como “un largo e *ininterrumpido* *fluir de palabras* que debiera sostenerse aun cuando no se prestara atención a los nombres de los personajes” (7, énfasis mío). En las indicaciones incluidas acerca de una posible adap-

la misma escritora como una especie de entierro gráfico: “Un ordenamiento espacial de recordatorios pegados en papel reproduce, como si repitiera una estructura insoslayable de la especie humana, el rito funerario de sepultar, por orden, en recintos cerrados, a los muertos de la familia y de la comunidad” (112).

tación teatral de la obra, Ferrari imaginaba un espectáculo sin comienzo ni fin. Los espectadores entrarían y saldrían de la sala del mismo modo en que los lectores podían arrancar y dejar la lectura en cualquier punto del libro (“Cuando estas páginas se hayan agotado, el director las prolongará repitiéndolas, pero alterando el orden de algunos textos de modo que nunca sea igual y que nunca parezca terminado”). El efecto buscado tendía a reproducir cierto fluir de la realidad, esa persistencia registrada día tras día por los periódicos.

La disposición de los recortes que constituyen los *collages* de *Nosotros no sabíamos* altera profundamente ese circular sin principios ni finales. Ferrari provee una sintaxis a lo que en los diarios aparecía como aislado y disperso. Al editar las notas que testimonian violencias y torturas, restaura la unidad brutal de un evento sólo en apariencia fragmentario. Los *collages* impactan porque reconstruyen los hechos que el poder represivo dislocaba (a menudo en forma de notas periodísticas marginales) y al exhibir el ensamblaje dramático de los eventos los llena de sentido. Si por un lado, en 1967 Ferrari insistía en las continuidades, el golpe de 1976 y los hechos violentos que siguieron lo obligaron a repensar una estética de la interrupción y de la reconstrucción. A través de la numeración, de la organización cronológica, del encastre de noticias, la constelación de *collages* de *Nosotros no sabíamos* despliega una narrativa del primer año de la dictadura, testimonia el crecer de la violencia y los cambios en las estrategias de la tortura. En este sentido, la obra de Ferrari emprende un camino distinto respecto de aquellas otras representaciones que durante la postdictadura insistieron en la fractura y en el orden no narrativo, entre ellas las escenificaciones urbanas del grupo Escombros y su “estética de lo roto”. Al emplear documentos reales en sus montajes, Ferrari ocupa una posición diferencial respecto también de la general rehabilitación de lo pictórico y de lo figurativo (del cual participa el *Siluetazo*).

Los primeros *collages* de la serie reportan el hallazgo de cuerpos, inicialmente en las costas uruguayas, cadáveres con las manos atadas, restos desnudos, horriblemente mutilados y acribillados a balazos. Luego, se documentan apariciones en varias de las jurisdicciones argentinas, en el balneario de Punta Lara, en el barrio porteño de la Boca, en el Palomar, en el Parque Centenario, en el arroyo Cildáñez, y hasta en las proximidades del Obelisco (el centro simbólico y de mayor visibilidad de la ciudad de Buenos Aires). Los *collages* van registrando variaciones en el uso de la violencia: empiezan a hallarse cuerpos carbonizados, en basurales, cadáveres encastrados dentro de barriles de combustibles o en pozos, todos procedimientos tendientes a borrar las pruebas y hacer desaparecer los rastros criminales. A partir del *collage* 11 se recoge la primera desaparición “ilustre”, la del ex presidente boliviano Juan José Torres. Las notas que

siguen reconstruyen el suceso, desde las declaraciones del ministro del Interior argentino Albano Harguindeguy hasta el descubrimiento del cuerpo asesinado en las proximidades de San Andrés de Giles y las repercusiones que desató el hecho. Aparecen luego noticias acerca de la creciente preocupación internacional, de las Naciones Unidas, de Amnesty International, de la Comisión Internacional de Justicia con sede en Ginebra.

Con el *collage* 24 comienza una nueva inflexión de la violencia. Un artículo aparecido en *Buenos Aires Herald* el 27 de mayo de 1976 reporta la noticia del secuestro de tres niños (de edad comprendida entre los dos meses y los cuatro años). Una nota publicada por el mismo periódico al día siguiente reproduce la foto de los tres jóvenes desaparecidos. Desde el *collage* 29 las desapariciones se multiplican y paralelamente los recortes de diarios se reducen, deviniendo por lo general columnas periféricas de unos pocos renglones. El *collage* 34 es el primero de una serie de cuatro folios numerados, identificados por una inscripción hecha por el propio Ferrari en el margen superior derecho (“Habeas”), que reportan múltiples recursos de hábeas corpus ante el Juzgado de Institución. El *collage* 39 recoge la carta de un grupo de intelectuales encabezados por Victoria Ocampo dirigida al presidente de la Nación para que se interceda en favor del escritor Antonio Di Benedetto, detenido sin causas y en precario estado de salud en Mendoza. Los otros fragmentos exponen el asesinato serial de varios miembros eclesiásticos, el secuestro de una norteamericana, el de Hipólito Solari Yrigoyen y de Mario Abel Amaya, la desaparición de ciudadanos cubanos. Los últimos once *collages*, marcados al margen con la letra “R” (Refugiados) seguida por un número, organizan un conjunto de noticias acerca del creciente pedido de asilo político por parte de ciudadanos extranjeros residentes en Argentina (en particular chilenos) y las acciones de represalia emprendidas en contra de ellos por los operativos militares (ocultación de documentos, modificaciones de la reglamentación de la permanencia precaria, maltratos e intimidaciones infligidas, expulsiones).

Al emprender un recorrido por *Nosotros no sabíamos* el público accede a una visualización aterradora de cuerpos faltantes, una exposición que intenta restituir la presencia disimulada por el terror¹. Los cuerpos *reapa-*

¹ Con el mismo valor de denuncia, las asociaciones de exiliados argentinos en Francia agrupadas alrededor del CAIS (Comité argentino de información y solidaridad) llevaron a cabo entre 1976 y 1983 una intensa actividad de publicaciones seriales. El objetivo era visualizar las desapariciones:

El canillita en 1978 y otro boletín —en versión castellana y francesa— en 1980, consistían, básicamente, en la *reproducción*, sin más, de noticias de diarios argentinos agrupadas temáticamente y la difusión de campanas como la de ‘aparición con vida de los desaparecidos’, contra la amnistía o en apoyo a las Madres de Plaza de Mayo [...] las publicaciones se centraron más claramente aún en esta doble intención de informar y denunciar las violaciones a los dere-

recen primero atados, carbonizados; luego escondidos, desaparecidos y por fin exiliados. El propio Ferrari debió seguir el destino de los refugiados objetos de las notas reunidas en los últimos *collages*. Su hijo Ariel, en cambio, fue secuestrado y desapareció. En São Paulo, junto con la edición de esa inmensa muestra de cuerpos faltantes, Ferrari empezó a trabajar en proyectos que implicaban el uso de heliografías y fotocopias. La propia serie de recortes de prensa fue reproducida numerosas veces, hecho que sugiere dos posibles lecturas: fotocopiar los folios de *Nosotros no sabíamos* habilita la idea de que el terror puede repetirse, pero insiste también en la actualidad de la denuncia, pues en caso de violencias siempre habrá una condena gráfica.



Recortes de Prensa

Hay un cuento incluido en *Queremos tanto a Glenda* (1980) en el que Julio Cortázar pone un cuerpo donde un cuerpo no está. El cuento se titula “Recortes de prensa” y en él se emplean varios materiales, entre otros el fragmento real de una denuncia de hábeas corpus publicada en *El País* (octubre de 1978) y reproducido en *Denuncia* (diciembre de 1978)¹. El recurso es sorprendentemente idéntico al que empleó León Ferrari en *Nosotros no sabíamos*, además de ser la escritura del relato contemporánea a la preparación de los *collages* y a la exposición de siluetas en París durante la manifestación convocada por la AIDA (es posible que Cortázar participara a ese

chos humanos” (Franco, *El exilio* 97).

¹ Esas indicaciones están incluidas en el cuerpo textual del cuento, entre paréntesis, como cierre de la reproducción integral del artículo.

encuentro). Es difícil saber si el escritor argentino conocía el proyecto de Ferrari, aunque sí estaba al tanto de su obra precedente y del uso que hizo del montaje. En una carta enviada el 2 de noviembre de 1965 desde Saigón, Cortázar expresaba su solidaridad con el artista por la censura de *La civilización occidental y cristiana*, elogiando además el texto que Ferrari había publicado en Propósito en respuesta a la crítica que le hiciera escandalizado Ernesto Ramallo¹. Dos años después, Cortázar recibió una copia de *Palabras ajenas* y dio cuenta de su lectura en otra carta enviada a Ferrari el 2 de julio de 1967². Por otro lado, la acción principal de su última novela *Libro de Manuel* (1973) ya representaba a un grupo de exiliados en París en el acto de recortar noticias sobre torturas y artículos sobre represión, coleccionándolas en un álbum privado.

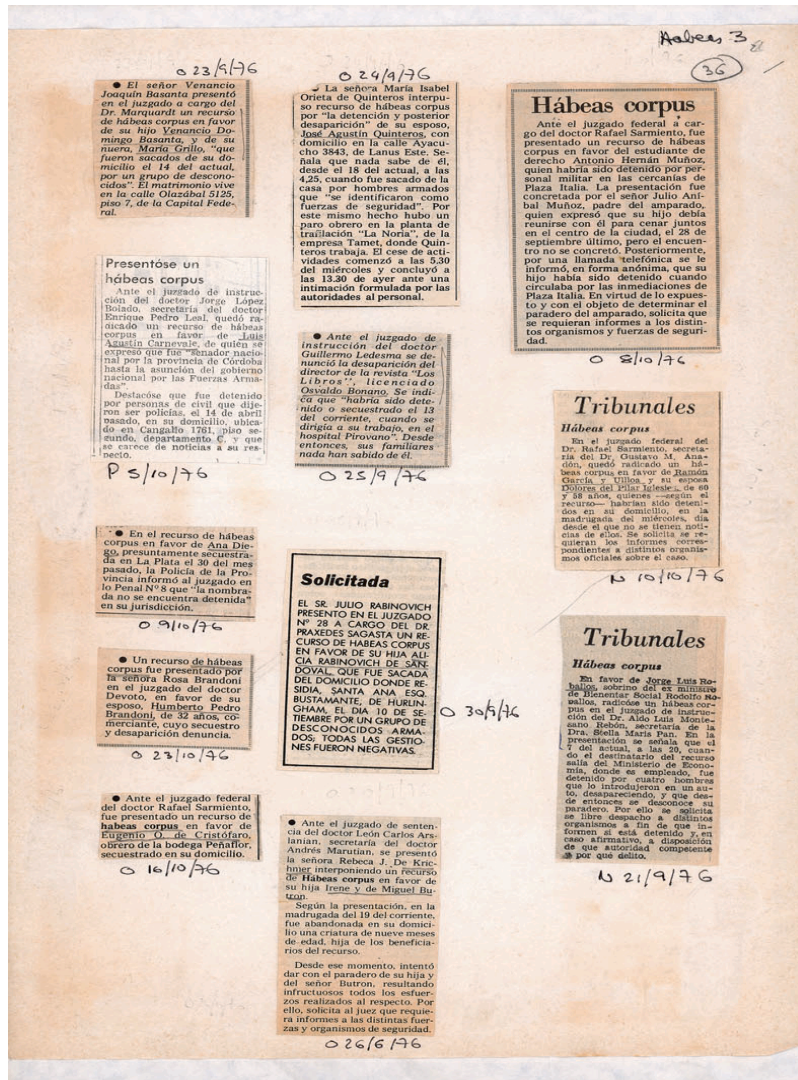
Al momento de la publicación de *Queremos tanto a Glenda*, Cortázar venía ofreciendo intervenciones públicas acerca de las fracturas provocadas en América Latina por los regímenes dictatoriales. En el ámbito del encuentro sobre “Literatura Latinoamericana de hoy” convocado en el Centro Internacional de Cerisy-la-Salle (29 de junio de 1978), había leído un texto que más tarde publicaría en la revista colombiana *Eco* (Nº 205, noviembre de 1978) con el título “América Latina: exilio y literatura”. Allí abordaba el delicado tema de los intelectuales exiliados, incluyendo su nombre en la lista. Al exilio físico agregaba otra restricción: el exilio cultural causado por los límites que puso la censura argentina a la publicación de su libro anterior, *Alguien que anda por ahí* (1977). Cortázar lanzaba en esa ocasión un programa de resemantización del exilio:

Creo que más que nunca es necesario convertir la negatividad del exilio —que confirma así el triunfo del enemigo— en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en disvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor puede volver positiva y eficaz, invirtiendo por completo el programa del adversario y saliéndole al frente de una manera que éste no podía imaginar... haré del disvalor del exilio un valor de combate. (*Argentina* 20-21)³.

¹ La respuesta de Ferrari a Ramallo (reproducida en *Prosa política*) constituye un manifiesto estético.

² Fragmentos de esas dos cartas escritas por Cortázar están reproducidos en el catálogo preparado por Andrea Giunta, *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*.

³ El texto de Cortázar inició una polémica con la escritora Liliana Heker. A las líneas de Cortázar contestó Liliana Heker con una intervención titulada “Exilio y literatura” (enero-febrero de 1980) y publicada en la revista argentina *El Ornitorrinco*. Esta misma revista publicó luego la respuesta de Cortázar “Carta a una escritora argentina” (noviembre de 1980) y la última intervención de Heker titulada “Respuesta de Liliana Heker” (octubre-noviembre de 1981). El primer artículo es reproducido en Cortázar (*Argentina*); la polémica en Heker (“Polémica con Julio Cortázar”).



Las mismas proposiciones circularon contemporáneamente en otros textos de Cortázar. En el informe presentado en Caracas durante la *Primera Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana* (octubre de 1979), luego de pensar el exilio como “algo que en general se considera en términos unívocos o se sufre en un plano demasiado personal como para objetivarlo y volverlo materia de reflexión”, Cortázar reafirmó su valoración frente a la usual privación que el concepto conlleva: “Ojalá que esta conferencia se cierre bajo el signo de la afirmación y que esa voluntad de destruir el exilio dentro del exilio mismo para volverlo combatiente y operativo, se difunda en todas las tierras donde hay latinoamericanos que sufren” (*Argentina* 39-42).

Cortázar escribió los cuentos de *Queremos tanto a Glenda* entre viajes frenéticos, intervenciones públicas, problemas de salud, obligaciones

académicas y campañas de solidaridad. Los protagonistas de “Recorte de prensa” son dos argentinos exiliados en París. Un escultor le pide a la narradora del relato el prólogo para un libro que reproduce algunas de sus obras. Noemí, la escritora, acude al taller para mirar esa serie de estatuas que representan escenas de violencia. Mientras toman café, el escultor lee el fragmento (real) de un diario que reporta una denuncia de hábeas corpus efectuada por una argentina refugiada en México. Luego de aceptar la propuesta del artista, Noemí sale a la calle y mientras espera un taxi se detiene al lado de una niña que llora. “Mi papá le hace cosas a mi mamá”, le oye decir. Noemí irrumpe en la barraca que le indica la niña y descubre el cuerpo desnudo de una mujer atada y amordazada que está siendo torturado horriblemente. Agarra un taburete, lo arroja sobre el torturador y libera a la mujer. De regreso a casa y luego de trabajar en el prólogo prometido (que es el propio cuento “Recortes de prensa”) Noemí llama al escultor para contarle su increíble aventura. Días después recibe un sobre con un artículo (imaginario) de *France-Soir* en el que se reporta la noticia de lo acontecido en la barraca, aunque de modo inesperado para la escritora y el lector, en un suburbio de Marsella, no en París. Noemí vuelve al lugar del crimen y no reconoce ningún lugar que se parezca a la barraca de aquella noche.

En ocasión del premio Médicis asignado a Cortázar por *Libro de Manuel*, el diario argentino *La Opinión Cultural* organizó una encuesta sobre las responsabilidades sociales de los intelectuales latinoamericanos. Hablando de la escritura de Cortázar, Ricardo Piglia fue particularmente crítico, definiendo su obra como una “épica del consumo, o mejor, como la aventura de un explorador experimental y sagaz que trata de dejar su huella en la selva indiscriminada del mercado capitalista”. Parte de este juicio se debe al actuar de la figura privilegiada por las ficciones cortazarianas, según Piglia el coleccionista, el *bricoleur* que extrae los objetos del mercado y constituye con ellos una relación de exclusividad. En esta clave lee también la acción principal de *Libro de Manuel*. Si existe un resto político en ese relato, se manifiesta no tanto en el espacio de lo literario, sino en lo periodístico:

en el juego de leer las noticias y pegar los recortes [los personajes] construyen cierto mercado privado de lectores. En este sentido, *Libro de Manuel* permite apreciar la pérdida que sufre un texto político al ser desgajado de su contexto y trasladado a otro espacio. (La traducción de las noticias es la metáfora misma de ese cambio de código) [...] Entre la lectura activa de los hechos en la historia y la lectura cerrada de esos mismos hechos en el laboratorio narrativo, la política se disuelve, o mejor, se estetiza. (312).

Estas reflexiones de Piglia sugieren que no es suficiente trabajar con materiales heterogéneos, ni usar lisa y llanamente el discurso periodístico para formular una demanda ética. Revelan además cierta actitud sospechosa acerca de la estetización (percibida como una práctica indiferenciada). Al ser extraídos del medio real e injertados en un cuaderno de fragmentos para la lectura privada, en *Libro de Manuel* los recortes de prensa “pierden” su potencial político. Su recolección no pasa de ser una nueva forma de consumo, el consumo de la política revolucionaria. Reservas parecidas había presentado León Ferrari respecto de la aparición de documentos fotográficos en los diarios estadounidenses durante la Guerra de Vietnam. No hay mejor documento informativo, dice Ferrari, que las fotos hechas y publicadas por los mismos torturadores. Sin embargo, su multiplicación en los medios no constituye una condena puesto que ellas no están articuladas en el espacio periodístico con sentido crítico, sino con el único objetivo de aumentar sensacionalmente las ventas de la revista: “nosotros los civilizados aceptamos todo lo que nuestros diarios resuelven que debe ser aceptado, todo lo que está atractivamente envasado. Y así es como las fotografías de la peor lacra de la humanidad han pasado a ser un objeto de intercambio” (Ferrari, *Prosa política* 15).

¿No podría decirse lo mismo de “Recorte de prensa”? Quiero intentar una lectura diferencial. El fragmento de *El País* que aparece en el relato de Cortázar es una denuncia real de hábeas corpus, un signo, un documento cuyo valor es indicial. Se trata específicamente de un signo político y por lo tanto su irrupción en el texto representa la aparición de un real político. Como dice Aníbal González, tiene poder performativo: “no es meramente la pieza de un reporte periodístico, sino una acción levantada por una víctima de violencias que pide la reparación” (241)¹. Quizás se le pueda restar valor de acción puesto que su lectura se practica en el espacio cerrado del taller de un escultor, o de todos modos lejos de los lugares en donde pasan los hechos a los cuales se refiere (posibilidad que hay que descartar porque el recurso de hábeas corpus es efectuado por una refugiada en México que al no aceptar perder la vida tuvo que marcharse de la Argentina). Sin embargo, por ser un documento el lector debe enfrentarse con una denuncia explícita y pensar una respuesta ética, precisa y urgente. Además, como en el caso de *Nosotros no sabíamos*, Cortázar hace hincapié en las interrupciones. El recorte del diario no se da a leer de modo sucesivo. La historia se despliega a partir de una aprehensión ética de lo real: la narradora va quebrando el texto de la denuncia con referencias a las obras del escultor, con comentarios, recuerdos personales, equivalencias, reflexiones sobre el exilio e indicaciones intertextuales. La naturaleza de esas rupturas mani-

¹ “It is not merely a piece of journalistic reporting, but an action carried out by a victim of violence seeking redress”.

fiesta una ética literaria que se articula a través de la ficción. Al ensanchar sus significaciones por medio de las interpretaciones subjetivas de las dos protagonistas, la lectura del fragmento exhibe la confrontación individual del trauma y revigoriza las esperanzas de una reacción (contra el tono general del relato, que enfrenta la ansiedad de la distancia y la imposibilidad de la intervención). El recorte es a su vez recortado por un tipo de “lectura salteada”. Si escribir es injertar, leer es interrumpir y ese quiebre conlleva la necesidad de un detenimiento, implica también una instancia reflexiva.

“Recortes de prensa” además tiene dos partes: una primera en la que se lee una denuncia de desaparición y una segunda donde la narradora sale a la calle, asiste y participa de la exposición obscena de un cuerpo torturado y actúa para liberarlo. Es decir, se pasa de una lectura privada, quizás parecida a las escenas de *Libro de Manuel*, a una acción en el plano de la trama. Esa estructura doble del relato es válida también por lo que concierne a los cuerpos: ausentes en la primera parte, horriblemente presentes en la segunda. “Yo estaba como sin estar” (Cortázar, “Recortes de prensa” 367), dice Noemí, del mismo modo en que durante el *Siluetazo* los desaparecidos *reaparecieron*, sin estar. Finalmente, la signataria de la denuncia es una argentina imposibilitada de volver al país “por la situación de persecución familiar”, hecho que no hay que pasar por alto considerando el lugar en el que se ubicó Cortázar. En el cierre del recurso, ella pide a las instituciones y personas que luchan para los derechos humanos que se emprenda un proceso para la devolución de los desaparecidos y simbólicamente es el propio Cortázar quien se encarga de ello.

Quisiera terminar mencionando una historia que guarda invariables paralelos con “Recortes de prensa”. El 25 de marzo de 1976, justo un día después del golpe de la Junta Militar, llega a la Argentina un artista holandés, Pat Andrea. Luego de ocho meses vuelve a Europa. En 1979 realiza una serie de dibujos que representan escenas de sangre y cuchilladas. Durante su primer viaje al cono sur había escuchado “La puñalada”, el tango que lo inspiraría. A Andrea le proponen la edición de un libro con sus diseños y Elisabeth Franck, la galerista que lo apadrina, le pide que le encargue a alguien la escritura del prólogo. Andrea decide llamar a Cortázar y se reúne con él para mostrarle sus obras. Al parecer, Cortázar quedó impresionado por la brutalidad de los dibujos y aceptó la propuesta de escribir un texto para ese libro. Cinco meses después, Andrea recibiría no un prólogo, sino un cuento, “El tango de la vuelta”. El texto saldría junto con los dibujos, pero ya en 1980 Cortázar lo incluyó en la primera edición mexicana de *Queremos tanto a Glenda*. Si esa experiencia sugirió el argumento para un cuento, lo que hizo Cortázar fue una vez más dar un salto y escribir otro relato, el texto que en el libro sigue a “Recorte de prensa”.

Extrañamientos

La fuerza de esas tres acciones residió en su poder de extrañamiento y en una reposición, por así decirlo, de lo aurático. Lograron hacerse visibles en primer lugar porque se las reconoció como disensos estéticos. No importa si los realizadores de las siluetas tuvieron o no “conciencia artística de su acción”, como dice León Ferrari (Longoni/Bruzzone, *El Siluetazo* 43). Lo estético permitió a la protesta que se expresara en el espacio público con una voz diferente respecto del discurso político directo (que es prerrogativa de lo documental). En *Nosotros no sabemos*, la interrupción y el montaje eliminaron de la realidad las zonas de olvido. La ficción y la indeterminación habilitaron lo ético en “Recortes de prensa”¹. En el comienzo de este ensayo sugerí la fórmula de *estéticas del disenso* como una tercera vía, diferente de la politización del arte o de la estetización de la política. Disentir significa participar críticamente en la reconfiguración del espacio público y en la distribución de lo sensible: “El disenso y el extrañamiento son formas de la aventura que exhiben los límites de lo que está permitido y develan las demarcaciones del reino público” (Boym, *Another Freedom* 202)².¹⁶ Las estéticas del disenso disuelven esas fronteras. Son el lugar en el que convergen imaginación artística y demanda democrática. Crean comunidades sin borrar las singularidades. Conllevan la disrupción de una voluntad a la vez colectiva e individual. Resisten cualquier tipo de privatización de la protesta o de proyectos estéticos dirigidos. Atentan contra todo poder y autoridad. Llevan lo íntimo a la calle. Sus actores son anónimos con nombre, en el aflorar de lo plural.

¹ Otra cuestión sería leer “Recortes de prensa” en relación con el resto de la obra de Cortázar; en ese caso podría ser considerado como el enésimo elemento de la “desfamiliarización” que termina por autonomizar el conjunto.

² “Dissent and estrangement are forms of adventure that expose the limits of the permissible and uncover the boundaries of the public realm”. Para Svetlana Boym, ambos, el extrañamiento artístico y el disenso, ensanchan y renuevan los espacios de lo público y de lo político a través de la imaginación creadora.

Bibliografía

Andrea, Pat. *La puñalada*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2002.

Benjamin, Walter. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger" [1930]. *New German Critique*. 17, spring (1979): 120-128.

Boym, Svetlana. *Another Freedom. The Alternative History of an Idea*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Cortázar, Julio. *Cartas. 1969-1983*. Aurora Bernárdez (Ed.). Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

—. "Recortes de prensa". *Cuentos Completos II*. Buenos Aires: Alfaguara (1994): 360-369.

—. *Argentina: años de alambradas culturales*. Yurkievich, Saúl (Ed). Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.

Crenzel, Emilio. *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

García, Fernando. *León Ferrari: todavía quedan muchos creyentes que convencer*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

Giunta, Andrea. (Ed). *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2004.

—. "Cuerpos de la historia: vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo". *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Mari Carmen Ramírez (Ed). Austin/Buenos Aires: Jack S. Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin y Fondo Nacional de las Artes (1999): 130-176.

—. "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina". *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (Eds). México: UNAM (1994): 875-889.

González, Aníbal. "'Press Clippings' and Cortázar's Ethics of Writing". *Julio Cortázar. New Readings*. Carlos J. Alonso (Ed). Cambridge: Cam-

bridge University Press (1998): 237-257.

Ferrari, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

—. *Palabras ajenas*. Buenos Aires: Falbo Editor, 1967.

—. *Nosotros no sabíamos*.

<http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/series/nosotros-no-sabiamos/>.

Franco, Marina. *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Heker, Liliana. "Polémica con Julio Cortázar". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 517-519, jul.-sep. (1993): 590-604.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (Comp). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Mercado, Tununa. *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Piglia, Ricardo. "El socialismo de los consumidores". *Julio Cortázar. La biografía*. Mario Goloboff. Buenos Aires: Seix Barral (1998): 309-312.

Ramos, Julio. "Migratorias". *Las culturas de fin de siglo en América latina*. Josefina Ludmer (Comp). Rosario: Beatriz Viterbo (1994): 52-61.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

—. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.

—. "Discovering New Worlds: Politics of Travel and Metaphors of Space". *Traveller-Tales. Narratives of Home and Displacement*. Georges Robertson (Ed). London/New York: Routledge (1994): 29-37.