

Del silencio a la ampliación de los derechos humanos. Un análisis comunicacional de los bombardeos de 1955 en la Argentina contemporánea¹

From silence to the expansion of human rights. A communicational analysis of the bombings of 1955 in contemporary Argentina

MARÍA GRACIELA RODRÍGUEZ²
CECILIA VÁZQUEZ³

El interrogante que guía este trabajo es acerca de las modalidades comunicacionales a través de las cuales se tramitan condiciones y prácticas democráticas, focalizando sobre el rol del activismo cultural y sus agentes y sus producciones en los procesos de ampliación de un campo de sentidos como es el caso del de los derechos humanos en Argentina.

The question that guides this work is about the communicational modalities through which democratic practices and conditions are processed, focusing on the role of cultural activism, their agents and their productions in the processes of extension of a field of senses as in the case of human rights in Argentina.

PALABRAS CLAVE: Comunicación, cultura, arte, derechos humanos.

KEY WORDS: *Communication, culture, arts, human rights.*

¹ La investigación recibió apoyo financiero de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires a través del proyecto UBACyT SO41: “Representaciones de la protesta. Sujetos, memoria y medios de comunicación (Argentina 1921-2007)”.

² Universidad de San Martín, Argentina.

Correo electrónico: banquo@fibertel.com.ar

Arcos 4734 Pb E, C.P. 1429; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

³ Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: ceci_vaz@hotmail.com.

Conde 3524, C.P. 1430; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

En un trabajo reciente sostuvimos la hipótesis de que, dadas ciertas coyunturas sociopolíticas, las producciones culturales que abordan temáticas históricas socialmente relegadas al olvido colaboran en generar una ampliación del campo de los derechos humanos. La hipótesis parte del análisis de un caso particular relacionado con un suceso trágico ocurrido en Argentina en 1955, que fuera luego condenado al silencio (Besse, 2007, 2012) durante más de medio siglo, hasta que la administración de Néstor Kirchner primero y la de Cristina Fernández de Kirchner después operaran desde las instituciones estatales para su revisión social.

Este proceso involucró una diversidad de circuitos comunicacionales, de agencias estatales y privadas, y de actores políticos. Sostenemos una definición de la comunicación que excede al ámbito restringido de los medios de comunicación y, por eso mismo, inscribimos el caso analizado dentro de los estudios en comunicación y cultura, y más específicamente, en el campo que se dedica al estudio de las dinámicas de los procesos de circulación social. Precisamente, el caso estudiado nos permite reflexionar sobre las modalidades comunicacionales a través de las cuales se tramitan condiciones, encuadres y prácticas democráticas, focalizando sobre el papel de las intervenciones de las agencias estatales en la puja por las modificaciones de las categorías que ordenan a una sociedad específica en un momento determinado.

Bajo este marco, hemos considerado analíticamente los vínculos que se establecen entre el activismo cultural de los emprendedores de la memoria (Jelin, 2002); las acciones de promoción cultural (De Certeau, 1999) del Estado; los circuitos de producción cultural y comunicacional, y las instituciones de regulación jurídica. La hipótesis planteada asume que esos vínculos, en determinadas coyunturas, habilitan a producir ampliaciones de las categorías que definen el campo de los derechos humanos. Nuestro interés está orientado a dar cuenta empíricamente de un proceso específico producido en Argentina, proceso que condujo a la modificación de la figura de *víctima del terrorismo de Estado* en una ampliación “hacia atrás”, es decir, retroactiva a medio siglo. El rescate jurídico de lo ocurrido a las víctimas en los sucesos de 1955 es la resultante, sostenemos, de un proceso particular en el cual diversos factores hicieron sinergia en la recuperación de una memoria que fue activada y reactualizada a partir de un activismo cultural fuer-

temente apoyado desde distintas agencias estatales. Como corolario, el campo de los derechos humanos fue ampliado a partir de un proceso de disputa hegemónica donde operaron distintas dimensiones de lo social: el ámbito jurídico, los emprendimientos culturales, las promociones estatales y los circuitos de circulación de los bienes culturales.

Respecto del abordaje metodológico adoptado en este trabajo, entendemos que los distintos tipos de producciones artísticas analizadas son vehículos que participan en los procesos de atribución del sentido, de nominación y enmarcado, los cuales se encuentran insertos en el juego de relaciones de poder presentes en las dinámicas de la cultura. El abordaje propuesto de los materiales visuales, auditivos y audiovisuales se efectúa desde una perspectiva de análisis transdisciplinar que contempla distintos aspectos como la producción, circulación y consumo de imágenes, así como también las dinámicas sociales y políticas de visibilización e invisibilización de ciertos hechos sociales. Avanzar sobre la descripción de las dinámicas presentes en esos fenómenos, posibilita la observación de los grados de intervención desde y sobre la imagen haciendo foco en las modalidades que adquieren dichas intervenciones en los procesos de lucha por la atribución del sentido (Voloshinov, 1976). Estos son algunos de los aspectos sobre los que trabajan los estudios visuales, los cuales habilitan una aproximación al análisis de la vida social de las imágenes y las prácticas asociadas a su producción, estudios de los que este trabajo es deudor. En este sentido, consideramos que los artefactos culturales y su percepción social están anudados contextualmente a consideraciones históricas, sociales y políticas, en una relación siempre en tensión con otros códigos semióticos que apelan a una diversidad sensorial como la vista, el lenguaje, el sonido, la música, la gestualidad, entre otros (Mirzoeff, 1999). Las modalidades de construcción de un imaginario visual en torno a un suceso trágico de la historia argentina como son los bombardeos sobre la población civil en 1955 que se vinculan con la ampliación de derechos es uno de los criterios centrales que guiaron la selección de materiales de análisis.

Para dar cuenta de estas consideraciones, en primer lugar presentamos brevemente el caso, en segundo lugar reconstruimos analíticamente los elementos intervinientes, finalmente, damos cuenta de la hipótesis planteada y de algunas reflexiones que intentan poner en

relación los vínculos entre comunicación, disputas hegemónicas y dinámicas sociales.

LOS BOMBARDEOS DE 1955

A mediados de 1955, el gobierno popular de Juan Domingo Perón (en su segundo mandato) atravesaba una importante coyuntura de crisis sociopolítica con fuertes cuestionamientos de sectores civiles, militares y religiosos conservadores.⁴ En junio de ese año, y tras una larga y confusa serie de episodios que habían ido ubicando a la Iglesia católica y al gobierno de Perón como enemigos irreconciliables, el gobierno nacional había decidido realizar en pleno centro porteño un acto que incluía el vuelo rasante de algunos aviones de la Armada por sobre la catedral metropolitana, en honor al general San Martín y a la bandera argentina. El jueves 16 de junio, este afán de homenajear a la figura e insignia patrias, terminó en tragedia. Cuando, algunas horas más tarde de lo previsto, aparecieron los aviones navales sobrevolando la plaza, pocos imaginaron que se trataba de una sublevación militar: sin previo aviso, los aviones la bombardearon. El desfile aéreo estaba previsto para las 10:00 de la mañana; el primer impacto se produjo recién a las 12:40 del mediodía. El día había amanecido frío y muy nublado. Las condiciones atmosféricas no resultan un dato menor: buena parte del fracaso de la sublevación se explica por la escasa visibilidad de la jornada. Esa fue la razón por la que la escuadra aeronaval demoró el inicio de los ataques no logrando hacer blanco ni sobre el presidente ni sobre sus más cercanos allegados, pero produjeron múltiples destrozos y dejaron un tendal de muertos y heridos en las zonas en las que cayeron a lo largo del día: sobre la Plaza de Mayo y sus alrededores. Fue una catástrofe: 14 toneladas de explosivos cayeron desde el aire sobre el centro de la ciudad. Distintas investigaciones refieren a una cifra de entre 200 y 300 muertos y de 1 000 a 2 000 heri-

⁴ Tras sucesivos intentos de golpe de Estado, en el mes de septiembre de 1955 se instaura un nuevo periodo dictatorial. Ante la imposibilidad de ofrecer un detalle de los pormenores históricos de lo ocurrido en esos años, sugerimos la lectura de Chaves (2005) y de Caimari (2002) para profundizar sobre los conflictos del gobierno de Perón con la Iglesia.

dos, aunque, como señala Rouquié (1983) “Algunos testimonios hablan de 1000 y hasta de 2000 muertos enterrados a hurtadillas en la Chacarita” (p. 109). Las versiones oficiales contemporáneas reconocen 308 víctimas (Archivo Nacional de la Memoria, 2010).

Los bombardeos se prolongaron desde el mediodía hasta cerca de las 6 de la tarde, mientras en las bases aeronavales se producían enfrentamientos de diferente intensidad entre leales y rebeldes. En las intermediaciones de la Casa Rosada, infantes de marina y comandos civiles cruzaban fuego con los Granaderos y los demás regimientos enviados como refuerzo (ya que el Ejército se mantuvo leal a Perón). Vale la pena señalar que el alineamiento del Ejército con Perón estaba lejos de ser inquebrantable. Prueba de eso es que si bien durante los bombardeos, llevados adelante por oficiales y suboficiales de la Marina con el apoyo de un sector de la Aeronáutica, el Ejército se mantuvo leal al gobierno; tres meses después, gran parte de este intervino decisivamente en su derrocamiento. La jornada iba a terminar, al caer la noche, con una furibunda reacción popular en la cual prosélitos de Perón se dedicarían al saqueo y a la quema de la Curia Metropolitana y de varias iglesias céntricas de la ciudad y, junto a ellos, cientos de civiles autoconvocados se acercaron a la Plaza, dispuestos a dar la vida por Perón.

A pesar de que lo sucedido, ese 16 de junio representaba un atentado criminal contra la población civil sin precedentes en la historia nacional, la respuesta del gobierno estuvo signada por el afán de conciliación. No hubo entierros colectivos ni reivindicaciones altisonantes de los caídos ni penas demasiado duras para los implicados en el ataque; ni siquiera se publicó entonces un listado oficial completo de las personas heridas y muertas. Los discursos del gobierno enfatizaban, por el contrario, la necesidad de pacificar al país y retornar al orden, privilegiando el apaciguamiento frente a la venganza.

Tras 54 años de haber sido relegados al silencio, los sucesos de 1955 fueron traídos nuevamente a la luz durante el gobierno de Néstor Kirchner dinamizando una coyuntura político/cultural que reactiva y actualiza la memoria de los bombardeos, y que por eso mismo nos interesa analizar. La coyuntura presenta las condiciones para dar una batalla hegemónica que se libra en el plano de lo político y lo administrativo/jurídico, pero con un fuerte apoyo de las dinámicas culturales y que,

finalmente, rinde sus frutos: en diciembre de 2009, se promulga la Ley 26.564 (2009) que amplía el alcance de los beneficios establecidos en las leyes 24.043 y 24.411, reparatorias de las víctimas de la violencia de la última dictadura (1976-1983). Originalmente estas leyes no alcanzaban a las víctimas de los bombardeos, con lo cual la función de la Ley 26.564 es precisamente corregir la omisión, incluyéndolas.⁵

Una de las estrategias político/culturales que da cuenta de las dinámicas culturales puede observarse a partir de la puesta en producción de un vasto conjunto de materiales comunicacionales sobre los bombardeos que circularon por diversos circuitos artísticos y urbanos. En este marco, los festejos del Bicentenario que ocurrirían en 2010 resultó un contexto clave para activar la producción de memorias y celebraciones. Sin embargo, cabe aclarar que si bien el análisis que hemos realizado focaliza sobre la dimensión comunicacional de esa disputa coyuntural, y privilegia las producciones culturales, eso no significa que sostenemos una relación causal entre la ampliación del campo de los derechos humanos y el papel del activismo artístico en las políticas de la memoria, ni que reduzcamos los procesos a explicaciones mecánicas de causa/efecto, ni tampoco que consideremos que la dimensión cultural posee autonomía respecto de otras dimensiones de lo social. Por el contrario, entendemos, con Williams (2000, 2003) que las dimensiones material, económica, política y simbólica, son niveles analíticamente diferenciables pero enlazados e interdependientes en lo concreto. De hecho, gran parte de los materiales que circularon sobre los bombardeos en los últimos años, son producciones que recibieron el financiamiento, o al menos el auspicio, de la administración estatal de los dos últimos gobiernos: el de Néstor Kirchner (2003-2007) y el de Cristina Fernández De Kirchner (2007, y hasta el momento de escribir este trabajo), o de gobiernos locales afines al progresismo.

Además, el financiamiento/apoyo es paralelo y congruente con el despliegue de una política de derechos humanos que ha sido una característica central de los dos últimos gobiernos. Resumidas brevemente, estas fueron: la creación del Espacio para la Memoria y para la Promo-

⁵ Para ampliar, pueden consultarse los artículos 1 y 2 de dicha ley (Ley 26.564, 2009).

ción y Defensa de los Derechos Humanos; la remoción de los retratos de los ex miembros de la Junta de gobierno Bignone y Videla, del Colegio Militar de la Nación (ambos actos el 24 de marzo de 2004, día en que se conmemoraba el 28° aniversario del golpe cívico-militar); el Decreto por medio del cual se creó un Archivo Nacional de la Memoria (16 de diciembre de 2003), o los fallos judiciales que declararon imprescriptibles los delitos de lesa humanidad (26 de diciembre de 2006) que permitieron volver a juzgar a los ex represores impunes por las denominadas “leyes del perdón” o “leyes de la impunidad”; la anulación del indulto (la serie de 10 decretos sancionados el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 por el entonces presidente Carlos Menem, que indultó a civiles y militares que cometieron delitos durante la última dictadura); la anulación de la ley de obediencia debida (dispuesta el 4 de junio de 1987 durante el gobierno de Raúl Alfonsín, haciendo no punibles los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas por haber actuado de acuerdo con el concepto militar según el cual se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores), y la de la ley de punto final (promulgada el 24 de diciembre de 1986 durante la presidencia de Raúl Alfonsín, la cual estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas). Estas dos últimas (obediencia debida y punto final) fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003 y el 14 de junio de 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró su inconstitucionalidad.

A estas políticas habría que agregarle las acciones concretas tanto de organizaciones de derechos humanos como de activistas artísticos que desde hace tiempo vienen produciendo intervenciones públicas, participando en debates sociales y generando ejercicios erosionantes varios en el espacio público. De hecho, este despliegue en la política de derechos humanos abrió una arena de debates en el interior de las organizaciones de derechos humanos respecto de la historia reciente (Brodsky, 2005), especialmente en torno a su narración pero también en la construcción y ubicación espacial de monumentos memoriales de las víctimas del terrorismo de Estado o la cuestión de la identidad de menores apropiados, por mencionar las más destacadas. Lo cierto es que el Estado, al asumir demandas históricas de las distintas organizaciones

(juicio y castigo a los culpables, fin a la impunidad) se situó como un actor más, y de peso pleno, en la construcción y en los debates respecto de la memoria del terrorismo y la violencia de Estado.⁶

Consideramos entonces que las producciones culturales han jugado un papel relevante en la generación de un contexto favorecedor de la ampliación del campo de los derechos humanos efectivamente producida. Sostenemos que han colaborado, a su modo, en la construcción de oportunidades político/culturales que habilitaron a pensar nuevos horizontes de sentido, a la par que tensionaron las categorías consensuadas socialmente.

En los párrafos que siguen daremos cuenta del conjunto de material producido, reconstruyendo analíticamente tanto los elementos que han participado en su producción, circulación y consumo, como de algunas reflexiones sobre las dinámicas del campo del arte y del activismo. Los criterios de selección de las piezas comunicacionales (obras plásticas, audiovisuales, humor gráfico, teatro, intervenciones urbanas sonoras, fotografía y escultura) fueron amplios y buscaron recolectar todas aquellas piezas que de alguna manera narraban los hechos silenciados. Luego de una primera fase exploratoria, el corpus de análisis se organizó en tres ejes conceptuales principales: en primer lugar, se agrupó a las obras que presentaban autonomía temática de los bombardeos; segundo, se reunieron las piezas que abordaban a los bombardeos como parte de un relato mayor que narra la historia argentina del siglo XX, en general por iniciativa del Estado, por último, se compilaron las obras que se distinguían de este segundo grupo por ser iniciativas individuales o privadas.

LA MEMORIA ACTIVADA

En el clima de los festejos del Bicentenario de Argentina celebrados en 2010, se generó un conjunto de producciones comunicacionales

⁶ La publicación de *Bombardeo del 16 de Junio de 1955*, una investigación histórica del Archivo Nacional de la Memoria (2010), es un ejemplo de estas acciones concretas del Estado para “abrir” las clausuras de la memoria social respecto de los sucesos de 1955.

en soportes variados que circularon por diversos eventos. Algunas se realizaron expresamente para recordar los sucesos de junio de 1955, mientras que otras los tomaron como tema o núcleo de una narración. Este conjunto conforma un repertorio complejo de unidades de comunicación, cuya única homogeneidad está dada porque todas ellas tematizan de un modo u otro los bombardeos. No obstante, al ser recuperados estos sucesos más de medio siglo después, los lenguajes, soportes y circuitos de circulación están atravesados por los cambios tecnológicos introducidos en la producción. Cada una de estas producciones comunica de manera diferencial los hechos de violencia política de 1955, proyectan significados múltiples sobre los bombardeos, y por eso mismo ponen en tensión no solo lenguajes y/o tecnologías de distintos linajes, sino también temporalidades y sentidos sociales que, como el “Nunca más”, abrevan en momentos históricos posteriores al evento y cuya resemantización, como sugiere Bulgiani (2010), remite a nuevas inscripciones del pasado dictatorial. En este sentido, el informe denominado “Nunca más”, elaborado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP) durante el gobierno del presidente Raúl Alfonsín, resulta un material privilegiado respecto de la memoria social sobre la última dictadura militar, y constituye un documento público indispensable por varias razones: conformar una verdad pública sobre la desaparición de personas; revisar la historia social, política y económica de la dictadura; generar representaciones sobre ese momento histórico; discutir la “teoría de los dos demonios”; resaltar su relevancia jurídica; establecer un modelo sobre los actos de terrorismo político y actos violentos en el nivel nacional e internacional. No obstante, cuando decimos que estas ediciones contemporáneas están atravesadas por el discurso de los derechos humanos, el eje focaliza puntualmente en lo que hace a “memoria, verdad y justicia”, puesto que si bien en el sentido común está naturalizada la asociación del discurso de los derechos humanos con las cuestiones relacionadas a la dictadura, el genocidio, la memoria y/o los desaparecidos, el discurso refiere a otros tantos temas sumamente diversos que exceden a esta cuestión, tales como discriminación, trata de personas, violencia de género, discapacidad, entre muchos otros.

A fin de reflexionar sobre las modalidades del recuerdo y de los sesgos particulares que adquiere cuando se interviene desde producciones artísticas, algunas de las interrogantes que nos guiaron en el análisis son: ¿cómo se recicló este suceso 55 años después, en el marco de un gobierno peronista?, ¿cómo se arma la serie histórica de tiempos largos en la que se inscriben estas producciones?, ¿qué interpretaciones realizan los artistas que trabajan en recordar los sucesos?, ¿de qué modo los distintos soportes permiten/obturán la fijación de los recuerdos? De hecho, la distinción, además, se complejiza debido a la diversidad de soportes, recursos tecnológicos, formatos y géneros artísticos, de lo cual resulta un conjunto sumamente heterogéneo.

El corpus construido con los materiales comunicacionales contemporáneos sobre los bombardeos ofrece una primera distinción: por un lado, se trata de producciones que tematizan el suceso de los bombardeos en sí mismo, es decir, que tienen autonomía temática; por el otro, encontramos otro tipo de producciones en las cuales los bombardeos son un fragmento histórico dentro de un relato mayor que inscriben de este modo a los sucesos de 1955 en la memoria social general y habilita a asociarlos con otros hechos. A su vez, si bien la mayoría de las producciones tienen financiamiento y/o apoyo estatal, existe un grupo más pequeño de iniciativas privadas que hemos incluido dentro del material relevado.

LOS BOMBARDEOS EN PRIMER PLANO

Entre aquellos que presentan autonomía temática, podemos mencionar la intervención urbana titulada “Antiaéreos”, con autoría del artista Ariel Valansi. Realizada en septiembre de 2005, en ocasión de un aniversario redondo de los bombardeos, la propuesta partió del Proyecto Cruce, una sección del Festival Internacional de Buenos Aires y fue financiado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.⁷ Dieciocho globos aerostáticos de helio de 6 metros de largo por 2 me-

⁷ En ese momento el Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires era Aníbal Ibarra, hombre de izquierda, ubicable dentro de un progresismo que presenta afinidades, incluso con sus diferencias, con el kirchne-

tros con forma de aviones, flamearon en la Plaza a gran altura, sorprendiendo a los transeúntes (véanse Figuras 1 y 2). El artista explicaba que se inspiró en la idea de que “estos globos se usaban en Europa para proteger áreas civiles. Su emplazamiento a diferentes alturas interfería los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial” (“Sobre el cielo de Plaza de Mayo...”, 2005). En este caso, la intervención artística en la calle establece otro tipo de comunicación con el público: a diferencia de las pinturas o fotografías que circulan albergadas por distinto tipo de instituciones artísticas en muestras y galerías para un público restringido que asiste a las mismas, en el caso de la instalación urbana⁸ las obras dispuestas en la calle interpelan al transeúnte desprevenido que ocasionalmente se topa con ellas. Ello puede generar una variedad de situaciones, desde la simple indiferencia hasta la sorpresa, pero también puede despertar una reflexión sobre el suceso que la instalación se propone tematizar. En suma, el montaje artístico en la calle (sea tanto sonora como la de Liut y Semán que se verá más adelante, u objetual como es el caso de los globos de Valansi) se abre como un espacio reflexivo para elaborar la memoria de un suceso traumático como los bombardeos sobre la población civil. Sumado a ello, si este espacio es justamente la Plaza de Mayo –un centro material y simbólicamente investido en la historia social y política de nuestro país–, el poder de evocación que estas obras generan, permite actualizar, ampliar y elaborar performativamente la memoria en torno a hechos paradigmáticos de violencia de Estado.

Otra expresión de este tipo de recordación contemporánea con autonomía temática es el Monumento a las Víctimas del Bombardeo de Plaza de Mayo, titulado “De los cielos los vieron llegar” (véase Figura 3);

rismo. Actualmente, el Jefe de gobierno es Mauricio Macri, perteneciente a un espectro ideológico opuesto.

⁸ La instalación urbana es un género del arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1970. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia conceptual en un espacio determinado. El arte conceptual, muy esquemáticamente, plantea que más importante que la materialidad de la obra en sí misma son las ideas que la motivan.

FIGURA 1



FIGURA 2



Las fotos son copyright del *Clarín* y fueron extraídas del sitio www.clarin.com; su autora es María Eugenia Cerutti.

se trata de una escultura de Nora Patrich (Buenos Aires, 1952), pintora y escultora argentina cuyo trabajo se emparenta con el del célebre Grupo Espartaco.⁹ Ubicada en la Plaza Colón, situada detrás de la Casa de Gobierno o Casa Rosada, la obra fue inaugurada el 17 de junio de 2008, es decir, 53 años y un día después de los sucesos.¹⁰ Se compone de tres postes de madera vitrificada con diferentes alturas sobre las que fueron colocadas rostros de mujeres, hombres y niños, rodeadas de cintas de acero inoxidable con los nombres de las víctimas.

Estas dos producciones fueron realizadas con diversos apoyos dentro de la órbita del Estado, o incluso por encargo explícito de éste. No obstante, el marco de los festejos del Bicentenario habilitó la creación artística del área privada, con la particularidad de que, en este caso, se realizaron luego de los festejos por el Bicentenario organizados por el gobierno nacional. Por ejemplo, la muestra de Fernando Goin titula-

⁹ Espartaco se formó en el año 1959 y se mantuvo activo hasta 1968. Estaba conformado por Ricardo Carpani, Esperilio Bute, Carlos Sessano, Pascual di Bianco, Mario Mollari, Juana Elena Diz, Franco Venturini y Juan Manuel Sánchez, quienes realizaron pinturas, murales, afiches y manifiestos a través de los cuales expresaron su compromiso social y político.

¹⁰ Para ampliar sobre los mecanismos de presentación del concurso y posterior adjudicación del monumento, véase Bulggiani (2010).

FIGURA 3



FIGURA 4

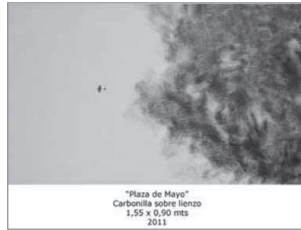


FIGURA 5



da “Pantokrator”, que se llevó a cabo entre abril y mayo de 2011, fue organizada por la Fundación Esteban Lisa y es un ejemplo de estas producciones privadas. El artista trabajó con carbonilla, óleo y grafito en recreaciones de fotos tomadas del Archivo General de la Nación. Casi todas las imágenes están relacionadas con el bombardeo a Plaza de Mayo de 1955 (véase Figura 4).

Un año después del Bicentenario, en 2011, también se montó la obra de teatro “Picnic 1955. Contra todas las bombas”, de Solana Landaburu y Diego Kogan. La obra, que se dio en el Teatro Payró, tematiza a los sucesos de 1955 a partir de un contrapunto entre un alborotado picnic organizado por compañeros de un sindicato y la experiencia de los bombardeos. En el afiche, el contraste está dado por el color (la canasta sobre el mantel), y el blanco y negro de la fotografía (véase Figura 5).

RELECTURAS DE LAS NARRACIONES HISTÓRICAS OFICIALES

Por otro lado, las producciones que reubican a los bombardeos dentro de un relato mayor son claramente las más numerosas, donde la intervención de diversas agencias del Estado es un elemento central. Si bien los festejos del Bicentenario fueron el marco elegido para esa intervención, ya unos años antes se encuentran producciones aisladas. Por ejemplo, “Los sonidos de la Plaza”, una instalación sonora producida por la Secretaría de Cultura de la Nación en el marco del proyecto Año del

Casco Histórico, se emitió por primera vez en 2003 y fue repetida luego en 2005, 2006 y 2008, siempre en la Plaza de Mayo. La obra duraba 64 minutos y estaba basada en un recorte de los acontecimientos históricos más destacados ocurridos en Argentina entre el 17 de octubre de 1945 y el 20 de diciembre de 2001, entre los cuales se “escuchan” los bombardeos de 1955. Con la idea y dirección general de Martín Liut, y guión de Ernesto Semán, el eje vertebrador de la propuesta fue su vinculación con la Plaza de Mayo. La originalidad de esta obra radica en la combinación de piezas radiofónicas con ingredientes electroacústicos, con lo cual la utilización del sonido es el único elemento para cumplir el objetivo propuesto que era ejercitar la memoria histórica (véase Figura 6). Sobre el ángulo superior derecho del afiche, diseñado por Luciana Ferraro, se pueden observar palomas/aviones sobrevolando la Pirámide de Mayo.

Así mismo, y ya en 2007, se pudo apreciar la obra de Aníbal Cedrón, “Amasacrados del bombardeo a la Plaza de Mayo (1955)”, perteneciente a la muestra permanente del espacio estatal de Arte Franco Venturi del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. La obra, de 64 centímetros x 1.13 metros, es un dibujo realizado con técnica mixta (véase Figura 7). Allí se observa la figura de un cardenal que se encuentra de pie sobre un montículo de cadáveres apilados. Sobre su imagen, se superpone un avión que avanza de frente hacia él, como recibiendo su bendición. Esto se ve reforzado por el hecho de que el cardenal sostiene en su mano un hisopo, utensilio usado en las iglesias para dar o esparcir agua bendita en un claro gesto de aprobación. Esta imagen se destaca dentro del corpus de obras por el hecho de ser la única que tematiza explícitamente la postura política de la Iglesia católica argentina en contra del gobierno de Juan Domingo Perón. Otro elemento que aparece en esta representación pictórica es el motivo de los cadáveres apilados, su mostración, remedando las matrices pictóricas de las masacres (Burucúa & Kwiatkowski, 2009). Esta fue una cuestión sobre la que expresamente trabajaron tanto los medios masivos de comunicación de la época como incluso el gobierno para ocultarlos. En efecto, si bien las primeras coberturas periodísticas de los bombardeos mostraron varias fotografías de cuerpos sin vida y/o mutilados, rápidamente los medios dieron paso a imágenes que, por el contrario, retrataban el “regreso a la normalidad de la Plaza”, por ejemplo, poniendo en primer

FIGURA 6



FIGURA 7



plano a las palomas (Álvarez et al., 2010). Solo muy posteriormente fueron recuperadas fotos de archivo en las que se habían retratado los cuerpos despedazados o desmembrados de las víctimas, las que, junto con las imágenes audiovisuales, fueron insumos para la realización de documentales filmicos que se vieron recientemente.¹¹

Más claramente enmarcado en los festejos del Bicentenario, está el sitio web interactivo diseñado por Miguel Repiso, *Rep*, que se puso online en marzo de 2010. Se trata de un trabajo del dibujante realizado originalmente para la Secretaría de Cultura de la Nación en 2008, que resume 200 años de historia a partir de algunos de los hitos más destacados a criterio del artista (véase Figura 8). En la feria del libro de ese año, el artista pintó el mural en el stand de la Secretaría durante los 21 días de duración del evento. Realizado con técnica mixta (lápiz, marcador y acrílico) el mural original, que mide 11.66 metros por 2.40 metros, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional y puede ser visitado por el público. Más tarde, a través de un convenio entre Canal

¹¹ Un detalle del derrotero de las imágenes filmicas y su posterior reutilización, puede verse en Álvarez et al. (2010).

Encuentro y el portal educativo Educ.ar, se concretó además el proyecto del mural interactivo, que incluye un segmento dedicado a los bombardeos de 1955 (Mural Bicentenario, 2005). Una de las características de este trabajo es la posibilidad de pinchar en los dibujos que conforman el mural para obtener más detalles sobre el tema. En el caso de los bombardeos, el link remite a su vez a dos posibilidades: “¿Quién bombardeó la Plaza de Mayo?” y “Golpe de Estado de 1955”. En ambos casos se despliega una ventana con documentales audiovisuales de pocos minutos de duración producidos por el Canal Encuentro.¹²

Dado que los escenarios de estos festejos fueron variados y abarcaron la totalidad del país, amerita poner el análisis de los materiales en relación con la performatividad de los rituales políticos. En esta línea se genera una apertura analítica interesante dado que el Bicentenario configuró un contexto clave que activó la producción de memorias y celebraciones (Amati, 2010). En este sentido, Amati sostiene que, más que la causa que dio origen a las producciones de comunicación, el Bicentenario se constituyó como contexto y como marco del proceso de (re)activación de memorias particulares. Entre ellas se encuentra la del 16 de junio de 1955. Así mismo, la productividad cultural del Bicentenario habilita a pensar estas rememoraciones también como parte de los vínculos entre arte y memoria (Vázquez, 2011) y, en este doble andarivel, los festejos del Bicentenario como productor/catalizador de la emergencia del recuerdo de una historia del pasado próximo de la nación.

Una cuestión para destacar al respecto es que solo recientemente en las producciones artísticas y audiovisuales se comenzaron a colocar los sucesos de junio de 1955 en serie con las distintas circunstancias que confluyeron en la dictadura militar entre 1976-1983 en Argentina. En general, solo algunas del conjunto de muestras y retrospectivas que se realizaron conmemorando los 30 años de la última dictadura colocan a los bombardeos como uno de los hechos que anticiparon la instauración de un régimen genocida como el del periodo 1976-1983. Precisamente,

¹² El Canal Encuentro pertenece al Ministerio de Educación de la República Argentina, y funciona en el marco de Educ.ar Sociedad del Estado. Creado a través del Decreto 533, de mayo de 2005, comienza su transmisión el 5 de marzo de 2007.

FIGURA 8



FIGURA 9



una muestra que incluye en su diseño curatorial a los bombardeos de junio de 1955 como fragmento de un relato mayor, fue “Recorrido por la Memoria”, realizada en diciembre de 2010, en el marco del Centro Cultural de la Memoria, y en colaboración con el Área de Educación para la Memoria. Esta exhibición colectiva hace referencia a 50 años de historia argentina construyendo un relato a través de imágenes fotográficas y de proyecciones audiovisuales que evocaban episodios de insurgencia popular y represión, desde los bombardeos de Plaza de Mayo de 1955 hasta la anulación de las leyes de obediencia debida y punto final (véase Figura 9).

En el marco de los festejos ya mencionado, la muestra titulada “El laberinto del Bicentenario”, fue realizada por el Ministerio de Educación de la Nación e inaugurada el 20 de julio de 2010. Se trató de un recorrido multimedia diseñado por el artista plástico Daniel Santoro y el cineasta Francis Estrada, con el asesoramiento del historiador Javier Trímboli, que repasa las principales antinomias de la historia a través de espacios interactivos. La particularidad de la muestra es que estos momentos antinómicos son presentados de manera lúdica, a través de fotografías y materiales de archivo intervenidos, donde se suceden videoproyecciones, maquetas y bustos parlantes. Un stand de la muestra/instalación estaba dedicado a los bombardeos (véase Figura 10). En una maqueta se veía en miniatura a la Casa Rosada, edificios públicos aledaños, y centenas de personas dispersas por la Plaza de Mayo yendo en distintas direcciones. Con efectos luminosos se representaban a los

FIGURA 10



FIGURA 11



bombardeos de los aviones que se encontraban retratados por sobre la maqueta, desde donde arrojaban las bombas hacia la Plaza de Mayo.

Así mismo, y siempre en el marco del Bicentenario, durante los festejos en la calle se proyectaron una serie de diapositivas directamente sobre el Cabildo donde los bombardeos eran insertados como fragmentos de un relato histórico mayor. Se trató de un show de *video mapping*, una técnica que consiste en proyectar imágenes generalmente inanimadas sobre superficies reales, en este caso el edificio del Cabildo.¹³ El video *mapping* dedicado al Bicentenario fue una proyección continua de 10 minutos sobre la historia de 200 años de Argentina, desde el virreinato del Río de la Plata hasta la actualidad, complementada con efectos sonoros. Para cada periodo los directores desarrollaron escenas diferentes, cada una coincidente con los elementos estéticos de la época, creando piezas destinadas, entre otros momentos y temáticas, a la inmigración, el centenario, la década del setenta, la lucha de las abuelas de Plaza de Mayo, o el retorno de la democracia en 1983. Uno de estos pasajes estuvo dedicado a los sucesos de junio de 1955 (véase Figura 11).

La producción gráfica también fue profusa y se realizó con apoyo estatal en el marco de los festejos del Bicentenario. El dibujante

¹³ La técnica de *video mapping* consiste en proyectar imágenes sobre distintas superficies para lograr efectos de movimiento o 3D. Su práctica más habitual es proyectar las imágenes sobre edificios, acompañando los efectos visuales con sonoros a fin de generar una mayor espectacularidad.

FIGURA 12

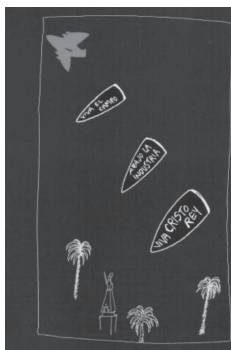


FIGURA 13



FIGURA 14



Rep (2010) compiló una serie de ilustraciones en el libro *200 años de Peronismo*, un libro que a su vez reúne dos producciones previas del dibujante: por un lado, los trabajos aparecidos en *La Grandeza y la Chiquerza* (1995), con dibujos sobre temas históricos que habían sido publicados en *Sátira/12* en los primeros años de la década del noventa, y por el otro, el conjunto de ilustraciones sobre el peronismo que habían acompañado, en *Página/12*, la serie de cuadernillos escritos por José P. Feinmann entre 2007 y 2010. Entre estas ilustraciones, tres están dedicadas a los bombardeos (véanse Figuras 12, 13 y 14).

También en mayo de 2010 se realizó en el Palais de Glace la muestra “La Patria Dibujada”, una exposición organizada por la Dirección de Cultura de la Nación, en la cual participaron dibujantes, guionistas, humoristas gráficos y escultores. La muestra combinaba distintas instancias: por un lado, se colocaron ampliadas las historietas originalmente aparecidas en el libro *La Patria Dibujada* (Sasturain, 2010), que se propuso ilustrar 10 momentos fundacionales de la historia del país, y que fuera publicado, justamente, en ocasión del Bicentenario de la conformación del primer gobierno patrio el 25 de mayo de 1810. Con la dirección de la totalidad del proyecto a cargo de Juan Sasturain, además de las historietas, en la muestra se exhibió la escultura de Omar Gasparini *La Patria se construye*, y una exposición coproducida con la revista *Fierro* sobre la historia de la historieta argentina. Junto

con esto, 10 humoristas gráficos realizaron sendas versiones de la Plaza de Mayo, agrupadas bajo el título “Una patria de diez Plazas”. Entre una variedad de piezas que tematizaban distintas coyunturas sociopolíticas argentinas escenificadas en las distintas plazas, hay una dedicada a los bombardeos de 1955, titulada “16 de junio de 1955. El bombardeo a la Plaza”, de “El Niño” Rodríguez.

Instalado sobre una pared, el mural de “El Niño” Rodríguez sobre los bombardeos (véase Figura 15) presenta un enorme gorila con los brazos abiertos, como alas de un avión, y dos cruces blancas en sus manos. De su boca salen bombas que caen sobre la Plaza de Mayo, representada con la sinécdoque de la Pirámide de Mayo. Otros simios cerca de él también sobrevuelan la plaza, en impactantes combinaciones de colores: rojo, amarillo y blanco para los aviones/monos; celeste y blanco para la pirámide, salpicada por gotas de sangre.

A propósito de ello, es innegable la potencia adquirida por la figura del gorila asociada al ideario conservador antiperonista, motivo recurrente en otras producciones artísticas que trabajan sobre los bombardeos como la de una gran parte de la obra de Daniel Santoro. En su muestra “Civilización y barbarie: el gabinete justicialista”, aparecen varias obras realizadas con técnicas varias (óleos, carbonillas, acrílicos, maquetas). Se trató de una muestra individual exhibida en la Galería Palatina en 2008. El planteamiento de Santoro respecto del peronismo introduce una serie de tópicos que reelaboran el imaginario respecto del “ser peronista” como lo evidencian sus representaciones del par oposicional descamisado (sujeto social por antonomasia del movimiento)/gorila.¹⁴ En este sentido, Santoro trabaja en varias producciones de su obra en torno a la figura del descamisado para dar cuenta de distintos hechos que fueron silenciados por el fervor iconoclasta que hizo desaparecer a través de la proscripción del peronismo, las imágenes de Perón y Evita una vez

¹⁴ Este calificativo es utilizado para referirse a los sectores antiperonistas. El significado político de “gorila” como conservador o antipopular sigue vigente en nuestros días, nombrando esta disputa. También refiere tanto a posiciones conservadoras como incluso de izquierda, al igual que sucedía en la década de los años setenta donde “los gorilas” eran el ala ultraderechista del peronismo (Beceyro, 1996).

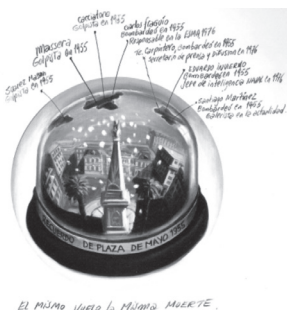
FIGURA 15



FIGURA 16



FIGURA 17



derrocado su gobierno en septiembre de 1955 (Vázquez, 2012). Al decir del propio Santoro (2002), es como si esta iconoclasia hubiera alcanzado la producción artística de la época haciendo que pintores consagrados como Antonio Berni o Carlos Alonso no incluyeran en sus universos representacionales a los sujetos históricos del peronismo. Es por ello que, entre otras cuestiones como el rol protector de Evita (véase Figura 16), sus planes de vivienda o de educación para amplias masas, Santoro pone el foco en los bombardeos locales como una de las maneras de reponer una ausencia que se hilvana con la historia de los hechos de violencia de Estado. Es el caso de “Recuerdo de Plaza de Mayo 1955” (véase Figura 17) exhibida en el Museo Caraffa en 2007 y también publicada en el libro compilado por Marcelo Brodsky (2005), *Memoria en Construcción. El*

FIGURA 18



FIGURA 19



Debate sobre la ESMA. En el libro, a diferencia del óleo original, aparecen los agregados en lápiz por encima del globo que contiene la imagen: “Suárez Mason, Golpista en 1955; Massera, Golpista en 1955; Cacciatore, golpista en 1955; Carlos Fraguío, bombardeó en 1955, Responsable en la ESMA 1976; Tte. Carpintero, bombardeó en 1955, Secretario de prensa y difusión en 1976; Eduardo Invierno, bombardeó en 1999, Jefe de inteligencia naval en 1976; Santiago Martínez, bombardeó en 1955, galerista en la actualidad.” En la parte inferior de la imagen también dice: “El mismo vuelo, la misma muerte”.

Otra de las obras de la muestra —en sus dos versiones— es la conocida “El descamisado gigante expulsado de la ciudad”, trabajada en carbón sobre papel, de 1.40 metros por 80 centímetros (véanse Figuras 18 y 19). Más precisamente, la figura del descamisado, como un King Kong trepado al edificio Kavanagh, se defiende de los aviones que lo rodean. Pero también la obra propone una humorada: en la famosa escena de la película King Kong se observaba a un gigantesco gorila expulsado de la ciudad por humanos que querían apresarlo. En esta imagen, en cambio, “se ve a un gigantesco humano expulsado de la ciudad por gorilas” (Saccomano, 2008).

FIGURA 20



FIGURA 21

EXTRACTO DE
“LA QUINTA DE LARAMUGLIA”



Dentro de las producciones privadas, si bien con mediaciones de agencias estatales, encontramos *Eva, de la Argentina*, un largometraje de ficción realizado en animación *cut-out* (70%) y con imágenes de archivo (30%). El guión y la dirección son de María Seoane, y está basado en los diseños de Francisco Solano López. El filme, estrenado en 2011, narra la vida de Eva Perón desde lo que sería la perspectiva del periodista Rodolfo Walsh (véanse Figuras 20 y 21). El filme (cuyo trailer se hizo público en Youtube un año antes), intercala en la historia de la vida de Evita los sucesos de 1955, si bien en ese momento ya había fallecido. Con imágenes de animación, la escena muestra, a través de un plano en contrapicada, aviones negros sobrevolando un cielo rojizo, imagen ésta que en cierto modo es asociable con el mural de “El Niño” Rodríguez presentado más arriba. Como se los ve “desde abajo”, en un momento el negro de uno de los aviones se ilumina y en la “panza” del aeroplano se ve a un hombre, en cruz, de cuyo estómago sale una bomba que se dirige directamente hacia el punto de vista del observador. A estas imágenes le siguen, en una sobria edición, otras de origen filmico tratadas con una coloratura similar (rojiza) a la de las previas. Junto con la música incidental, la coloratura colabora en otorgar continuidad a toda la escena que sobre los bombardeos inserta, que dura 6 segundos.

En el año 2011, apareció una historieta “Mataderos 55”, publicada en varias partes escritas por Rodolfo Santullo y dibujadas por Dante Ginevra. Son historias que por momentos parecen desconectadas y otras

FIGURA 22



veces se enlazan, sobre el barrio de Mataderos en el año 1955. Una de ellas, “La quinta de Laramuglia”, que salió en la revista *Fierro* de enero de 2011, es el relato de un ladrón del barrio al que le pasan el dato sobre un lugar que resulta ser una quinta donde están reunidos los que planean los bombardeos (véase Figura 22). En febrero del mismo año salió “El reporte”, en el que un soldado le manda un informe a Franklin Lucero, el jefe del ejército en 1955, diciéndole que escuchó lo que se dijo en esa misma reunión en la quinta donde se había metido el ladrón. Finalmente, en “Viejo viola”, que salió en diciembre, un par de compadritos se agarran a cuchillazos en un cabaret donde están reunidos los conspiradores de los bombardeos. El resto de las historias: “El mejor en el negocio”, “Una noche cualquiera”, “El viaje” y “Malandras” salieron en las *Fierro* 48, 47, 46 y 45 respectivamente (Santullo & Ginevra, 2010, 2011).

Así mismo, habría que señalar la presencia en los circuitos comunicacionales contemporáneos de varios documentales audiovisuales, realizados con distintas ediciones de un mismo conjunto de imágenes documentales. El corpus audiovisual es extenso y el análisis realizado

por el equipo de investigación no será expuesto aquí, ya que consideramos que amerita un desarrollo aparte. Solo diremos sucintamente que estas imágenes audiovisuales fueron las primeras en documentar hechos de violencia político/militar llevados a cabo por una facción del Estado contra la población civil y el Presidente, en un soporte masivo e industrial de comunicación (Álvarez et al., 2011). De la misma manera consideramos, con Bulggiani (2010) que estas producciones audiovisuales son posibles en un contexto de circulación del tema más abarcativo del terrorismo de Estado habilitado por las operaciones político/culturales del gobierno de Néstor Kirchner.

De todos modos, la cantidad de producciones de comunicación que vinculan arte y memoria en soportes variados, es un indicio de que las imágenes gestadas en el dispositivo filmico no agotan la recuperación de los sucesos de junio de 1955.

ARTE Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA

En esta presentación hemos expuesto los resultados preliminares de una investigación que ha tomado por núcleo analítico las producciones culturales realizadas medio siglo después de los bombardeos de junio de 1955 en Argentina perpetrados por una facción de los aparatos represivos del Estado (la aviación naval). El corpus fue analizado desde una perspectiva comunicacional/cultural que intentó dar cuenta de la significación político/cultural que adquirieron las piezas en el marco de una política gubernamental de recuperación de la memoria sobre el terrorismo de Estado, y de promoción de los derechos humanos.

Un elemento central en este análisis es el origen de la producción (estatal/privado), y en ese sentido el dato recoge la intencionalidad de la política estatal en otorgarle visibilidad a los sucesos de 1955. En el marco de un contexto de apertura discursiva y política mayor (Bulggiani, 2010), las escasas producciones plenamente privadas deben ubicarse como sumatorias de este proceso y, acaso, como formas artísticas en que se expresaron, justamente, los efectos simbólicos de la circulación temática en la sociedad extendida.

No obstante, sea cual sea su origen, la circulación de las piezas que orbitan alrededor del Bicentenario, señala la productividad (simbólica

pero también en cuanto a posibilidades de concreción material) de los momentos de celebración colectiva. En ese sentido, la ubicación temporal (antes, durante y después de los festejos del Bicentenario), corrobora la hipótesis de Amati (2010) respecto de la productividad performativa de los rituales cívico/políticos patrios, en tanto ocasión para que una sociedad se piense a sí misma en términos históricos y de relacionamiento social. Y aún más, si los festejos del Bicentenario en Argentina escenificaron de alguna manera la voluntad de suturar la escisión entre democracia y nación observada en las efemérides pasadas (Grimson, Amati & Kodama, 2007), paralelamente también proveyeron las condiciones simbólicas y materiales para la construcción de una serie histórica con diversos fragmentos del pasado común (Amati, 2010).

Sin embargo, los festejos por sí mismos no pueden garantizar la modificación del campo jurídico de los derechos humanos, no importa cuán potente sean los sentidos reelaborados ritualmente por la ciudadanía. En efecto, se requirieron acciones concretas de activismo cultural, antes y después de los festejos, para que esa productividad performativa sirviera de caja de resonancia y de contexto de interpretación. De hecho, un dato que surge del análisis es que la mayoría de las piezas constituyen a los bombardeos como fragmento narrativo inserto en un relato histórico mayor, y que solo algunas de ellas tematizan a los bombardeos como tópico central (la obra de teatro, el monumento recordatorio). En otras palabras, los festejos del Bicentenario se ofrecieron como escenario privilegiado donde reubicar un evento olvidado en los anales de la historia local, como una estrategia para traerlo a la luz y al presente, y reinscribirlo así en la memoria popular. La peculiaridad de su ubicación como hipotextos en piezas textuales que los albergan y los ponen en una serie histórica, revela la operación político/cultural de su inserción en un nuevo relato sobre la memoria local, que hunde sus raíces en la continuidad con los derechos humanos y los delitos cometidos en el marco del terrorismo de Estado. Si durante varias décadas se produjo en Argentina una suerte de silencio social sobre estos trágicos sucesos y sus casi 300 muertos, esta operación de inserción parece pretender no solo correr el velo que los había invisibilizado, sino también devolverles su derecho a formar parte con peso pleno de la historia de los argentinos.

En este sentido, consideramos que una condición para que se diera este peculiar procesamiento, se relaciona con las modificaciones socio-culturales que, en términos de circulación y de concepción de obra de arte, se produjeron en los últimos decenios. De hecho, en términos de circulación, el cambio más notorio refiere a los circuitos de exhibición respecto de lo que podía observarse en los tiempos en que ocurrieron los sucesos, mientras que en los años cincuenta la circulación era en el ámbito fílmico (a través de los noticieros cinematográficos) y en el gráfico (periódicos y revistas), en la actualidad las producciones han circulado tanto por Internet, como por circuitos artísticos y mediáticos (el Canal Encuentro es ejemplo de esto último). Es obvio también que los cambios tecnológicos han permitido digitalizar la producción artística. No obstante, también se han transformado algunas concepciones dentro del propio campo del arte: la instalación sonora, las muestras interactivas, el *video mapping*, por ejemplo, sugieren que la sofisticación cada vez mayor de los recursos tecnológicos redundó en una ampliación de las modalidades de expresión artística. Instalaciones, intervenciones urbanas, arte digital, etc., cada uno desde su especificidad, son signo de modalidades de definición y enunciación renovadas del arte que, si bien no son emergentes de este momento, definitivamente ya no quedan circunscriptas a las exhibiciones museísticas. La disponibilidad de herramientas como las que proveen el video o la manipulación digital de imágenes, entre otras, llevó a una ampliación de los ámbitos de comunicación, así como también a una serie de experiencias sensoriales novedosas entre imagen y espectadores (Alonso, 2005).

En simultáneo con estas modificaciones, otros aportes significativos en términos de la capacidad comunicativa que implican las transformaciones en los circuitos de exhibición, implicaron también dinámicas perceptivas que atraviesan las modalidades comunicacionales desplegadas a través de la diversidad de estrategias formales y de soportes. La profusión de producciones artísticas y audiovisuales contemporáneas, así como la variedad de soportes y lenguajes, obliga a reexaminar la relación del arte con la memoria, y de ambas con la historia. En este sentido, si bien las reflexiones sobre el papel del arte en el procesamiento colectivo de las circunstancias trágicas ha sido profusamente tematizado en sede académica, consideramos que, en este caso particular de reactualización

de la tragedia en lenguajes y soportes contemporáneos, ha colaborado en suavizar, elaborar y tramitar colectivamente los efectos del horror.

Burucúa y Kwiatkowski (2009) se preguntan si acaso el arte no tenga una importante función que cumplir a la hora de procesar las tragedias sociales, la de hacer más tolerables esos sucesos. En el caso analizado aquí, la experiencia misma del proceso de investigación nos ha enfrentado a una cuestión perceptiva y también cognitiva. Cuando observamos las imágenes audiovisuales, aquellas que forman el material filmico documental, nos resultaron sumamente perturbadoras. No obstante, si bien entendemos que algo del ojo de época (Baxandall, 1972) se ha transformado, creemos que no se trata de un rechazo a las imágenes en sí mismas, sino a una modificación en los marcos cognitivos para pensar la democracia. Las imágenes de los bombardeos no resultan banales a los ojos contemporáneos, porque cuesta trabajo no asombrarse por la matanza. La sensación que provocan no es de repulsión por los cuerpos mutilados (de hecho las imágenes no son tan cruentas), sino de azoramiento, ¿cómo pudo haber ocurrido? En otras palabras, consideramos que al tiempo que ha disminuido la tolerancia visual a la violencia de las tragedias contemporáneas por una suerte de acostumbramiento de la mirada (Sontag, 2003), nuestras representaciones de la violencia política, especialmente de la perpetrada por el Estado argentino, ya no aceptan ese horizonte de posibilidades. Es preciso señalar, entonces, la importancia de las modalidades específicas de interpretación de las producciones culturales realizadas en los últimos años, que recrean y dan vida a los bombardeos del 1955 desde un marco cognitivo contemporáneo.

En esta dirección, consideramos que las producciones artístico/culturales, a la par que colaboran en la tramitación de las tragedias sociales y el procesamiento colectivo del horror, también habilitan a repensar sobre el marco histórico/jurídico de las categorías sociales que el mismo suceso trágico ha dejado en silencio, e incluso a modificarlas. Precisamente, en el caso concreto de los bombardeos, junto con la tramitación del horror, las producciones culturales también han participado en la ampliación concreta del campo de los derechos humanos, específicamente en lo concerniente a la figura de víctimas del terrorismo de Estado y también la de los crímenes conocidos como de esa

humanidad.¹⁵ Simultáneamente, esta operación, también arrastra consigo la ampliación concreta de la definición de terrorismo de Estado que opera entonces sobre actos perpetrados por una facción del Estado (y no por la totalidad del mismo) sobre la población civil indefensa.¹⁶

Desde un punto de vista general, y sin desestimar las hipótesis respecto del rol del arte en la tramitación colectiva de los eventos trágicos, el caso presentado permite entonces sugerir que, cuando las producciones culturales circulan en un contexto de apertura discursiva y reciben el apoyo de políticas públicas (explícitas o implícitas), habilitan a poner en tensión regulaciones obrantes en el campo jurídico. El caso da cuenta de una combinación coyuntural específica entre varios elementos, un contexto político favorable a la recuperación de la memoria histórica (como son las políticas estatales sobre derechos humanos); un contexto cultural extraordinario que se ofreció como ocasión para repensar renovadamente la propia historia (como lo fueron los festejos del Bicentenario); la puesta en marcha de proyectos concretos artísticos culturales financiados o promovidos por aquellas políticas estatales, y su réplica en intervenciones privadas, y la capacidad de la producción artístico/cultural para tramitar tragedias sociales nunca antes procesadas en encuadres cognitivos actualizados.

En esa combinación, se produjo un acercamiento enriquecedor, a partir del cual las producciones culturales contemporáneas sobre los bombardeos de 1955, colaboraron con la ampliación de algunas categorías que conforman el campo de los derechos humanos.

Bibliografía

Alonso, R. (2005). Arte y tecnología en Argentina: los primeros años. *Revista Leonardo Electronic Almanac*, 13 (4). Recuperado el 3 de noviembre de 2011 de http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/primeiros_anios.php

Álvarez, M., Rodríguez, M. G., Gandini, N., Gringauz, L., Izaguirre, M., Koziner, N., Levi, D., Palma, J., Settani, S. & Vázquez,

¹⁵ Tal como las define y entiende la Corte Penal Internacional.

¹⁶ Una revisión de estos conceptos, junto con el de genocidio, puede verse en Álvarez et al., (2011).

- M. (2011). *Los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955: ¿masacre, violencia política o terrorismo de Estado?* Ponencia ante el XXVIII Congreso Internacional la Asociación Latinoamericana de Sociología, 6 al 11 de septiembre. Universidad Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil.
- Álvarez, M., Gandini, N., Gringauz, L., Izaguirre, M., Koziner, N., Levy, D., Palma, J., Rodríguez, M. G., Settani, S. & Vázquez, M. (2010). Aviones y palomas. Imágenes de los bombardeos a Plaza de Mayo 55 años después. I Jornadas académicas y de investigación de la Carrera de Ciencias de la Comunicación “Recorridos y perspectivas”, 3 y 4 de diciembre. Universidad de Buenos Aires-Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.
- Amati, M. (2010). Lo que nos dicen los ritos. Democracia y nación en la Argentina del Bicentenario. *Revista Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilnes*, 18, 179-198.
- Archivo Nacional de la Memoria. (2010). *Bombardeo del 16 de Junio de 1955*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Derechos Humanos.
- Baxandall, M. (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Beceyro, R. (1996). Fantasmas del pasado. *Revista Punto de Vista*, 55, 10-12.
- Besse, J. (2007). Posfacio. Políticas de memoria: usos y desusos. En J. Besse & A. Kawabata (Comps.), *Graffias del 55. Otros repartos entre recuerdo y olvido* (pp. 281-300). Lanús, Argentina: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús.
- Besse, J. (2012). Entre dos muertes. Escansiones y silencios en las primeras narraciones historiográficas acerca del 16 de junio de 1955. *Memória em Rede*, 7, 1-21.
- Brodsky, M. (2005). *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Bulggiani, F. (2010). *Memorias del '55. Dos proyectos de ley y un memorial de las víctimas del bombardeo a Plaza de mayo*. Proyecto Universidad Nacional de Lanús, 33-A-059, Argentina, mimeo.
- Burucúa, J. E. & Kwiatkowski, N. (2009). Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones. En M. I. Mudrovic (Ed.), *Problemas de representación de pasados recientes en conflicto* (pp. 61-85). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

- Caimari, L. (2002). El peronismo y la Iglesia católica. En J. C. Torre (Dir.), *Los años peronistas (1943-1955)* (pp. 442-479). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Chaves, G. (2005). *La masacre de Plaza de Mayo*. La Plata, Argentina: De la Campana.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas-CONADEP. (1984). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de las personas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Grimson, A., Amati, M. & Kodama, K. (2007). La nación escenificada por el Estado. Una comparación de rituales patrios. En A. Grimson (Comp.), *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina* (pp. 413-501). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Ley 26.564. (15 de diciembre de 2009). Desaparición forzada de personas. Recuperado el 13 de octubre de 2011 de <http://www.Jus.gob.ar/media/157486/Ley%2026564.pdf>
- Mirzoeff, N. (1999). What is visual culture? En N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader* (pp. 3-12). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Mural Bicentenario. (2010). Disponible en www.muralbicentenario.gou.ar/flash/index.html
- Rep. (2010). *200 años de peronismo: biografía no autorizada de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Rep. (2005). *La grandeza y la chiqueza*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Rouquié, A. (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina, II (1943-1973)*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Saccomano, G. (9 de noviembre de 2008). Verdades justicialistas. *Radar* [Suplemento] *Página 12*, pp. 36-38.
- Sasturain, J. (2010). *La patria dibujada: el libro de historietas del bicentenario*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura/Presidencia de la Nación.
- Santoro, D. (2002). *Manual del niño peronista*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

- Santullo, R. & Ginevra, D. (2011, enero). La quinta de Laramuglia. *Revista Fierro*, 51. Recuperado el 16 de marzo de 2012 de http://danteginevra.blogspot.com.ar/2010_08_01_archive.html
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2011, febrero). El reporte. *Revista Fierro*, 52. Recuperado el 16 de marzo de 2012 de http://danteginevra.blogspot.com.ar/2010_08_01_archive.html
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2011, abril). El mejor en el negocio. *Revista Fierro*, 54. Recuperado el el 16 de marzo de 2012 de <http://danteginevra.blogspot.mx/2010/08/fierro.html>
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2010, diciembre). Viejo viola. *Revista Fierro*, 50. Recuperado el el 16 de marzo de 2012 de http://danteginevra.blogspot.com.ar/2010_08_01_archive.html
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2010, septiembre). Una noche cualquiera. *Revista Fierro*, 47. Recuperado el el 16 de marzo de 2012 de <http://danteginevra.blogspot.mx/2010/08/fierro.html>
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2010, agosto). El viaje. *Revista Fierro*, 46. Recuperado el el 16 de marzo de 2012 de <http://danteginevra.blogspot.mx/2010/08/fierro.html>
- Santullo, R. & Ginevra, D. (2010, julio). Malandras. *Revista Fierro*, 45. Recuperado el 16 de marzo de 2012 de <http://danteginevra.blogspot.mx/2010/08/fierro.html>
- Seoane, M. (Directora). (2011). *Eva de la Argentina* [Película]. Buenos Aires, Argentina: Azpeitia Cine.
- Sobre el cielo de Plaza de Mayo flotan 18 globos aerostáticos. (13 de septiembre de 2005). *El Clarín*. Argentina.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Vázquez, C. (2011). *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires 2003-2007*. Tesis de doctorado sin publicar. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Vázquez, C. (2012). *Entre el arte y la política. La representación de la figura de la cautiva en la obra de Daniel Santoro*. Ponencia presentada ante las VII Jornadas de Sociología, 5 al 7 de diciembre. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Vázquez, C. & Rodríguez, M. G. (2012). Narrar los bombardeos del '55 hoy: arte, política y derechos humanos en Argentina. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 23 (2), 175-195.

- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península/Biblos.
- Williams, R. (2003). *Palabras claves*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.