



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Entre performatividades discursivas y corporales : poner el cuerpo : un ensayo sobre “El Siluetazo”

Autores (en el caso de tesis y directores):

Florencia Orué

Maximiliano de la Puente, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL**



**Entre performatividades discursivas y corporales:
Poner el cuerpo. Un ensayo sobre “El Siluetazo”**

Alumna: Florencia Orué

DNI:36721143

Tutor: Maximiliano de la Puente

Julio 2021

Índice

Índice	2
Presentación de la unidad de análisis.....	3
Fundamentación del problema.....	4
Objetivos.....	5
Introducción	6
Pertinencia con la comunicación y relevancia.....	13
Estado de la cuestión	16
EL CUERPO: de la obediencia a la performance	23
EL ESPACIO: Del silencio al reconocimiento social	32
LO COLECTIVO: Nosotros, las multitudes	43
Conclusiones	49
Bibliografía	52

Presentación de la unidad de análisis

La producción de esta tesina va a consistir en un trabajo ensayístico, donde se analizará y reflexionará sobre el fenómeno del Siluetazo, hecho artístico, político y social llevado a cabo en la Ciudad de Buenos Aires, el 21 y 22 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercer Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo. El Siluetazo consistió en una intervención artística y política - ideada por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel - donde se realizaron 30.000 imágenes de figuras humanas para reclamar por los derechos humanos en el marco de la dictadura cívico-militar que gobernaba en la Argentina desde el 24 de marzo de 1976.

Este análisis se realizará a través de la observación de fotografías, la lectura de testimonios y análisis realizados por otras personas y los documentos oficiales de la intervención artística, como por ejemplo la propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo por los artistas Aguerreberry, Flores y Kexel. El libro *El Siluetazo* de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone me servirá como punto de partida, ya que el mismo se conforma como una bitácora de la intervención, reuniendo fotografías, testimonios y documentos.

Fundamentación del problema

El fenómeno del Siluetazo ha sido analizado desde hace muchos años y desde diversas perspectivas. La dimensión de lo artístico, pensando en las artes plásticas; la dimensión social al resaltar el componente de la memoria y la categoría de “desaparecido” y la dimensión política al pensar en el contexto dictatorial donde éste ocurrió. Esta tesina recorre diversas aristas, atravesada por el componente central que es el concepto de *poner el cuerpo*. Desde las diferentes teorías performativas que se suceden transversalmente en esta producción, se toman tres ejes para desarrollar, pensados como los elementos constitutivos de la manifestación de 1983.

La idea de la discursividad corporal es inseparable de la noción del “espacio” y de “lo colectivo”. De esta manera se plantean tres capítulos que profundizarán en estas categorías. Un primer capítulo se centrará en la noción de CUERPO, pensado desde la categoría de “cuerpo dócil” desarrollada por Michel Foucault para pensar en la relación entre el cuerpo y la dictadura; la noción de “performatividad” desarrollada por Diane Taylor, al pensar en actos que quiebran las normas y finalmente pensando en el concepto de “micropolítica” de Félix Guattari y Suely Rolnik. Un segundo capítulo desarrolla la noción de ESPACIO. En este se pensará al Siluetazo desde las nociones de “política”, “policía” y “emancipación” desarrolladas por Jacques Ranciere, al mismo tiempo que se retomará a Judith Butler para pensar en los espacios “de aparición” y la relación bidireccional entre espacio y política, retomando a su vez la teoría de Hannah Arendt. Finalmente, el capítulo tres se centrará en la idea de COLECTIVO/MULTIPLICIDAD al pensar al Siluetazo no como una acción individual, sino llevada a cabo por cientos de manifestantes. Para este desarrollo se recurrirá nuevamente a la teoría de Judith Butler, pensando en la categoría del “nosotros” y a diversas autoras como Cecilia Vázquez y Verónica Gago.

Objetivos

- Reflexionar sobre la *performance* y sus implicancias políticas
- Demostrar la dimensión estética del cuerpo en intervenciones políticas, tanto artísticas como no, pensando desde el rol de las marchas, las protestas hasta las performances artísticas.
- Analizar el trinomio cuerpo-arte-política en “El Siluetazo”.
- Indagar el lugar que la ciudad ocupa en la construcción y visibilización de una problemática política.
- Desarrollar la noción de *poner el cuerpo* en “El Siluetazo”.
- Dar cuenta de cómo se producen las relaciones de poder en la confrontación y el choque de la ciudad y el cuerpo.
- Indagar en la noción de espacio público y sus implicancias políticas
- Analizar la dimensión de la “multiplicidad” en las marchas y protestas políticas.

Introducción

En septiembre de 1983, tres artistas visuales - Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel - le enviaron una propuesta a las Madres de Plaza de Mayo para una intervención artística en la que se realizarían 30.000 imágenes de figuras humanas para reclamar por los derechos humanos en el marco de la dictadura cívico-militar que gobernaba en la Argentina desde el 24 de marzo de 1976. El 21 de septiembre de ese mismo año, durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, esa intervención artística tuvo lugar, conociéndose como “El Siluetazo”.

En el marco de este ensayo, considero que es imposible concebir un fenómeno como el Siluetazo de manera aislada y autónoma, sin dimensionar su contexto dictatorial, tanto nacional como continental. Esto mismo lleva a repensar las múltiples acciones llevadas a cabo en el marco de un arte de resistencia, que a su vez incluía la gran tradición performática latinoamericana que se desarrolló en esos años. Debido a esto, me parece necesario contextualizar.

*

A lo largo de las décadas del 60 y el 70, América Latina se vio golpeada por un mismo escenario en toda la región; una serie de golpes de Estado que arrasaban la sociedad tanto a nivel político y económico, como social y cultural. Bajo la Doctrina de Seguridad Nacional, los diferentes gobiernos de facto presentaron un frente unido en su plan de eliminar cualquier tipo de “disidencia” ideológica, a la par que se instalaba un nuevo modelo económico basado en la doctrina neoliberal. Fue de esta manera que se llevó a cabo, de manera encubierta, la Operación Cóndor, una serie de planes y acciones, establecido entre los diferentes regímenes dictatoriales de América del Sur (Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia)- y en ocasiones algunos países de Centro América- y los Estados Unidos. La misma incluyó tareas de inteligencia, persecución, tortura y asesinato a opositores, obteniendo de Estados Unidos un aliado en cuanto al financiamiento y la asistencia técnica. Como afirma Waldo Ansaldi (2004) la imagen de las *matriuskas* sirve para pensar en estos múltiples golpes de estado que “pueden verse como unidades independientes, pero sólo se explican cómo conjunto” (p.27).

Tomando esto en consideración, dos elementos se alinearon en la Dictadura que asoló a la Argentina un 24 de marzo de 1976: en el plano económico, el neoliberalismo y en el

plano socio-político, el terrorismo de Estado. El gobierno de facto planificó poner en marcha un intento de recuperación económica, basándose en la reducción de la intervención estatal, la privatización y la desregulación de la economía. En segundo lugar, la Junta Militar puso en marcha un plan profundamente represivo, para silenciar las voces de protesta y eliminar las organizaciones guerrilleras de izquierda.

Eliminando libertades, proscribiendo los partidos políticos y censurando y amenazando a los principales medios de comunicación, la dictadura argentina inició una persecución de opositores políticos, que iban desde sectores de la militancia y el sindicalismo hasta agrupaciones estudiantiles, docentes y artistas. Con una profunda militarización de la sociedad, se generó el pensamiento de un mundo dividido en dos bloques antagónicos, uno de los cuales “dañaba” la presunta Seguridad Nacional del país y al cual había que combatir. En este marco ideológico se presentó una vía “legítima” para eliminar a cualquiera considerado oposición, a través de la represión, la persecución y el secuestro. Finalmente, en este escenario, la sistematizada violación de derechos humanos presentó la desaparición forzada de miles de personas.

Frente a este panorama, el arte emergió como herramienta necesaria, como lugar de resistencia, de denuncia y de reclamo. Abandonando cualquier pretensión de “l’art pour l’art”, los diferentes movimientos artísticos se alinearon con las demandas de la sociedad, retomando un carácter vanguardista, encarnando y cristalizando una serie de ideas, valores y propuestas de ese sector de la sociedad que se había visto amenazado, censurado y perseguido. Desde las diversas disciplinas, los y las artistas idearon nuevas formas, estrategias y espacios para presentar un nuevo tipo de arte, que no solo sirviera para contrarrestar y confrontar el escenario planteado por los gobiernos dictatoriales, sino también para revelar a la sociedad una realidad que ellos se negaban a ver.

A lo largo del continente diferentes formas artísticas se extendieron apuntando a “hacer ruido” sobre diversos problemas. Uno de los ejemplos fue el “Teatro Social” surgido en múltiples países, entre ellos Colombia, Brasil y México. A través de él, se buscó que el teatro encarnara cuestiones sociales y que formulara nuevas formas de expresión. En Chile surgieron grupos como “Ictus” y “El Aleph” con un profundo compromiso social, que finalmente los llevó a exiliarse en el golpe del 73. Al mismo tiempo, un gran protagonista emergió del contexto dictatorial chileno, definido por la académica Nelly Richard como “Escena de Avanzada”, término acuñado en su libro *Márgenes e Instituciones; Arte en*

Chile desde 1973, de 1987 y desarrollado en otros documentos, como por ejemplo *Fracturas de la memoria* del año 2013. La “Escena de Avanzada”, fue la imagen que se presentó del campo no oficial de la producción artística chilena, encarnando artistas que no sólo propusieron producciones que cruzaron las fronteras entre géneros y ampliaron los soportes técnicos del arte, sino que además desarrollaron escrituras críticas y filosóficas. La misma agrupó a diversos integrantes como Carlos Leppe, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) y diversos artistas visuales como Gonzalo Díaz Cuevas o Eugenio Dittborn. Tanto desde la pintura, como recuperando el body art o la performance, la “Escena de la Avanzada” no sólo renovó los medios para representar la situación que acontecía en el país, sino que además concientizó a la sociedad chilena sobre la nueva realidad.

En Uruguay, por otro lado, surgieron numerosos “Talleres de Artistas”, localizados principalmente en Montevideo, ante el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes e instituciones como La Feria de Libros y Grabados y el Teatro Circular y Cinemateca Uruguaya. Por último, el “Arte Correo” de la mano de los artistas Jorge Caraballo y Haroldo González fue el medio para denunciar lo que sucedía en la dictadura uruguaya creando al mismo tiempo una red Latinoamericana que conectaba con diferentes artistas de la región.

Finalmente, en Argentina, el malestar de la comunidad artística explotó en la exposición colectiva “Tucumán Arde”. En 1968, esta obra de realización colectiva multidisciplinar, llevada a cabo en las sedes de la CGT de los Argentinos en Rosario y Buenos Aires, se propuso una intervención vanguardista tanto de orden estético como político, transformando las vías tradicionales del arte e incorporando temáticas vinculadas a las luchas sociales del momento. “Tucumán Arde” sería tan sólo una aproximación del tipo de escenas artísticas que se presentarían años más tarde, ante la dictadura de 1976.

En este marco, el cuerpo apareció en la escena. Con la recuperación del arte de acción y resurgiendo de una relación crucial con la violencia, en el marco de una situación nacional - e incluso continental- de represión y desaparición, el cuerpo buscó su emancipación de la mano del arte, y lo hizo a través de la performance.

El caso de CADA en Chile es un ejemplo de esto, ya que a través de sus performances - que consistían en acciones efímeras- el colectivo irrumpía - sin anticipar al público- en el espacio urbano, interpelando al espectador, involucrándolo y “despertándolo” con

respecto a la realidad social que se estaba viviendo. Aquí se presencia no solo cómo cambiaron los contenidos de las obras, sino su producción y su consiguiente recepción. Las performances de Carlos Leppe presentaban una estética innovadora y una radicalizada teatralidad para presentar al cuerpo como medio y soporte de denuncia. También se destaca la performance “No +” de la misma agrupación, la cual involucraba una acción grafiti con la frase “No +” la cual la debía completar el público presente.

En segundo lugar, interesa remarcar las performances llevadas a cabo en la Dictadura Fujimorista en Perú, que tuvieron un rol importante en la caída de aquel gobierno dictatorial. Un ejemplo a destacar es la performance “Lava la bandera”, la cual consistió en un ritual donde se invitó al pueblo peruano a cuestionar el símbolo de la bandera peruana, funcionando tanto como símbolo de protesta y de emancipación, pensando en una “patria sucia y corrupta”, por lo cual se asistía todos los viernes del año a la plaza mayor de la ciudad de Lima donde se procedía con el lavado - con agua limpia y jabón- de la bandera.

Por último, se llega al caso del Siluetazo.

*

Inti Pujol afirma: “La performance es una herramienta crítica que no tiene como campo único al arte, es extensiva a cualquier disciplina. Siempre ha estado presente, cuando los cuerpos han sido vulnerados; también aparece cuando hay que pensar las relaciones de poder.”¹ La artista expresa que a la par con otras formas de arte, como el mencionado arte correo, la performance ha acompañado los procesos difíciles que ha atravesado la sociedad ante la irrupción de las dictaduras sudamericanas. Además, comenta que ésta se establece como una práctica en torno a un cuerpo que no acepta ser representado y que en su afirmación elige presentarse y tomar partido.

Al mirar en retrospectiva al Siluetazo, nos preguntamos qué involucró, qué implicó. Adorno postuló que no se podía escribir más poesía después de Auschwitz.

¹Museo Marco La Boca [@museomarcoboca]. (8 de agosto del 2020). *Tramas del arte performance Inti Pujol*. Instagram.

Definitivamente el arte, no sólo ha desoído esta reflexión de uno de los máximos de la Escuela de Frankfurt, sino que al contrario ha desarrollado una increíble cantidad de producción artística y cultural en torno a la temática de la Shoah. Si pensamos en el terrorismo de estado ocasionado por la última dictadura cívico-militar el caso es el mismo: desde diversas disciplinas se ha representado el horror vivido en esos años. La película *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, la escultura “Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez” (1999) de Claudia Fontes o las múltiples obras que ha desarrollado el artista León Ferrari, son sólo escasos ejemplos de la multiplicidad de producciones que se ha realizado acerca de la última dictadura cívico-militar. El Siluetazo ha entrado en esta categoría, pero, sin embargo, se ha presentado como un fenómeno único y sin precedentes, tanto desde la dimensión política - analizando el lugar de la memoria y la categoría de “desaparecido”- como desde la dimensión artística y estética - retomando el concepto de “la silueta” y la noción de *poner el cuerpo*. León Ferrari, en el comp. *El Siluetazo* (2008) sobre el mismo declaró:

El Siluetazo [fue una] obra cumbre, formidable, no solo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza sin ninguna intención artística. No es que nos juntábamos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. No importaba si era o no era arte. (p.43).

Un punto crucial en este trabajo es comprender a ese “taller improvisado” como un lugar entre arte y no-arte en el que el cuerpo se vio involucrado, un lugar - y momento - donde se evidenció una instancia performativa sin ser pensada - ni siquiera planificada- como “performance artística”. Con un carácter aurático, la manifestación se presentó como una instancia donde un cuerpo, vulnerado por años de dictadura, por fin podía irrumpir libremente en un espacio público, con su condición inherentemente política en vínculo con su potencial estético y poético. Desde el conflictivo y pantanoso lugar de querer encasillar la *performance*, interesa pensar al Siluetazo como una intervención artística cargada de “actos performativos”, retomando la definición de Diana Taylor (2011), al entenderlo como “un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianeidad” (p. 11). En ese “taller no planificado” cientos de personas pusieron su cuerpo en el suelo como modelo para bosquejar las siluetas y de esta manera generar una manifestación que

traspasaba “lo simbólico” y que ahondaba en lo indicial, al representar una huella de lo que había estado allí.

En este trabajo, me interesa desarrollar la hipótesis de concebir a “lo performativo” como un acto político en sí mismo, en el cual el cuerpo adquiere una condición aurática, anclándose en el lugar del “aquí y ahora”, del instante, de lo efímero. Trascendiendo la dimensión temática, externa al mismo acto corporal - concerniente a los desaparecidos, la memoria y el reclamo por los derechos humanos-, es imperativo considerar “lo político” en ese cuerpo que irrumpe en la ciudad, espacio politizado, invadiendo el espacio público. En el caso argentino del Siluetazo, la corporalidad emerge en un escenario previamente vedado, desbordándolo y alterando su estructura social, su “cotidianidad”, cambiando la balanza en esa lucha de poder. Como afirma Marcela Fuentes (2015) “cada vez con mayor frecuencia somos testigos y participamos de actos de protesta y solidaridad tanto locales como globales. Estos actos implican configuraciones visuales, sonoras y de comportamiento que los manifestantes consideran eficaces a la hora de hacer reclamos, recuperar espacios y denunciar condiciones abusivas”(p.2) Me parece pertinente establecer la noción de “cuerpo performativo” - en oposición al “cuerpo dócil” planteado por Michel Foucault- como un lugar de resistencia . En contraste a un cuerpo que obedece, se mecaniza y repite, se convierte en uno que se rebela, resiste y cuestiona. En esa transición de “contemplación” a “intervención”, el cuerpo adquiere memoria , mientras pone en juego gestos y se plantea no como un medio para un fin, sino como un fin en sí mismo. Fue finalmente, su propia materialidad, en consonancia con la irrupción espacial en la ciudad y lo efímero de su temporalidad, lo que originó que ese acto fuera político en sí mismo - más allá de su referencialidad temática -, emancipatorio y que generara diálogo en un lugar y espacio donde antes no lo había. Retomando la cita de Inti Pujol, en un contexto donde el cuerpo no tiene voz, en el Siluetazo aparece un “cuerpo que no acepta ser representado y que en su afirmación elige presentarse y tomar partido”².

²Museo Marco La Boca [@museomarcolaboca]. (8 de agosto del 2020). *Tramas del arte performance Inti Pujol*. Instagram.



Nota. Adaptado de *Manifestantes realizando siluetas en Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983* (p.10) por Eduardo Gil (2008). *El Siluetazo* comp. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.

Pertinencia en relación con la comunicación y relevancia

La relación entre cuerpo y comunicación ha sido un espacio desatendido en el campo de la comunicación, provocando una falencia en las múltiples áreas que la involucran, como la artística, política y estética entre otras.

Sin embargo, en las últimas décadas ha habido una explosión de experiencias corporales - no siempre de orden artístico- que privilegian la corporalidad como superficie de inscripción y construcción de sentido. Un ejemplo de esto, es el Colectivo Act Up, un grupo de acción directa de los años 80, que buscaba concientizar sobre la epidemia del VIH/SIDA y manifestarse por una mayor intervención del Estado, y lo hacía a través de material gráfico y con protestas donde el cuerpo era el mayor protagonista. Otro ejemplo - sí de carácter artístico- es el colectivo Etcétera que se presenta como un colectivo de arte público, creado en 1997. A través del arte de performance, el colectivo abordaba temas que iban desde el terrorismo de Estado hasta críticas a ciertas acciones de Estados Unidos. Desde estos ejemplos de hace más de veinte años, hasta las manifestaciones artivistas - combinación entre arte y activismo- que nos encontramos en la actualidad llevadas a cabo por los colectivos feministas o LGBTIQ+, aparece el cuerpo como lugar donde emerge la política, para pensarlo también como una categoría vinculada a lo estético y lo poético. Estas manifestaciones son algunas de las que han favorecido el despegue de la investigación sobre la corporalidad. Desde este lugar, parece necesario volver a la génesis de estos cuerpos disruptivos del espacio público, para encontrar aquellas demostraciones iniciales que pusieron al cuerpo en el centro de la escena argentina.

La relación entre corporalidad - arte - política no es nueva en nuestro país, sobre todo considerando las manifestaciones que han surgido en el trascender de las dictaduras que han azotado nuestro territorio. Casos como la manifestación artística “Tucumán Arde” , llevada a cabo en 1968 - en plena dictadura de Onganía - manifestándose en contra de la situación precaria que estaba atravesando la provincia de Tucumán y buscando generar conciencia sobre las acciones represivas del gobierno dictatorial ; las foto performances de Liliana Maresca , como por ejemplo *Maresca se entrega a todo destino* (1993), donde combinando ambos lenguajes, la artista argentina buscaba la reflexión sobre el propio cuerpo y el caso de los escraches del colectivo H.I.J.O.S - organización de derechos humanos de Argentina conformada por hijas e hijos de desaparecidos durante la última dictadura del país- dónde la organización buscaba “escrachar” a genocidas de la última

dictadura que vivían en libertad, son sólo algunos de los ejemplos de cómo la relación entre corporalidad - arte - política se ha manifestado en las últimas décadas.

En este contexto aparece el Siluetazo como intervención artística de carácter político, poniendo la corporalidad en el eje de su manifestación casi de manera inadvertida, al contemplar el “improvisado taller” que se puso en marcha el 21 y 22 de septiembre del año 83, llevado a cabo por cientos de personas, tanto militantes partidarios como no.

Me quedé pensando en algo que confirmé durante los días siguientes: el Siluetazo incorporaba a otros que por cultura o costumbre nunca se habían acercado a manifestar.

Atrás aparecieron tres hermanitos rubios con su mamá.

- Hací a nuestros primitos y a los tíos.

- ¿Cómo eran? - pregunté resignado.

- Como nosotras, yo pongo el cuerpo- dijo la mayor y se acostó decididamente. Le siguieron los otros dos más chicos, y después la mamá. Algunos estudiantes de Bellas Artes se sumaron a siluetear. Era como volver al artista que trabaja por encargo. Para mí eso fue mucho y me fui a colaborar en otra zona del taller. Pero todo funcionaba solo. (Flores, 2008, pp. 101,102)

En ese *poner el cuerpo*, el cuerpo, en su propia materialidad, se afirma como instancia de producción de sentido, irrumpiendo en el espacio de la ciudad, tanto de forma estética, como política y constituyendo una significancia y subjetividad singular y colectiva.

Al mismo tiempo, es necesario pensar al Siluetazo como una forma emancipatoria, en términos rancierianos. El filósofo francés Jacques Ranciere (2000) afirma en *El reverso de la diferencia: Identidad y política* que lo político es aquel encuentro entre dos procesos heterogéneos; un primer proceso al que va a llamar policía, que consiste en gobernar, en la distribución de participaciones y jerarquía de lugares y funciones y un segundo proceso, que va a ser el de la igualdad, que consiste en un conjunto de prácticas guiadas por la suposición de que todos somos iguales. A ese conjunto de prácticas él lo va a llamar emancipación. Él va a concluir que lo político es el encuentro entre la policía (la cual daña la igualdad) y la emancipación. Sin querer extenderme (ya que continuaré desarrollando este punto más adelante) quiero afirmar que, para mí, el Siluetazo va a simbolizar una instancia emancipadora, ya que frente al daño ocasionado por la Junta Militar (pensado como la policía), al no concebir a gran parte de la sociedad como iguales, el evento gráfico va a ofrecer un espacio de reparación de ese daño, presentando a todos los individuos como iguales, exigiendo reconocimiento social. Como se ha expuesto, eso no solo se ha desarrollado en nuestro país sino en diversos puntos de Latinoamérica, donde no solo se

han problematizado los modos de relacionarse instituidos, sino que también se han experimentado formas “emancipatorias” de comunicarse con los otros y de vincularse en diversas instancias.

Tomando esto, es prudente pensar al cuerpo de la intervención más allá de su referencialidad - concerniente a la temática de los derechos humanos y la categoría de “desaparecido”-, enfocándonos en su materialidad, pensándolo como productor de subjetividad, en una demostración que “alteró” el escenario social y se salió de la norma mecanicista y del “silencio” que años antes había impuesto la Dictadura.

Al mismo tiempo, es importante pensar al cuerpo del Siluetazo, no solo en su individualidad, sino además en su función colectiva teniendo en cuenta también su ubicación en la Plaza de Mayo. En esta manifestación se hicieron presentes los lazos entre un “cuerpo singular” y un “cuerpo colectivo”, lo cual invita a pensar sobre las prácticas corporales y sus consiguientes dinámicas sociales.

Finalmente, pensando en las marchas y las protestas que se presentan en la actualidad, día a día, me interesa pensar la categoría de cuerpo como base central de esta investigación: cómo y qué comunica a través de sus formas, sus actos, sus problemáticas políticas y su potencial estético y poético, sean o no artísticas las intervenciones en las que participa. El análisis del Siluetazo permite pensar al cuerpo como arena de las luchas políticas, como lugar de subjetividad(es) y, finalmente, como soporte de lo artístico y lo estético.

Estado de la cuestión

Como he mencionado anteriormente, el Siluetazo no se puede concebir como un hecho individual, aislado de su coyuntura temporal y espacial, sino que debe ser entendido como una acción producto de un continente que estaba en llamas y que exclamaba ser escuchado.

Al indagar en investigaciones previas, se puede notar que muchas de éstas han abordado la categoría de cuerpo en expresiones (casi siempre) artísticas, llevadas a cabo en el contexto de las dictaduras latinoamericanas. Ya que la producción en cuanto a esta temática es vastísima, a continuación, se presenta un recorte de los documentos que yo he considerado más representativos de la temática a desarrollar en esta tesina.

Un primer eje, son aquellos artículos/notas/tesis que decidieron analizar esta amalgama de acciones alrededor de los países del Cono Sur, poniendo el foco en los actos performativos que emergieron de ellas.

La ponencia “Activismos artísticos y cuerpos socializados en los conflictos latinoamericanos del siglo XX” (2017) de Renato Dini Bermúdez y Ramón Patiño Espino, es un primer ejemplo de esto, ya que los autores analizan 3 casos donde - como ellos afirman- “el cuerpo se emplea como dispositivo de socialización en experiencia artística de tipo activista” (p.1). Estos casos son: las acciones llevadas a cabo por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), “El Siluetazo” y “Lava la bandera”. En este trabajo, los autores desarrollan un análisis conceptual de cada propuesta artística, analizando estas desde su legado vanguardista y su relación con el llamado “artivismo artístico”, donde se afirma al cuerpo no solo como un espacio orgánico, sino polémico, conflictivo, pero que siempre reafirma su instancia de socialización. Una breve distancia toma el artículo de revista “Activismo visual e imaginarios de resistencia : una aproximación estético-política a los conflictos latinoamericanos del siglo XX” (2017) del mismo autor, Renato Bermúdez Dini , donde , aunque se analizan los tres mismos casos, el foco del artículo es distinto, ya que se enfatiza en el rol de la imagen al desarrollar un breve análisis de ésta y de su vínculo con la política, al arribar a la idea de “activismo visual”, al pensar una imagen desde el lugar de la resistencia.

Un tercer artículo a destacar es “Genealogía de 3 performances activistas en América Latina : El Siluetazo, No + sangre , Bordar/Bordadoras por la paz” (2014) presente en la Revista Oxímora Internacional de Ética y Política, desarrollado por las autoras Ana

Cristina Aguirre Calleja y Paula Laverde Austin donde éstas analizan además del Siluetazo, otros dos casos donde se piensa en los movimientos sociales latinoamericanos y su vínculo con la acción artística y la experimentación del espacio público. Las autoras toman la categoría de “alianzas temporales” para pensar en los tiempos y espacios específicos donde las diferentes estrategias colectivas se fueron replicando, apareciendo en diferentes contextos. Al mismo tiempo la noción de “estrategia” tomada de De Certeau sirve para pensar en “el armaje de un lugar propio, la creación de un posicionamiento específico que al ser desplegado en público busca generarle a éste relaciones diferentes” (p.46) Aunque la acción mexicana “No+sangre” no toma forma en un contexto dictatorial, es prudente señalarla ya que aboga por cuestiones de derechos humanos y retoma el símbolo de “No+” desarrollado por CADA en el contexto de la dictadura de Pinochet. Lo mismo ocurre con el evento de “Bordadoras por la Paz” también impulsado en el año 2011 en México, pero retomado por el país chileno.

Por otro lado, la tesis para el título de Magíster en Ciencias Humanas, de May Puchet titulada “Estética y política en el arte contemporáneo. Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta” (2016) retoma la relación entre arte y política, focalizando en las dictaduras argentina (1976-1983), chilena (1973-1990) y sobretodo en la uruguayana (1973-1985) y en la utilización de elementos emergentes del arte contemporáneo como la performance, la instalación y la intervención urbana. Al retomar conceptos de Walter Benjamin, Jacques Ranciere y Arthur Danto, la autora reflexiona sobre distintos focos entre arte y política para llegar a la idea del “arte como acción” y pensar desde esa categoría a los casos analizados.

Mientras que las anteriores investigaciones se centraron en un análisis comparativo entre las diferentes acciones performáticas llevadas a cabo en diferentes países sudamericanos, otros trabajos se centraron en casos específicos. Uno de ellos es el artículo “Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987)” (2019) de Felipe Sánchez donde se desarrolla la categoría de “performances de protesta”. Este artículo es particularmente interesante, ya que, en similitud con el hecho del Siluetazo, se analizan manifestaciones que no cumplen con la idea de “performance artística” pero que sí revelan el carácter estético de éstas. Desde aquí se analiza los tres elementos que constituyeron las manifestaciones, siendo éstos: la no violencia, la elaboración de rituales públicos y el uso del cuerpo como espacio sacrificial y de resistencia.

Por otro lado, “Desobediencia simbólica: Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista” (2004) de Victor Vich se centra en las manifestaciones artísticas llevadas a cabo durante la dictadura fujimorista, puntualizando en la conocida performance “Lava la bandera”. Pensado desde las categorías de “performance”, “esfera pública” y los llamados “nuevos movimientos sociales”, el autor aborda el carácter “participativo” de las diferentes manifestaciones, la invasión de los espacios públicos convirtiéndolos en espacios representativos de un nuevo poder y el énfasis en el sujeto. Este artículo es pertinente al análisis que se llevará a cabo en esta tesina, ya que comparte muchas de las categorías presentes en la acción del Siluetazo y que se desarrollarán en los siguientes capítulos.

La ponencia “Codocedo x Parada. Cuerpos cibernéticos en el arte chileno en dictadura, 1976-1986” (2017) de Gastón Muñoz y Vania Montgomery se distancia de los restantes trabajos, ya que, aunque analizan la idea de “poner el cuerpo” en algunas manifestaciones artísticas de la dictadura chilena, focalizan en la idea de “cuerpo cyborg” de Donna Haraway.

Finalmente, el artículo de investigación “Activismos corpocentros. Estéticas de la resistencia alrededor de los cuerpos desaparecidos. Caso Ayotzinapa” (2018) de Manuel Francisco González Hernández, aunque no aborda un contexto dictatorial, sí analiza protestas que giran alrededor de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa de México, concerniendo cuestiones relativas a los derechos humanos y poniendo el foco en la propuesta artística corporal.

Observando las investigaciones desarrolladas a lo largo de los años, no se puede dejar de mencionar el proyecto *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exposición desarrollada durante el 2007, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La misma emerge de un proyecto de investigación llevado a cabo por la Red Conceptualismos del Sur, que se presenta como una plataforma de pensamiento para reflexionar sobre las relaciones entre arte y política, enfocándose en este caso en Latinoamérica y en la caótica década del 80. A partir de la lectura del catálogo ideado como mapa de recorrido para la muestra, se puede ver cómo algunos capítulos del mismo abordan la cuestión del cuerpo, pertinente para el análisis de este trabajo. Al mismo tiempo, de este documento se desprenden dos notas : “Ante el terror” de Ana Longoni presente en el N° 4 de la Revista Carta del 2012, revista de pensamiento y debate del museo nacional centro de arte Reina Sofía y “Activismo en diez mandamientos” de

Marcelo expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel presente en la revista CIA (perteneciente al Centro de Investigaciones Artísticas) del año 2011, plataforma de realización de proyectos, formación teórica donde se busca la transmisión de arte contemporáneo , en la búsqueda de la convergencia entre disciplinas, poniendo énfasis en América Latina.

En último lugar es necesario mencionar dos libros: *Fracturas de la memoria* (2013) de Nelly Richard y *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo* (2016) de Maite Garbayo Maeztu.

Nelly Richard es una teórica, ensayista y crítica cultural francesa, residente en Chile que ha sido autora de numerosos trabajos y libros que abordan la producción artística chilena durante la dictadura y la pos dictadura. Entre los trabajos realizados se encuentran: *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973* (1987); *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998) y *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994) entre otros.

Fracturas de la memoria se presenta como una amalgama de diferentes trabajos, artículos y conferencias desarrollados por Richard a lo largo de los años. Poniendo siempre el foco en las prácticas artísticas desarrolladas por la “Escena de la Avanzada”, los diferentes textos retoman el nexo entre arte y política, poniendo en ocasiones al cuerpo como eje de las diferentes manifestaciones. Como se afirma en el primer capítulo:

el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas. (Richard, 2013, p. 13).

A través de las diferentes acciones desarrolladas por el colectivo CADA, Richards realiza un análisis semiótico de éstas. Por último, algunos capítulos, retomados de *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994) ponen el énfasis en las ciencias sociales, pensando al Colectivo CADA desde la perspectiva crítica-estética del arte.

Por último, el libro *Cuerpos que aparecen. Performances y feminismos en el tardofranquismo* (2016) de Maite Garbayo Maeztu se presenta como una excepción a este primer eje del estado de la cuestión. El libro de Maite Garbayo, se posiciona fuera de la

escena dictatorial latinoamericana, para presentarnos a una España que presencia el atardecer del franquismo. En este período transicional, Garbayo analiza múltiples performances, centrándose en la perspectiva de género - incluso en ocasiones retomando también un análisis desde la teoría queer-. Sin embargo, aunque se distancia en este sentido del fenómeno del Siluetazo sí aborda otras aristas que son pertinentes para el análisis de este trabajo: el cuerpo y el espacio. Puntualmente, los capítulos “Aparición/Desaparición”, “Cuerpos y espacios” y “El gesto” retoman nociones y categorías que trazan paralelismos con el caso argentino del Siluetazo. Su análisis desde Michel Foucault, Judith Butler y Diana Taylor proponen múltiples vinculaciones con el análisis que se desarrollará en las próximas páginas.

Dejando el panorama latinoamericano atrás, un segundo eje de este estado de la cuestión, se centra en la escena argentina y en las acciones performativas que se llevaron a cabo para efectuar una resistencia contra el régimen dictatorial.

Uno de los que retrata esta temática es el artículo “Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia” (2012) de Lorena Verzero, presente en la *European Review of Artistic Studies*. En el mismo la autora desarrolla las experiencias performáticas llevadas a cabo por el TIT (Taller de Investigaciones Teatrales) durante la última dictadura militar argentina para así reflexionar sobre la relación entre arte y política. Poniendo el acento en el cuerpo, la autora analiza la idea de “provocación” en algunas de las tomas del espacio público, tanto en Argentina como en Brasil - en la participación de “Alterarte II” en San Pablo- para abordar un análisis del arte de intervención política.

Otro artículo es el titulado “Acción colectiva frente a la violencia estatal argentina (1976-2001). Derechos humanos, estrategias repertoriales y tácticas de visibilización” (2019) de la revista *Diálogos*, donde Sebastián Godoy y Marianela Scocco, ambos de la Universidad Nacional de Rosario, indagan los repertorios de acción colectiva y prácticas performáticas en Rosario. Abordando un marco temporal que se extiende de la dictadura, desarrollan en un primer momento, las acciones llevadas a cabo durante la dictadura como el Siluetazo rosarino (marcando algunas de las diferencias del desarrollado en Buenos Aires) y un segundo momento a partir de 1983, donde se enfocan en las performances desarrolladas por el colectivo H.I.J.O.S y el Grupo de arte Experimental Cucaño. De esta manera llegan a un análisis que desarrolla un

accionar táctico [que] se nutría de las intervenciones y performances con miras a producir acontecimientos que rompan con la cotidianeidad, instalar ritualidades de recuperación de la memoria y enunciación presente, producir circulaciones y vínculos hacia adentro y hacia afuera de los espacios propios de los actores (Godoy, Scocco, 2019, p. 106)

El artículo “El campo a la calle: Campos de concentración, performance de memoria, espacios públicos (Argentina, 1983)” (2019) de Carla Manzoni a partir de la noción de “campo de concentración” desarrolla dos expresiones artísticas: “El Siluetazo” y la pieza performática “Besos brujos”, ambas llevadas a cabo en 1983, el año bisagra entre dictadura y democracia. A partir de éstas, la autora las propone como acciones que resisten al olvido del “campo”, para así denunciarlo.

Mientras, el artículo “Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina” (2018) de Malena La Rocca presente en el N° 12 de la revista de análisis cultural Kamchatka retoma las acciones de Cucaño y el TIT centrándose en la idea de las “estéticas festivas” en los espacios contraculturales, planteando a “la fiesta” como un territorio en disputa entre lo oficial y lo alternativo. En continuidad con este trabajo se rescatan también los artículos “El delirio permanente” de Ana Longoni, “Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas” de Malena La Rocca y “La estrategia de la Cucaracha: características del grupo de Arte Experimental Cucaño” de Caren Hulten, los tres presentes en el N° 17 de la revista Separata (2012). Allí las autoras desarrollan las acciones del TIT, el Grupo rosarino Cucaño, el Taller de Investigaciones Musicales (TiM), el Taller de Investigaciones Cinematográficas (TiC). Mientras que en el artículo de Ana Longoni, se realiza un racconto de las trayectorias de estos grupos, el artículo de La Rocca se enfoca en acciones específicas del Grupo Cucaño, mientras que el artículo de Hulten se enfoca en sus características y en su conformación.

Finalmente, como último punto de este eje, parece necesario remarcar algunos de los artículos desarrollados por la investigadora Ana Longoni, que abordan la temática del arte y los derechos humanos. “¿Tucumán sigue ardiendo?” (s.f.) presenta un recorrido de algunas de las intervenciones callejeras desarrolladas por diversos grupos a partir de los años 80, como Gas-tar o Capataco (“Colectivo de Arte participativo tarifa común”), o el GAC y Etcétera predominantes en la década del 90 analizando su relación entre arte y militancia. “Fotos y siluetas: Políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en

Argentina” (2010) presente en el N°25 de Afterall Journal, sin embargo, retrocede en el tiempo, retomando las acciones desarrolladas por las Madres de Plaza de Mayo y los recursos utilizados en su reclamo por justicia desde la primera ronda en 1981, hasta el Siluetazo de 1983 y también la campaña “Déle una mano a los desaparecidos” de 1984/85. Finalmente, en “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, (2010) de la revista Aletheia, la autora recupera la imagen de “la silueta” para mostrar su continuidad a lo largo de los años siendo retomada por el GAC o la agrupación H.I.J.O.S.

Finalizando el estado de la cuestión, el tercer eje se enfoca en investigaciones que abordan únicamente el caso del Siluetazo.

En primer lugar, el artículo “Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina” (2014) de Andrea Díaz Mattei aborda el caso del Siluetazo desde los conceptos de cuerpo, materialidad y poder, abordando también la función social del arte. Mientras la nota “La importancia de hacerse presente” (2015) presente en las Jornadas por Memoria, Verdad y Justicia retoma experiencias artísticas de recuperación del Siluetazo, desde intervenciones teatrales hasta instalaciones visuales.

Además, las investigaciones “Otras siluetas. Conmemoraciones virtuales de la última dictadura” (2013) de Agustina Triquell y “El Siluetazo en Facebook: un caso de acción colectiva, memoria y de prácticas artístico políticas en la red” (2012) de Juan Nicolás Cuello, abordan la recuperación de la intervención artística y otras acciones de derechos humanos en la Internet, mas puntualmente en la red social Facebook.

Por último, el libro *El Siluetazo* (2008) comp. de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone recupera numerosos textos, desde los documentos oficiales presentados a las Madres de Plaza de Mayo, hasta interpretaciones del fenómeno. El libro está dividido en tres partes: “Documentos y testimonios”, de los cuáles muchos se recuperaran como material documental para realizar el análisis de este trabajo ; “Lecturas del Siluetazo”, donde se propone una variedad de lecturas del hecho gráfico, que no siempre coinciden pero que sirven como hipótesis interpretativas a tener en cuenta y por último, “El legado del Siluetazo” abordando performances, escraches y otras intervenciones desarrolladas por diferentes colectivos artísticos.

EL CUERPO: de la obediencia a la performance

A finales del año 81, con la asunción de Galtieri, la dictadura intentaba recomponer la situación económica generada los últimos 6 años. Como afirma Hugo Quiroga (1998) “los militares sabían -y Galtieri no lo negaba- que estaban frente a la última carta del régimen militar” (p.28). De esta manera, la Argentina sin saberlo - y tampoco la Junta Militar- comenzaría un período de transición hacia la democracia, que se terminaría por hacer evidente en junio del 82 con la derrota de Malvinas y la asunción de Bignone.

A lo largo de los casi 8 años que duró la Dictadura en la Argentina, ésta mantuvo dos pilares centrales: el neoliberalismo y el terrorismo de Estado. Focalizado en la población argentina, estos dos pilares convergieron en una sola fórmula: la creación de un “cuerpo dócil”.

Desde el neoliberalismo se impulsó la idea de un cuerpo productivo, mecanizado, constitutivo como parte de una serie y por eso, intercambiable. Adolfo Canitrot (1980) afirma que la tesis central del liberalismo económico es la idea de un mercado que funcione sin interferencias y que “esta proposición, racionalmente justificada, es la proyección a lo económico de una filosofía política individualista, opuesta a la intromisión del Estado en la vida social más allá de estrechos límites.” (p.7). La Junta Militar, a través de una posición marcadamente antipopular, desecharía cualquier idea de “igualdad” ante “la mano invisible del mercado” ocasionando terribles perjuicios a la población argentina. Como afirmó Rodolfo Walsh (1977) en “Carta abierta a la Junta Militar”, a través del congelamiento de salarios, aboliendo cualquier tipo de reclamo colectivo, prohibiendo asambleas y elevando la desocupación, la política económica del gobierno dictatorial también castigaría a millones de argentinos.

Estas políticas convivieron con la otra cara de la moneda: el terrorismo de estado. Desde allí la Junta Militar ejerció una continua represión e instaló el miedo, como elemento central para dominar al individuo. Gabriela Aguila (2015) afirma que es indiscutible la represión ocasionada durante la dictadura militar y que es central pensar a esta como la principal estrategia de control y disciplinamiento. Al mismo tiempo Juan Carlos Corradi enfatiza en el poder del terror:

Como forma específica de poder el terror tiene dos dimensiones, una de comportamiento, y la otra ideológica. Por un lado, adapta el comportamiento

político a la obediencia absoluta de las directivas de los que detentan el poder. Por otro lado, moldea las actitudes a fin de obtener obediencia voluntaria. Procura conformar nuevos sujetos políticos. El terror tiene como objetivo no solo controlar, sino también cambiar a los actores sociales (...) Su efecto principal es la generación de una atmósfera de ansiedad –una “cultura del miedo”. (Juan Carlos Corradi citado en Gabriela Aguila, 2015, p.5)

Finalmente, Corradi (1996 citado en Aguilar, 2015, p. 5) concluye que este régimen del terror internalizó nuevas pautas y comportamientos sociales, que confinaron a los ciudadanos al espacio doméstico, frente al esquema arbitrario de los procedimientos de seguridad, las desapariciones y los arrestos.

La noción de disciplina se construye en correlación con el concepto de cuerpo dócil, ya que Foucault (1986) define a esta como el conjunto de métodos que permiten el control de las operaciones del cuerpo, garantizando la sujeción e imponiéndoles una relación de docilidad-utilidad. Además, el filósofo afirma: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (p.140) Desde marzo de 1976, uno de los objetivos de la Junta Militar, fue la formulación de un cuerpo dócil, no sólo a través de la vigilancia y el control, construyendo nuevos cuerpos “permitidos”, moldeados a través del miedo que se extendía a lo largo del país con la amenaza de represión, tortura y desaparición; sino que se propuso utilizar esos cuerpos “obedientes” para la ejecución de un nuevo plan económico, que maximizara la productividad y disminuyera las objeciones.

Foucault (1986) al respecto afirma:

La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ellos podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta (p.142)

Desde este contexto, el Siluetazo irrumpe en la escena pública, para negar esta instancia disciplinadora. Desde la instalación en un espacio público, hasta la intervención de cientos de manifestantes³, el hecho gráfico - como lo definieron los propios artistas- deshizo ese cuerpo “normativo”, proponiendo entre otras cosas, revertir la obediencia. En *Vigilar y*

³ En este trabajo se concibe el concepto de “manifestante” pensado en “persona que se manifiesta” y no con la connotación como militante partidista que posee en la actualidad.

castigar (1968) Foucault menciona los medios del buen encauzamiento, la noción de “moldear” la conducta, para convertir al cuerpo en un ¿objeto? más maleable y controlable. Fue justamente a través del Siluetazo, donde los cuerpos de las diversas personas que participaron, se liberaron de la sensación de miedo que previamente los controlaba. “Incluso cuando hicimos las siluetas, todavía en dictadura, el clima era festivo, no estaba la sensación de riesgo. Quizás por inconsciente o por joven, pero no sentí miedo. Ya venían las elecciones, sentíamos que la dictadura se iba.” (Czarny, 2008, p.127). Desde la prohibición de las reuniones, la manifestación funcionó como oposición a esto, al mismo tiempo que generaba una gran comunidad, en un contexto que había buscado fomentar el individualismo y desintegrar las relaciones sociales. Al respecto, Roberto Amigo (2008) afirma:

Toda reunión era una actividad ilegal en una ciudad sometida a un feroz dispositivo represor. La Plaza de Mayo fue el escenario elegido desde donde romper el muro del silencio sobre las desapariciones de sus hijos y recomponer una territorialidad social. (p.204)

El Siluetazo puso a vista de todos “la ilegalidad” - y en cierta manera también la “clandestinidad” - generando una reunión en uno de los espacios simbólicos más importantes de la Ciudad de Buenos Aires. Un cuerpo que había sido confinado a la esfera privada, al secreto, a lo clandestino pudo ocupar nuevamente las calles, frente a los ojos de una férrea vigilancia. En un momento donde se buscaba la anulación del cuerpo, el Siluetazo fue la aparición de éste.

Diana Taylor (2011) afirma que cualquier acto espontáneo corporal que perturba la cotidianeidad puede ser visto como una performance de resistencia a la censura. Al reflexionar sobre el contexto latinoamericano, ella expresa: “en momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos.(p.11) El concepto de “gesto mínimo” ayuda a pensar en el Siluetazo como evento macro, sino en las pequeñas partes que hicieron del mismo el hecho que fue, como por ejemplo las diversas y múltiples personas, que al ver lo que sucedía a su alrededor, decidieron intervenir, poniendo el cuerpo- de forma literal - al acostarse contra el suelo y dejar que otro delineara su silueta. Al respecto Maite Garbayo Maetzu (2016) afirma que “el gesto contradice al silencio: es la estrategia que usan quienes no pueden hablar para tomar la

palabra. Es también la forma en la que aquello que no se puede decir, que no se puede nombrar, de pronto es dicho.” (p. 211)

Taylor (2011) al respecto del arte de performance afirma que todas las prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con normas y “el romper las normas es la norma del arte performático” (p.20) Aunque el Siluetazo no se concibió, ni se ejecutó como una performance artística, los actos performativos si funcionaron “rompiendo las normas” establecidas desde el gobierno militar. Es pertinente aquí retomar a Amigo (2008) el cual -recuperando a Juan Carlos Marín (1984) - recupera la noción de “desobediencia”, afirmando que, para apropiarse de algo, no se necesitan ni armas, ni fuerzas armadas, ni siquiera violencia, que tan solo la desobediencia puede funcionar como un ataque.

Un cuerpo desobediente, tiene una cualidad rebelde, caprichosa e incluso, en determinadas ocasiones, lúdica. La intervención llevada a cabo en la Plaza de Mayo, no fue caprichosa, al no concebirse como algo impulsivo o arbitrario, pero sí fue llevada a cabo con vehemencia y en contra de los sistemas establecidos en el momento. En él, la desobediencia fue uno de los componentes centrales.

El cuerpo “presa” y “apresado” que habían postulado las políticas gubernamentales, se deshacía en el gran taller de siluetas, llevándose a cabo de manera orgánica e incluso festiva, ya que los manifestantes portando pancartas, eran. “(...) acompañados con el sonido de los bombos y los cantos contrarios a la dictadura” (Amigo, 2008, p.221) Al mismo tiempo que “el fervor crecía a cada hora asemejando la lucha a la fiesta.” (Amigo, 2008, p.221). La ausencia de jerarquías, ni de roles establecidos, refutaba la lógica de la fábrica neoliberal de un cuerpo condenado a la serialización, la “máquina”, presentando una producción artesanal, con la colaboración de cientos de personas. Ante la falta de “productividad” o “rentabilidad” que presentaba el Siluetazo, se erigía contra la fábrica de la muerte, el festival de la vida.

La noción de “mecánica de poder” es pertinente para continuar analizando el rol de la desobediencia. Foucault (1979) afirma que el poder siempre “está ahí”, que es algo de lo que no se puede escapar. El autor declara que las relaciones sociales se tejen en continuas relaciones de poder, que se hacen extensivas al total del cuerpo social y al interior del cuerpo. Sin embargo, el autor distingue entre un Poder - que se identifica en el conjunto

de instituciones y aparatos- al poder como multiplicidad de fuerzas inmanentes al dominio en el que éstas se inscriben.

El aparato de Estado de 1976, ejerció el Poder, al construir y direccionar un conjunto de instituciones y aparatos que se extendieron a lo largo del cuerpo social, generando una maquinaria del “terror”, encauzando todas las relaciones sociales en esa gran fábrica. Foucault (1979) comenta que, en la sociedad del siglo XVII, el cuerpo del rey no era una metáfora sino una realidad política, ya que su presencia física era necesaria para el funcionamiento de la monarquía. Sin embargo, va a concluir que a lo largo del siglo XIX va a ser el cuerpo de la sociedad el que se va a convertir en el nuevo principio.

De la misma manera que el cuerpo físico del rey era necesario para el funcionamiento de la monarquía, la aparición de aquellos cuerpos en la plaza en septiembre del 83 fue necesaria para desafiar al régimen. Al mencionar el concepto de aparición, no solo hago referencia al lugar que se ocupa y se simboliza a partir de la figura del “desaparecido” sino que afirmo esa presencia física, ese cuerpo que no lo puede ocupar otro, más que uno mismo.

Deleuze (2002), retomando a Spinoza, afirma que el cuerpo es un campo de fuerzas, un medio que se disputa por una pluralidad de fuerzas. “Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político.” (p.1)

Al analizar el concepto de fuerzas, la pregunta por el poder y su vínculo con el cuerpo se hace inevitable. En una primera instancia hay que afirmar que esta relación no se va a dar de manera unilateral, ya que el cuerpo no va a ser únicamente ocupado por el poder, sino que, en su propia dialéctica, el poder va a ser ocupado por el cuerpo. Desde un poder que modela a los cuerpos, para el sexo, la belleza, el ejercicio, el músculo, la desnudez

(...) desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte se convierte en aquello por lo que es atacado (...). (Foucault 1979, p.104).

El Siluetazo revirtió la lógica de la Dictadura, al reconquistar su propio territorio - es decir, su mismo cuerpo-, aquel que les habían arrebatado años antes.

Las nociones de fuerza y poder, hacen que sea inviable pensar en un evento de esta magnitud, sin concebir la noción de resistencia. Foucault afirma (1984) que las relaciones de poder son móviles, reversibles e inestables y que (1979) no existen relaciones de poder sin resistencias y que éstas mismas son más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder. Además expone el rol de la libertad, como parte inevitable del desarrollo de estas relaciones :

(...) es preciso subrayar que no puede existir relaciones de poder más que en la medida en que los sujetos sean libres. Si uno de los dos estuviese completamente a disposición del otro y se convirtiese en una cosa suya, en un objeto sobre el que se puede ejercer una violencia infinita e ilimitada, no existirían relaciones de poder. Es necesario pues para que se ejerza una relación de poder, que exista al menos un cierto tipo de libertad por parte de las dos partes. (...) Esto quiere decir que en las relaciones de poder existen necesariamente posibilidades de resistencia, ya que si no existiesen posibilidades de resistencia - de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación- no existirían relaciones de poder. (Foucault, 1984, p.10)

En ese conjunto de cuerpos interviniendo en ese taller al aire libre convergieron dos temporalidades: un pasado, con un cuerpo de resistencia a la violencia de la dictadura y un futuro, de un cuerpo que funcionaba como estrategia de inversión de la situación al exclamar por la democracia. En esta línea, el profesor y sociólogo Edgar Garavito Pardo (1999) retomando a Foucault afirma que en la actualidad existen tres tipos de lucha: contra la dominación, contra la explotación y contra la sujeción; pero que a estos tipos se ha agregado una cuarta que son las luchas de la resistencia, donde lo que se reivindica es la vida, el factor de poder vivir. Al reflexionar sobre la resistencia, el autor afirma que

la resistencia es contemporáneamente imputada a la propia vida. Es la vida la que resiste. Antes que cualquier organización de tipo social, político, es la propia vida la que ejerce una resistencia a los manejos del poder, que incluyen los genocidios, las masacres, el control genético sobre poblaciones, etc. (Garavito, 1999, p.104)

Es apropiado retomar esa cita, particularmente para el caso del Siluetazo, ya que efectivamente en él, en ese acto de poner el cuerpo, se resiste a la maquinaria de muerte impuesta y se ejerce una resistencia de la vida misma. Frente a la continua presión ejercida por la dictadura, los cuerpos se mantuvieron firmes en aquella Plaza de Mayo, no dejando “alterarse” por los continuos mecanismos que aún intentaban violentarlos a ellos. De esta manera, la “apoliticidad” de la dictadura se vio desafiada frente a una nueva “politización”.

Taylor (2011) afirma que “el performance, antiinstitucional, antielitista, anticonsumista viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica” (p. 8). Al mismo tiempo, Foucault (1979) señala que la afirmación “todo es político” habla de la omnipresencia de las relaciones de fuerzas y su inmanencia en un campo político; y que lo que nos debemos proponer es la generación de nuevos esquemas de politización.

El concepto de “micropolítica” de Félix Guattari sirve para pensar al Siluetazo y a las acciones de los diferentes manifestantes. Guattari afirma que, de su muy breve incursión en el campo de la farmacología, surgieron los términos “molares” y “moleculares” para hacer referencia a los niveles “macro” y “micro” respectivamente. El psicoanalista y pensador francés afirma que todas las luchas sociales son molares y moleculares al mismo tiempo, es decir que a todo nivel de las diferencias sociales le corresponde una mirada macro, más amplia y una más pequeña, la micro.

De la gran escala que supuso el Siluetazo, al concebirse como un evento que contempló una lucha y demanda por la “aparición con vida” de miles de desaparecidos, aristas de lo “micro” se “desarmaron” en los cuerpos de esas personas que pusieron el cuerpo en la plaza. Es interesante pensar a la manifestación como un tejido, que se deshilacha en los múltiples cuerpos que forman parte de él. Guattari (2006) afirma que

la democracia tal vez se exprese a nivel de las grandes organizaciones políticas y sociales; pero sólo se consolida, sólo gana consistencia, si existe en el nivel de la subjetividad de los individuos y de los grupos, en todos esos niveles moleculares, se da lugar a nuevas actitudes, nuevas sensibilidades, nuevas praxis, que empiezan alrededor de las viejas estructuras (p.157)

La micropolítica está en el acto de sacar el cuerpo del ámbito privado, en el quiebre de los modelos de cuerpos y relaciones individualistas que planteó la Junta Militar desde el inicio del golpe. De esta manera el Siluetazo se propone como una “revolución molecular” - término acuñado por Guattari- al cuestionar el sistema en su dimensión de producción de subjetividad que pretendía crear cuerpos alienados.

Edgar Garavito Pardo (1999), al respecto afirma:

Una micropolítica se distingue ante todo por la concepción que tiene del poder. O sea, para la micropolítica a diferencia de la macropolítica, el poder no es el Estado,

el poder no es el príncipe, el poder no es el aparato gubernamental, el poder no es la ley (...) Es decir, se hace la ley para impedir un comportamiento ya existente, de manera que una micropolítica se definiría porque no es una política que sea respuesta a ejercicios del Estado o del aparato centralizado del poder.(...) Una micropolítica, anterior a la macropolítica, tiene que ver directamente con los comportamientos sociales antes de que sean pasados por el esquema de la legalidad y el ejercicio del poder del Estado.(p.115)

Es pertinente pensar a la micropolítica por fuera del poder del Estado, como afirma la cita, ya que efectivamente la micropolítica existe en estos cuerpos que se presentan por fuera y previos a la ley establecida por la Junta Militar. El cuerpo “rebelde” y “subversivo” señalado por el gobierno dictatorial, es creado ante la asunción de ellos y no antes. Ante la dictadura, el Siluetazo se presenta como transgresor - al igual que como se venían presentando las marchas de las Madres de Plaza de Mayo- presentando el cuerpo de los manifestantes en un intento de libertad.

Garavito (1999) afirma que la micropolítica es minoritaria ya que no busca los centros de poder o el control de lo social desde un lugar central. Agrega también que podría llamarse minoritaria a aquella lucha que no pasa a través de un aparato organizado, como un partido o sindicato, mientras que lo mayoritario correspondería a sistemas representativos. El Siluetazo se da en las calles y desde las calles. El único “organismo” que convocó al evento fueron las Madres de la Plaza de Mayo - y más tarde las Abuelas de Plaza de Mayo- que se manejaban por fuera de alguna representación partidaria. Al mismo tiempo, los cientos de manifestantes no pertenecían exclusivamente a alguna organización militante, sino que eran personas que diversos ámbitos que tenían algún amigo, familiar o conocido desaparecido.

Finalmente, Garavito (1999) concluye

el poder en una micropolítica del poder no es algo por fuera de nosotros, el poder está dentro de nosotros mismos. La micropolítica intentaría ir por fuera de esos hábitos, abrir ese campo experimental y construir de esa manera, lo que llamamos con Foucault, los procesos o vivir los procesos de subjetivación por fuera del sujeto como instrumento del poder. (p.117)

En esta relación con el poder, el cuerpo emerge en su “micropoliticidad”, excediendo las instancias de la “Ley” y planteándose por lo que es. En ese cuerpo que grita, que invade el espacio, aparecen las voces de aquellos que habían sido callados mucho tiempo atrás.



Nota. Adaptado de *Una manifestante pone el cuerpo para bocetar una silueta, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983* (p.263) por Eduardo Gil, 2008. El Siluetazo comp. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.

EL ESPACIO: Del silencio al reconocimiento social

La palabra okupa, según la Real Academia Española - RAE - se refiere a la persona o al movimiento que propugna la ocupación de viviendas o locales deshabitados. Como se explicita en la definición, dicho termino proviene de la palabra “ocupar” y “ocupación” y hace referencia al acto de ocupar espacios que no son de un individuo.

A partir de 1976, muchos espacios de uso público quedaron “limitados” y hasta “anulados” para el común de la gente. Desde el 24 de marzo del mismo año, la Junta Militar declaró el estado de sitio, la ley marcial y activó un constante patrullaje militar provocando no sólo que se viera restringida la circulación urbana, sino que, al dar bandera verde a la policía para realizar arrestos, la gente se desplazó por la ciudad con miedo. Al mismo tiempo, el gobierno de facto llevó a cabo una serie de políticas urbanas que generaron un impacto en la población. Luján Menazzi Canese en *Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la Ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)* (2013) da cuenta de algunas de estas políticas, por ejemplo, la limpieza de edificios, de reparación de calles y cordones y la prohibición de venta de productos en la vía pública. La autora explica que muchas de estas medidas ponían de manifiesto el fin del cuidado higiénico y estético y, por supuesto, la búsqueda de orden. De esta manera, como la autora afirma, se buscaba una reconfiguración social profunda. Por otro lado, también se orquestaron diversas políticas que buscaron erradicar las villas de emergencia para, de manera indirecta, buscar la expulsión de los sectores populares. Al respecto de esto, la autora resalta el Servicio de Rescate de Indigentes en la Vía Pública “cuyo objetivo era recoger a personas en estado de abandono que se encuentren en la vía pública. No se aclara el destino de las personas, sólo que se procurará su readaptación y ubicación futura” (Menazzi, 2013). Por otro lado, Alejandra Schwartz en *Las leyes de la dictadura. Normativa de la exclusión* (2007) expone algunos fragmentos de la ley 20.840, sancionada en 1974, que sirvieron de base para las leyes represivas que ejecutaría la Junta Militar y que establecieron la “guía” para el proyecto de país que los militares tenían en mente. Teniendo como eje el disciplinamiento social, la persecución política y la represión - como se desarrolla previamente en el capítulo 1- los militares “coparon” las calles, prohibiendo su ocupación para todo aquel que no buscara “la paz social”. Los artículos 1 y 2 de aquella ley, detallan:

ARTÍCULO 1° - Será reprimido con prisión de tres a ocho años (...) el que, para lograr la finalidad de sus postulados ideológicos, intente o preconice por cualquier medio, alterar o suprimir el orden institucional y la paz social de la Nación, por vías no establecidas por la Constitución Nacional y las disposiciones legales que organizan la vida política, económica y social de la Nación.

ARTÍCULO 2° — Se impondrá prisión de dos a seis años:

- a) Al que realice actos de divulgación, propaganda o difusión tendiente al adoctrinamiento, proselitismo o instrucción de las conductas previstas en el artículo 1°;
- b) Al que hiciere públicamente, por cualquier medio, la apología del delito...
- c) Al que tenga en su poder, exhiba, imprima, edite, reproduzca, distribuya o suministre, por cualquier medio, material impreso o grabado, por el que se informen o propaguen hechos, comunicaciones o imágenes de las conductas previstas en el artículo 1°; (Ley 20.840 citada en Schwartz, 2007)

Tanto en el artículo 1, como en la sección “a” y “c” del artículo 2 se evidencia la serie de prohibiciones que marcarían las máximas de la Junta Militar, que no sólo se romperían en la clandestinidad militante, sino finalmente en el espacio público, durante el Siluetazo de 1983.

Las nociones de espacio público y reconocimiento social son inseparables de aquel hecho gráfico que pobló las calles de Buenos Aires, en el espacio icónico de la Plaza de Mayo. Aquel día, cientos de personas, invisibilizadas en los últimos años, alzaron la voz y “lograron ser vistas”.

La voz, dice Aristóteles, es un instrumento destinado a un fin limitado. En general, sirve para que los animales indiquen (señalen) su sensación de dolor o de agrado. Agrado y dolor se sitúan más acá de la partición que reserva a los seres humanos y a la comunidad política el sentimiento de lo provechoso y lo perjudicial, por lo tanto, la puesta en común de lo justo y lo injusto. (Ranciere, 2007, p.1)

Con esta breve reflexión aristotélica comienza *El desacuerdo* (2007) breve texto elaborado por Ranciere.

Cuando hay voz, hay lugar. Cada vez que emitimos sonido, ocupamos un lugar en el espacio. Pero ahora, ¿qué sucede cuando somos condenados al silencio?

Una de las características de la democracia es la libertad de voz, la posibilidad de ocupar un espacio de la polis y - lo más importante- de ser escuchado. Del otro lado, en la cuadra opuesta, los gobiernos dictatoriales ya no posibilitan esto, ya que la voz es condenada al

“ruido” o al silencio. Nuevamente, cuando hay voz, hay espacio. Cuando hay espacio, hay voz. Desde aquel 24 de marzo, múltiples voces fueron condenadas al exilio, a lo subterráneo, a lo clandestino. Los espacios de la polis se quedaron vacíos. En un régimen que dictaminaba qué espacios correspondían a quién, se orquestó un reparto, en el cual gran parte de la población se quedó sin casi nada.

Ranciere (2000) afirma que lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. Un primer proceso, denominado gobernar, donde se encuentra la distribución de participaciones y la jerarquía de lugares y funciones, y al cual Ranciere va a llamar policía; y un segundo proceso consistente en un conjunto de prácticas guiadas por la suposición de que todos somos iguales y por el intento de verificar esa suposición. A este último lo va a llamar emancipación. Según lo que afirma el filósofo francés, la función de la policía va a ser dañar la igualdad, por lo que lo político, lugar donde se da la verificación de la igualdad, se convertirá en el manejo de un daño. De esta manera afirmará que “lo político es el terreno para el encuentro entre la emancipación y la policía en el manejo de un daño” (Ranciere, 2000, p. 146).

Al mismo tiempo en su libro *Sobre estéticas políticas* (2005) Ranciere va a desarrollar el concepto de la división de lo sensible, al cual se va a referir como una distribución y redistribución de lugares e identidades, de tiempos y espacios, de lo que va a ser visible e invisible, del ruido y el lenguaje. Al hablar de la policía, Ranciere (2007) afirma que no hay que pensarla como lo que se conoce como “baja policía”, pensando en los cachiporrazos de las fuerzas del orden y las inquisiciones de las policías secretas, sino que hay que entenderla como la ley, como aquella que define el reparto de lo sensible y como la que establece una regla del aparecer de los cuerpos, de la configuración de sus ocupaciones y los espacios donde éstas se distribuyen.

(...) la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (Ranciere, 2007, p. 4)

Lo visible y lo no visible; el ruido y el discurso. Bajo el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, la Junta Militar fue la encargada en asignar los lugares, en

definir qué espacios podían ser ocupados y cuáles no, quiénes los podían ocupar y quiénes estaban condenados al encierro y finalmente en declarar de cuáles bocas se escucharía el discurso y de cuáles no saldría nada más que ruido. Su ejecución como la policía - en términos rancierianos- fue declarar qué iba a ser legítimo bajo los ojos de la “ley” y que iba a ser “prohibido”. Como se evidencia en los artículos mencionados y en las consecuencias a las cuales llevaron, las reglas se ejecutaron ferozmente. Por otro lado, lo no visible, lo prohibido, lo escondido va a ser la caracterización de muchas de las actividades militantes durante el régimen. En este sentido, si pensamos en el orden represivo de la policía, de los militares es casi seguro afirmar, que cuando la militancia “hablara”, aquellos “hombres de la ley” - si seguimos la terminología de Ranciere- no escucharían otra cosa más que ruido.

Al estar prohibidas muchas de las actividades que “atentaban contra la paz social”, los individuos se vieron reclusos al espacio doméstico, al espacio privado, lejos de la ciudad, de las calles, donde se erigía anteriormente el espacio de la ciudadanía.

Rodrigo Alonso (2000) afirma que “por su misma naturaleza, la intervención urbana es netamente política, en tanto se perpetra en el seno de la vida ciudadana, sin anuncios ni señales” (p.4). Expresa que tan sólo la ocupación del espacio público genera una tensión entre éste y aquellos que se apropian de la ciudad, haciéndola escenario de sus proposiciones particulares. Como afirma Diane Taylor (s.f) las primeras en irrumpir en el espacio público fueron las Madres de Plaza de Mayo, ya que a través de su cuerpo lograron visibilizar la ausencia/presencia de los desaparecidos. Una segunda manifestación que logró eso fue el Siluetazo.

Retomando las categorías establecidas por Ranciere, si pensamos a la Junta Militar como la policía, es necesario pensar al Siluetazo como la política. En una experiencia artística masiva, muchas de las personas que se habían visto confinadas a los espacios privados, pudieron salir a las calles, ocupando el espacio público que les habían sacado años atrás y reclamando ser escuchados. La política, como la concibe Ranciere (2007), es la que rompe la configuración sensible donde se definían las partes, manifestando al mismo tiempo la ausencia de algunas de éstas. El autor afirma que hay política cuando los que no tenían derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos, poniendo en el centro de la escena el enfrentamiento de aquel mundo donde no son y aquel en que

son. Finalmente hay política cuando aquellos que no tienen tiempo, se lo toman para demostrar que son habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite lenguaje (Ranciere, 2005).

Judith Butler (2017) en su libro *Cuerpos aliados y lucha política* analiza el rol del cuerpo y la performatividad en la escena de las marchas multitudinarias. Ella expresa que, a través de estas marchas, diferentes comunidades declaman su rechazo a ciertas cuestiones sociales y políticas. La autora afirma:

Lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible. (Butler, 2017, p.31)

Es interesante pensar la idea del “derecho a la aparición” si pensamos en el contexto dictatorial y en la búsqueda y el reclamo de miles de desaparecidos. El Siluetazo fue una expresión de sujetos que no tenían el derecho a aparecer, que no pertenecían a la esfera pública. Los diversos manifestantes ocultos en la clandestinidad o ignorantes del presente que se extendía a lo largo del país, al poner sus cuerpos aquel 21 de septiembre, se convirtieron en sujetos de reivindicaciones. En un régimen donde lo único que se escuchaban eran “ruidos”, la manifestación artística que pobló las calles simbolizó un encuentro de cientos de voces que luchaban por una “vida más vivible”.

Ranciere (2014) afirma que “las prácticas artísticas son “maneras de hacer”, que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (2014, p.1). Él desarrolla (2005) que la forma de entender el vínculo entre estética y política, es justamente entender la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración. El autor propone la idea de entender que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas, sino que son dos formas de división de lo sensible dependientes de un régimen específico de identificación.

Alonso (2000) expresa que la ciudad constantemente representa un campo de negociación de representaciones en el que por momentos se ponen en evidencia las discrepancias entre

diferentes sectores de la sociedad.

En su entramado profundo, la ciudad alberga luchas de poder, sistemas de diferenciación y discriminación social, zonas de visibilidad y de exclusión espacial, conflictos entre el patrimonio público y la propiedad privada, dispositivos de coerción y aparatos de opresión, normas de convivencia comunitaria, sub-grupos que minan la identidad colectiva con sus identidades particulares. Aun cuando una obra se oriente sólo a un sector de este complejo y problemático tejido, lo cierto es que la totalidad conforma el contexto semántico del que finalmente emanará su sentido. (Alonso, 2000, p. 4)

La ciudad durante la dictadura fue un espacio exiliado, prohibido, inhabitable. Sus capas se borraron, se ocultaron debajo de la tierra, presentando a ésta como un escenario estático, imperturbable, “limpio” de aquellas “impurezas” que se pudieran presentar. Butler (2017), retomando a Hanna Arendt, expone que el estar excluido del espacio de aparición, es estar excluido de la pertenencia a la comunidad que ha originado ese espacio. La irrupción de la acción plural y pública es el reclamo por el derecho a pertenecer a esa comunidad. Arendt retoma la idea de la polis griega y el foro romano cuando sostiene que toda acción política requiere un espacio de aparición.

La polis, propiamente hablando, no es la ciudad-Estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge del actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito sin importar dónde estén. (Arendt, 1958 citada en Butler, 2017, p.77).

Como afirma Arendt, la relación entre espacio y política es bidireccional: no sólo la política requiere un espacio de aparición, sino que ese espacio es lo que genera la política. Julio Flores afirma (2008) que los espacios públicos son el contexto de nuestra vida y pareciera que son imposibles de cuestionar. Él explica que durante los días que se llevó a cabo el Siluetazo, la Plaza de Mayo era el espacio de manifestación más alto donde convivían la historia reciente y la del origen de nuestra identidad colectiva. Sobre ella comenta:

No es cualquier espacio, es un lugar. Si se lo abandonara, no quedaría vacío: sería una ruina. Interrogarse antes los signos del espacio público es complejo para el habitante o forastero espectador, y cuando lo hace termina cuestionando su propia situación social, cultural y política. (Flores, 2008, p.93)

Deseando reformular la frase que expuse al inicio de este capítulo, cuando hay voz no hay lugar: cuando hay voz, hacemos lugar.

Si pensamos en el concepto de política rancieriano, en los excluidos que deseaban pertenecer, es central la idea de la corporalidad presente para reclamar un espacio como espacio público, como afirma Butler. Es primordial entender, afirma Butler (2017), que:

Cuando las multitudes se reúnen, lo que está en juego, aquello por lo que se lucha, es justamente el carácter público del espacio, (...). Y es que no puede negarse que tales movimientos han dependido de la existencia previa del asfalto, de la calle y de la plaza, (...) pero no es menos cierto que las acciones concertadas se apoderan del espacio, hacen suyo el suelo y animan y organizan la arquitectura del lugar. (p. 76).

El Siluetazo en estos marcos butlerianos se define como una acción que reconfigura lo público y el mismo espacio de la política. Santiago García Navarro (2008) afirma que la Plaza de Mayo es un espacio cargado de una historia de luchas populares, pero sobre todo es el lugar donde las Madres se pudieron encontrar de igual a igual. “En este sentido, más que una toma de la Plaza de Mayo - es decir la conquista o asalto de un terreno-, la Silueteada es una expresión de la nueva territorialidad que las Madres ya habían establecido allí.” (Navarro,2008. pp.349,350) A finales de marzo del 76’ la multitud politizada se vio reducida al espacio de “lo privado”, reconfigurando el espacio de la polis. Las manifestaciones colectivas y públicas que se expresaron a finales del régimen, no sólo pusieron en duda “los valores” establecidos por los mandatarios ilegítimos del país, sino que, al mismo tiempo, derribaron la pared que separaba el espacio público, del espacio privado. Maite Garbayo (2016) comentando sobre las acciones performativas en la transición del franquismo afirma:

Es como si para el cuerpo, el silencio anterior hubiera supuesto una toma de consciencia en sí. El cuerpo silenciado es el cuerpo confinado al ámbito de lo privado, vedado de aparición pública y de todo reconocimiento que escape a los sistemas preexistentes. Cuando ese cuerpo aparece viene ya marcado por ciertas características originadas y aprendidas en los dominios del silencio. Una de ellas, quizá la más relevante, es la de saberse vulnerable. Al ocupar ese espacio secundario, que conlleva una exclusión, el sujeto se reconoce en la vulnerabilidad, de tal forma que los actos que realiza estarán en cierta manera atravesados por ella. (pp. 51,52)

Al salir a las calles y ocupar la Plaza de Mayo, los manifestantes propusieron una nueva reconfiguración espacial.

(...) en la calle, los cuerpos reorganizan el espacio de aparición con el fin de impugnar y anular las formas existentes de la legitimidad política; y así como a veces ocupan o llenan el espacio público, la historia material de estas estructuras actúa igualmente sobre ellos, convirtiéndose en parte de la propia acción y reformulando la historia en el preciso momento en que ellos despliegan sus mejores estrategias. (Butler, 2017, p. 89).

Como afirma Gustavo Buntinx (2008), citando a Roberto Amigo (1991) el transeúnte ocasional que visualizara el Siluetazo, no recorrería un espacio cotidiano, sino un “espacio de la victoria-aunque efímera- de la rebelión ante el poder.” (p.259) En una ciudad donde eran “extranjeros”, los manifestantes propusieron, finalmente, a través de la intervención, un espacio de igualdad.

Al inicio de esta disertación cuasi rancieriana, desarrollé aquello que Ranciere describe como “lo político”, afirmando que se trataba del encuentro de dos procesos heterogéneos: el proceso de gobernar y el de la igualdad. Este segundo se concentraba en un conjunto de prácticas que el autor francés reunió en el concepto de emancipación.

Ranciere (2000) afirma que el proceso de emancipación “es la verificación de la igualdad de cualquier ser habitante con cualquier otro ser hablante” (p.147) Desarrolla que la igualdad se plantea en nombre de una categoría a la cual se le niega el principio de esa igualdad. En este caso, el principio de la igualdad fue negado a la militancia política – el peronismo, los partidos de izquierda- y cualquiera que pudiera ser considerado “subversivo” bajo aquel régimen. Como expone Ranciere, aquel que invoca sus derechos, siempre lo hace desde el nombre del anónimo, de cualquiera. La igualdad se presenta como un universal que constantemente hay que suponer, verificar y demostrar. Con respecto a la protesta social expone:

en términos generales, el esquema lógico de la protesta social puede resumirse así: ¿pertenece o no a la categoría de hombres o ciudadanos o seres humanos? ¿y qué se desprende de eso? La universalidad no está encerrada en ciudadano o ser humano, sino en el “qué se desprende” de ello, en la elaboración discursiva y práctica de lo que se desprende de ser o no ser considerado como un ciudadano o un ser humano. (Ranciere, 2000, p. 148).

La noción de “anónimo” y “anonimato social” es destacada por Ranciere (2005) al pensar en estos sujetos, en esta masa indiscriminada - como afirma él- de aquellas personas que no “hacen historia”.

El concepto de “subversivo” es definido como una persona que “pretende” alterar el orden social. Bajo la dictadura, la categoría de “subversivo” quitó, a cualquiera que se encontrara en ella, la idea universal de ciudadano y más tarde de ser humano. Butler expone que, ante un tribunal,

la ley ya se está aplicando cuando el acusado entra en la sala, y en este caso adopta la forma de una construcción reguladora sobre la esfera de la aparición, en la cual se determina quiénes pueden ser vistos, oídos y reconocidos. (Butler, 2017, p. 47).

Al iniciarse el gobierno de facto, cualquiera que se considerara “subversivo” podía sufrir la prisión, la represión, la tortura e incluso la desaparición. Las diferentes protestas sociales, empezando por las rondas de las Madres de Plaza de Mayo y finalizando con los Siluetazos (aquí incluyo tanto el de septiembre, como el de diciembre) preguntaban a la ciudad: ¿pertenece o no a la categoría de hombres o ciudadanos o seres humanos? ¿y qué se desprende de ello? Butler (2017) expone que la noción de reconocimiento desempeña un papel importante al pensar en las marchas. Ella se cuestiona por qué en la cotidianeidad, solamente ciertas clases de individuos pueden aparecer en la escena como sujetos reconocidos, al mismo tiempo que la imposición sobre los modos de aparición, como mencionaba en el ejemplo del juicio, funciona como una precondition que actúa sobre toda persona cuando ésta quiere presentarse en público.

Ranciere (2000) explica que la construcción de algunos casos de igualdad, no son actos de una identidad, ni la demostración de valores de un grupo, sino que son procesos de subjetivación.

Una subjetivación política es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre, se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada (...) Es el nombre bajo el cual los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia. (Ranciere, 2005, p.77).

Ranciere expone que un sujeto es alguien que no pertenece. Durante aquellos años, la categoría de “subversivo” fue asignada a cualquier persona que se encontrara por “fuera de la ley”.

La subjetivación política es el planteamiento de la igualdad - o el manejo de un daño- por parte de gente que está junta en la medida en que está entremedio. Es un cruce de identidades que descansa en un cruce de nombres que unen el nombre de un grupo o clase al nombre de ningún grupo o ninguna clase, que unen un ser con un no-ser o con un ser que-no-lo-es-todavía. (Ranciere, 2000, p. 149)

Ranciere (2000) expone que la lógica de la subjetivación política, de la emancipación es una lógica del otro. Es interesante pensar el concepto de subjetivación política, como un concepto relacional, que se establece en la relación con el otro. El autor afirma que esto sucede en primer lugar porque la subjetivación nunca es la simple afirmación de una identidad sino al mismo tiempo el rechazo de otra identidad dada por el otro dominante, dada por la policía. “Subversivos” es la categoría con la que la Dictadura nombró a los “transgresores”, “rebeldes”, “alterantes” y es la categoría de la cual los manifestantes se quisieron deshacer.

Además, Ranciere afirma que es una lógica del otro, porque la emancipación es una demostración, que siempre supone un otro, incluso si ese otro rechaza la evidencia o el argumento. El Siluetazo no sólo se hizo para los mismos manifestantes, sino que se hizo para un otro: un otro transeúnte, un otro policía, un otro Estado. Finalmente, la lógica de la subjetivación es una lógica del otro, ya que siempre entraña una identificación imposible, ya que el lugar del sujeto político es una brecha, ya que siempre el sujeto se encuentra entre medio, de nombres, de identidades, de culturas.

La intervención llevada a cabo en la Plaza de Mayo supuso una irrupción. Un quiebre del espacio, al quebrar un espacio público establecido por la dictadura, e irrumpir generando un nuevo espacio, donde se escuchara el discurso; y un quiebre discursivo, al proclamar por una categoría que no se les habían asignado. Entre los quiebres, nacieron los brotes y entre el cuerpo y el espacio un elemento más se volvió constitutivo del Siluetazo: la multiplicidad, al verse ocupada la Plaza, por primera vez desde marzo de 1976 de cientos de manifestantes.



Nota. Adaptado de *Cordón policial durante la III Marcha de la Resistencia*, 22 de septiembre de 1983. (p. 45) por Eduardo Gil, 2008. El Siluetazo comp. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.



Nota. Adaptado de *[Sin epígrafe]* (p. 113) ,2008. El Siluetazo comp. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.

LO COLECTIVO: Nosotros, las multitudes

Es factible pensar que ante cada situación social hay modalidades de aparición. Durante la dictadura del 1976, la actividad de una parte importante de la población consistió en la “no aparición”, en el juego del escondite, en los artilugios de lo clandestino. Los sujetos en cambio, aparecían en su cotidianeidad, en la “individualidad” de la privacidad de sus casas. Como afirma Virno (2008) la palabra privado no hay que comprenderla como algo personal de un sujeto, sino que ante todo significa “privo” es decir desprovisto, desposeído, como privado de voz o de presencia pública. Ante el advenimiento del Siluetazo, la reunión de cientos de cuerpos, como afirma Judith Butler (2017), “activo” un “nosotros”, por aquella “pluralidad que persiste, actúa y presenta sus reivindicaciones en la misma esfera pública que ha abandonado a los sujetos individuales” (p.64). Al reflexionar sobre las acciones colectivas, Charles Tilly (2000) afirma que estas consisten en episodios de conflicto o de cooperación. En este caso, se podría pensar a la manifestación del 83, como un evento sumamente cooperativo, más que confrontativo.

El individualismo, como elemento central de un neoliberalismo que ya estaba empezando a emerger (y se consolidaría finalmente en la década del 90’), sería un eslabón en la lógica de “desarme” que se proponía la Junta Militar. Pensando en una desarticulación del cuerpo social, se procuraría, durante aquellos años, “encerrar” a las personas en sus casas, y “desaparecerlas” de la vía pública. Verónica Gago (2014) utiliza el concepto de “política de los muchos” para referirse a manifestaciones que se conciben como fenómenos que desbordan la individualización neoliberal y que abren preguntas por las subjetividades políticas en juego. Gago puntualmente se refiere a manifestaciones que “cuestionan con cierta efectividad los marcos de la gubernamentalidad y que, en algunos casos alcanzan a prefigurar elementos constituyentes de una teoría política no neoliberal” (p.101). El Siluetazo, en su manifestación colectiva, disputó el esquema y la lógica neoliberal, al llevar a cabo una manifestación pública en uno de los puntos simbólicos de la Ciudad de Buenos Aires. En consonancia con esta idea Tilly (2000) afirma que “las acciones colectivas discontinuas y contenciosas siempre involucran una tercera parte, generalmente plantea amenazas a la distribución existente de poder, y frecuentemente incita a la vigilancia, la intervención y/o represión por parte de la autoridad política. “(2000, p.11) Como mencionamos anteriormente esta manifestación consistió en una amenaza al quiebre de la distribución existente de poder, al poner en jaque la estructura y el reparto

de lo sensible - en palabras de Ranciere- que la Junta Militar se había planteado. Gago (2014) además enfatiza en la capacidad de acción y en la coordinación que es lo que logra movilizar a miles de personas en el espacio público. Por esto mismo el Siluetazo evidenciaría la ruptura de esta individualidad y en palabras de Roberto Amigo (2008), este fenómeno artístico reconstruiría los lazos de solidaridad rotos durante la dictadura.

Sin embargo, retomando la idea de “desaparición” de la vía pública, no me refiero únicamente a que las personas dejaran de aparecer - en su sentido literal- en la vía pública - lo que ocurrió debido a las diversas prohibiciones y restricciones que estableció la Junta- sino a que se desapareciera la construcción de un “nosotros”. Durante aquellos años, las personas continuaron saliendo a las calles, a trabajar, a estudiar, a juntarse con otras personas - de hecho, mucha gente afirma que no “sintió” el vivir bajo un mandato autoritario- pero nunca en esos años - a excepción de la clandestinidad- esas personas se unieron para conformar un conjunto. Es pertinente señalar que la multiplicidad de los cuerpos y esa “reunión” circunstancial, no generaba una conversación entre ellos. El Siluetazo no sólo expresó la salida de cientos de cuerpos a la calle, sino una relación entre el espacio entre ellos. Como afirma Butler, al pensar en los cuerpos que actúan juntos, es necesario pensar que “ningún cuerpo establece el espacio de la aparición, pero esta acción, este ejercicio performativo, solamente se da *entre* cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el cuerpo de otros.” (Butler, 2017: 81). Finalmente, la autora afirma: “Mi cuerpo, por tanto, no actúa en solitario cuando interviene en la política. De hecho, la acción emerge del *entre*, de una figura espacial que designa una relación que nos une al tiempo que nos diferencia.” ([bastardilla del texto] Butler,2017p.81).

Hanna Arendt, retomada por Butler, afirma que ningún humano puede ser humano en soledad y que, al mismo tiempo, ningún humano puede ser humano sin actuar conjuntamente con otros y en condiciones de igualdad. Las manifestaciones se caracterizan por una estructura desjerarquizada, por un amplio abanico de personas que se establecen en situaciones de igualdad: reclamando por los mismos derechos en un mismo espacio, sin distinciones de edades o clases sociales. Además, no es únicamente “la voz” la que se evidencia en estos reclamos, sino también - como he mencionado antes- los silencios y los movimientos en conjunto. La salida de aquellas personas al marchar a la plaza, esa intencionalidad, ya evocaba la idea de un “nosotros”. Butler (2017) menciona que en la idea de una reunión “*la asamblea ya habla antes de pronunciar ninguna palabra,*

que por el mero hecho de juntarse esa multitud de personas está *ya* representando una voluntad popular (...).” [bastardilla del texto] (p.159). Las diversas congregaciones ponen en juego, como sostiene John Inazu, retomado por Arendt (2017) una “función expresiva”, que es anterior y va más allá de cualquier demanda que puedan plantear.

Durante los dos días que duró el Siluetazo, el conjunto de personas se enlazó en un fenómeno que excedía los límites de lo artístico para abordar un sentimiento que se concentraría en los últimos seis años vividos. Cecilia Vázquez (2019), retomando a Schechner (2012) comenta que los rituales constituyen un modo de conexión en el interior de un colectivo, que permite construir la solidaridad social, conformando una comunidad. El taller performativo que se llevó a cabo, definitivamente conformó una comunidad que se encontraba dispersa y que finalmente aquel 21 de septiembre se reunió. Vázquez afirma que una dimensión que se debe destacar de las multitudes es la dimensión del “afecto” es decir, las motivaciones que tienen las personas para asumir un objetivo en común. Allí se pone en juego una trama de complicidad, de voluntad de estar juntos y el placer por el intercambio que se pone en juego en ese cuerpo colectivo.

Sin querer ahondar demasiado en el carácter artístico del Siluetazo, me gustaría proponer que la dimensión afectiva se hizo explícita en “el dibujo”. En esa dimensión colaborativa, los cuerpos se entrelazaron, algunos acostándose en el papel, otros con un lápiz en la mano y otros simplemente observando la acción.

El concepto de “multitud” ha sido muy discutido a lo largo de los años. Paolo Virno (2008) en *Gramática de la multitud*, realiza un análisis detallado de este concepto. El retoma el debate entre Spinoza y Hobbes, oponiendo los conceptos de multitud y pueblo, asociando el primero a la idea de pluralidad dispersa y el segundo a un concepto que se vincula con la noción de Estado. Sin querer entrar en el debate de qué se considera pueblo - una discusión por demás compleja- me interesa la concepción de “multitud” desarrollada por Spinoza.

Para Spinoza, el concepto de *multitud* indica una pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes - comunitarios-, sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles. (Virno, 2008, p. 21 y 22).

Virno (2008) comprende a la multitud como una forma de ser, como algo básico de la relación con el mundo y con los otros. El afirma que la multitud huye de la unidad política, no firma pactos con el soberano, porque tiene inclinación a ciertas formas de democracia no representativa. Finalmente concluye que la multitud se caracteriza por la ambivalencia, por una relación con lo *posible* donde la multitud se puede inclinar tanto para algo malo, como el servilismo, la corrupción o el oportunismo, como para algo bueno, como las luchas de liberación.

Me interesa la idea de concebir al Siluetazo como el encuentro de multitudes, sin necesariamente pensarlo como unidad política. El concepto de multitud spinoziano como fundamento de las libertades civiles parece central para pensar al fenómeno artístico-político.

Horacio González, en una entrevista de Página 12, realizada en febrero del 2002, continúa con el debate sobre las multitudes, al dialogar con el pensamiento de Paolo Virno. El pensador argentino afirma que el concepto de “multitud” no puede dejar de pensarse junto al de “pueblo”, ya que “hay un interlineado en pueblo-multitud” (2002) y que mientras el pueblo tiene una forma donde se expresa en la multitud, la multitud tiene un rostro de pueblo. El agrega, además, que es mejor hablar de multitudes, usando el plural, para señalar el carácter volátil y enérgico de estas formas de la conciencia pública.

Tomando en cuenta particularmente el caso argentino, González afirma:

El Cabildo, la Plaza de Mayo, los puentes del Riachuelo, la consabida ciudad de Junín, son las palabras o los iconos que corresponden a nuestro diccionario de multitudes, que es un concepto de la poética política popular que significa un umbral de emotividad para la acción pública y de reconstitución de una democracia en las vidas personales y colectivas. Se sale de casa como ahorrista y a las veinte cuadras ya hay disponibilidad colectiva, ya los “ahorros” se invirtieron en un cuerpo social nuevo que no “ahorra” inventiva social. (González, 2002, Página 12)

González, en la cita seleccionada, está hablando de una época particular de la Argentina, la crisis de diciembre del 2001, caracterizada por el Cacerolazo, el “Corralito”, las revueltas populares, los saqueos, la inestabilidad política y social, etc.

Sin embargo, la retomo ya que señala ciertos elementos que coinciden con el Siluetazo. La ubicación de Plaza de Mayo, vinculado a un icono de multitudes, la emotividad de la acción pública y la reconstitución de la democracia en las vidas personales y colectivas,

son imágenes que, como se establecía al inicio del capítulo, dan cuenta de un “nosotros”. Al mismo tiempo, como afirma González, me parece relevante concebir lugares intermedios entre “las multitudes” y el “pueblo”, en una relación dialéctica. No me interesa concebir al Siluetazo, como un evento del pueblo, sobre todo pensándolo en la clave estatal, como reflexionaba Hobbes, pero sí en “pueblo” al pensarlo como una memoria en común, un sentir similar, al manifestarse por los desaparecidos.

Retomando algunos conceptos de Charles Tilly, la intervención artística y política, se desarrolló como un evento resultante de la interacción entre personas, antes que, como una performance individual, característica primaria de las “acciones colectivas”. En este evento, también como afirma Tilly, “los participantes aprenden, innovan y construyen historias en el propio curso de la acción colectiva” (2000, p.14) para finalmente, “precisamente porque las interacciones históricamente situadas crean acuerdo, memorias, historias, antecedentes, prácticas y relaciones sociales, cada forma de acción colectiva posee una historia que dirige y transforma usos subsecuentes de esa forma”. (2000, p.14)

El Siluetazo se alimentó de expresiones artísticas previas a él, y, en la constitución de un fenómeno único en la Argentina, también modificaría las futuras manifestaciones que se harían tanto en nombre del arte, como en nombre de la política.



Nota. Adaptado de [*Sin epígrafe*] (p. 114-115), 2008. El Siluetazo comp. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.

Conclusiones

Al concebir a un fenómeno como el Siluetazo, es necesario comprenderlo en su interseccionalidad, pensándolo como una expresión que surge desde diversas aristas. El marco social y político que caracterizó a América Latina por aquellos años, presentando un escenario invadido por dictaduras neoliberales, fue lo que habilitó en el mismo suelo, una explosión de manifestaciones corporales, resistentes a los regímenes planteados. De manera interna en la Argentina, los constantes abusos, prohibiciones y las notables violaciones a los derechos humanos, fue lo que, de cierta manera, habilitó que existiera un fenómeno como el Siluetazo. Ante una Ley que silenció, el arte se estableció como dimensión para callar ese silencio. Por último, ante la “desaparición” de los cuerpos, el arte decidió aparecerlos.

Nuevamente, es inconcebible pensar en el Siluetazo sin todas las variables que lo rodean. Sin embargo, aunque es necesario pensar en aquellas dimensiones macro constitutivas de varias expresiones artísticas llevadas a cabo en la Argentina en aquellos años, la identidad del evento excede las mismas.

Como se ve en los capítulos de análisis, cuerpo, espacio y colectivo fueron las hebras fundamentales de aquella manifestación artística llevada a cabo en la Ciudad de Buenos Aires. Definitivamente no hubiera sido igual, si hubiera sido una experiencia visual, antes que corporal, o si se hubiera llevado a cabo en una galería, antes que en la calle; o si finalmente hubiera sido el producto de una persona, antes que de cientos. Cada una de estas dimensiones, mencionadas en los capítulos de análisis fueron las que finalmente integraron la identidad del Siluetazo. Sin embargo, en el medio de este tejido conceptual, un factor fue el que funcionó como columna vertebral: *poner el cuerpo*.

Es casi imposible separar al Siluetazo de su contexto y la temática que adquirió el mismo: “los desaparecidos”. Tampoco es mi intención hacerlo. Sin embargo, en el análisis desarrollado, traté de dar cuenta de su carácter político, por fuera de la temática abarcada. Un cuerpo descontrolado, pensado por fuera del control dictatorial; un cuerpo desobediente, ignorando las normas y la distribución de espacios marcados por la Junta Militar y un cuerpo colectivo, en la lucha por una nueva configuración de un “nosotros” y en la desestimación de la individualidad. Esos fueron los diferentes cuerpos que se manifestaron aquel 21 de septiembre de 1983.

Como afirma Diane Taylor, cualquier acto espontáneo corporal que perturba la cotidianeidad puede ser visto como una performance de resistencia. El carácter improvisado del Siluetazo, fue lo que comenzó como un simple gesto de rebelión y finalizó en una de las manifestaciones que inclinarían la balanza para el retorno de la democracia. Al reflexionar sobre las luchas de resistencia, donde se reivindica la vida, Garavito Pardo (1999) afirma: “(...) es la propia vida la que se resiste” (p. 105). En un contexto dónde se encontraban limitadas las libertades, dónde se ejercía de manera constante el terrorismo de Estado, con secuestros, torturas y desapariciones, efectivamente, el Siluetazo se manifiesta como una expresión donde la vida resiste.

La resistencia es política. La irrupción en la ciudad también lo es. Y la multitud apareciendo, cierra el círculo. Cuando llevamos a cabo una expresión artística, la temática que rodea a la misma se presenta como una articulación de diferentes tradiciones, de discursos y prácticas históricas y configuradas socialmente a lo largo de los años. La temática de los derechos humanos, los desaparecidos y la dictadura, fueron retomadas cientos de veces, articulando también con el contexto y el imaginario social que rodearon no sólo a las dictaduras latinoamericanas, sino contextos de violación de derechos, como el nazismo o el fascismo en Europa. Muchas veces, la temática de las mismas expresiones es en las que radica su expresión política.

Sin embargo, de acuerdo al análisis llevado a cabo, creo que la politicidad del Siluetazo, no sólo radicó en su temática, sino en su “aquí y ahora”, en su puesta corporal en ese momento. El cuerpo quebrando las normas, el espacio de la ciudad y el espacio de “aparición” reclamando la presencia y por último la multiplicidad llevada a cabo por los manifestantes, son las que le dan a la misma intervención su carácter político. En ese “taller improvisado” entre la performance artística y la manifestación política, el Siluetazo irrumpió en la ciudad, con su condición corporal política y su carácter estético. La ocupación del espacio urbano, que se ejerce cuando estamos en el espacio público, marca una instancia efímera, del instante. En el caso del Siluetazo, la manifestación en uno de los puntos simbólicos más importantes de la Ciudad de Buenos Aires, alteró la estructura social llevada a cabo por la Junta Militar.

Finalmente, recuperando lo señalado, desde la poética hasta la política, es central empezar a concebir estos fenómenos por fuera de su referencia temática y anclándonos en las

huellas corporales, aún cargadas de política. Retomando a Gilles Deleuze (1980) es hora de “convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia” (p.72)

Bibliografía

Aguerreberry, R; Flores, J y Kexel, G (2008) “Propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo en septiembre de 1983”. En Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 63-68) Adriana Hidalgo editora.

Aguerreberry, R; Flores, J y Kexel, G (2008) “Las Siluetas”. En Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 73-82) Adriana Hidalgo editora.

Aguila, G (2015) “Violencia política, represión y actitudes sociales en la historia argentina reciente”. Trabajo publicado en Pilar, Pereira, Juan Carlos y otros (eds.), *Pensar con la Historia desde el siglo XXI*. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad Autónoma de Madrid, 2015. ISBN: 978-84-8344-458-0, pp. 5569-5588.-

Aguirre Calleja, A y Laverde Austin , P (2014) “ Genealogía de 3 performances activistas en América Latina : El Siluetazo, No + sangre , Bordar/Bordadoras por la paz “. Revista Oxímora Internacional de Ética y Política N°4. Disponible en : [Genealogía de tres performance activistas en América Latina: El siluetazo, No+sangre y Bordar/Bordadoras por la paz | Aguirre Calleja | OXÍMORA Revista Internacional de Ética y Política \(ub.edu\)](#)

Alonso, R (2000) “La ciudad escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención humana”. Jornadas de Teoría y Crítica, La Habana: Bienal de La Habana.

Amigo, R (2008) “Aparición con vida: Las siluetas de los detenidos-desaparecidos” En Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 203-252) Adriana Hidalgo editora.

Ansaldi, W (2004) “Matriuskas del terror- Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur”. Publicación original: *En Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2004, pp. 27-51. Disponible en : [Matriuskas-del-terror.-Ansaldi-W00011.pdf \(uba.ar\)](#)

Bermúdez Dini, R y Patiño Espino, R (2017) “Activismos artísticos y cuerpos socializados en los conflictos latinoamericanos del siglo XX. Ponencia. Disponible en: Bermúdez Dini (uba.ar)

Bermúdez Dini, R (2017) “Activismo visual e imaginarios de resistencia: una aproximación estético-política a los conflictos latinoamericanos del siglo XX “. Revista Sans Soleil, ISSN 1889-7290 N° 9, 2017, pp. 26-43. Disponible en : [Activismo visual e imaginarios de resistencia: una aproximación estético-política a los conflictos latinoamericanos del siglo XX - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

Buntinx, G (2008) “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas (fragmentos)". Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 253-284) Adriana Hidalgo editora.

Butler, J. (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Buenos Aires, Paidós.

By Jornadas por Memoria, Verdad y Justicia (2015) “La importancia de hacerse presente “. Revista de Ciencias Sociales, 8(29) 151-159. Disponible en RIDAA-UNQ. Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad de Quilmes. Universidad Nacional de Quilmes.

Canitrot, A (1980) “La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976”, Instituto de Desarrollo Económico y Social. Buenos Aires, Argentina. Disponible en : [La disciplina como objetivo de la política económica. Un ensayo sobre el programa económico del gobierno argentino desde 1976 | DSpace-CRIS en CEDES](#)

Cuello, N (2012) “El Siluetazo en Facebook: un caso de acción colectiva, memoria y de prácticas artístico políticas en la red” Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

Czarny, F (2008) “Un Woodstock de protesta”. Entrevistado por Ana Longoni. En Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 119-130) Adriana Hidalgo editora.

Deleuze, G y Parnet, C (1980) *Diálogos*. Editorial Pretextos, Valencia. Disponible : medicinayarte.com/img/deleuze-gilles-claire-parnet-dialogosmya.pdf

Deleuze, G. (2002): “El cuerpo. Activo y reactivo. La distinción de fuerzas”, en *Nietzsche y la filosofía*, Madrid, Editora Nacional.

Díaz Mattei, A (2014) “Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina”. Universidad de Barcelona. Disponible en : [Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina | Dias Mattei | Paralelo 31 \(ufpel.edu.br\)](http://Los%20desaparecidos%20y%20la%20rematerializaci%C3%B3n%20significante%20del%20cuerpo%20ausente:%20pr%C3%A1cticas%20art%C3%ADsticas%20y%20activismo%20social%20en%20Argentina%20|%20Dias%20Mattei%20|%20Paralelo%2031%20(ufpel.edu.br))

Expósito, Marcelo; Vidal, Ana María; Vindel Gamonal, Jaime (2011) “Activismo en diez mandamientos”; Centro de Investigaciones Artísticas; Revista Centro Investigaciones Artísticas; 1; 12-2011; 28-29. Disponible en : [Activismo en diez mandamientos \(conicet.gov.ar\)](http://Activismo%20en%20diez%20mandamientos%20(conicet.gov.ar))

Flores, J (2008) “Siluetas”. En Longoni, A y Bruzzone, G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 83-108) Adriana Hidalgo editora.

Foucault, M (1968) *Vigilar y castigar*, Bs. As., Siglo XXI.

Foucault, M (1979) *Microfísica del poder*. Edición y traducción Julia Varela y Fernández Álvarez-Uría. Las ediciones de La Piqueta, Madrid.

Foucault, M (1984) “La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad”. Entrevista con Michel Foucault realizada por Raúl Fomet-Betancourt, Helmul Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984. Publicada en la revista Concordia N° 6. pp.99-116.

Fuentes, M. (2015): “Performance, política y protesta”, en Taylor, D. y Steuernagel, M., *¿Qué son los estudios en performance?* Nueva York, Hemi Press & Duke University

Press.

Gago, V (2014): “La política de los muchos”, Revista Nueva Sociedad, Buenos Aires, N°251 mayo-junio.

Garavito Pardo, E. (1999). “¿En qué se reconoce una micropolítica?”. *Sociología: Revista De La Facultad De Sociología De Unaula*, (22), 101-117. Recuperado a partir de [Vista de ¿En qué se reconoce una micropolítica? \(unaula.edu.co\)](http://unaula.edu.co)

Garbayo Maeztu, M (2016) *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Editorial: Consoni. Bilbao.

García Navarro, S (2008) “El fuego y sus caminos”. En Longoni, A y Bruzzone , G (Eds), *El Siluetazo* (pp. 333- 364) Adriana Hidalgo editora.

González, H (11 de febrero de 2002) “Cacerolas, multitud, pueblo” en *Página 12*. [Página/12 :: El país :: Cacerolas, multitud, pueblo \(pagina12.com.ar\)](http://pagina12.com.ar)

Guattari, F y Rolnik, S (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Edición: Traficantes de Sueños C/ Embajadores 35. 28012 Madrid.

Hernández, F (2018). “Activismos corpocentros. Estéticas de la resistencia alrededor de los cuerpos desaparecidos. Caso Ayotzinapa. Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos”, 5(5), 102–111. Disponible en : <https://doi.org/10.14483/25909398.14209>

Hulten, C (2012) “La estrategia de la Cucaracha: características del grupo de Arte Experimental Cucaño” . Revista Separatta N° 17. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad de Rosario.

La Rocca, M (2012) “ Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas”. Revista Separatta N° 17. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad de Rosario.

La Rocca, Malena.(2018) “Rompiendo la piñata del Mundial”. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina”. Kamchatka. Revista de análisis cultural. 12 (Diciembre 2018): 253-271. Disponible : [“Rompiendo la piñata del Mundial”. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar argentina | La Rocca | Kamchatka. Revista de análisis cultural. \(uv.es\)](#)

Longoni, A y Bruzzone, G comp. (2008) *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo editora.

Longoni, A (2010) “Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches “Revista Aletheia. Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria, UNLP. Disponible en : [Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches \(unlp.edu.ar\)](#)

Longoni, A (2010) “Fotos y siluetas : Políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina” Afterall Hournal N° 25. Universidad Internacional de Andalucía. Programa UNIA Arte y pensamiento.

Longoni, A (2012) “Ante el terror” . Revista Carta N° 4. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.p-54-55.

Longoni, A (2012) “El delirio permanente” .Revista Separatta N° 17. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad de Rosario.

Longoni, A (s.f) “¿Tucumán sigue ardiendo?”. Disponible en : [¿Tucumán sigue ardiendo \(uba.ar\)](#)

Manzoni, Carla. (2019). “El campo a la calle: Campos de concentración, performance de memoria, espacios públicos (Argentina, 1983)”. Hispanic Issues Series. Retrieved from

the University of Minnesota Digital Conservancy. Disponible en : [hdl_22_01_manzoni_0.pdf](http://hdl.handle.net/11362/44444/hdl:22_01_manzoni_0.pdf) (umn.edu)

Menazzi Canese, L (2013) "Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 10 de febrero de 2013, vol. XVII, n° 429. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-429.htm>>. [ISSN: 1138-9788]

Montgomery, V. y Muñoz J., G. J. (2017). "Codocedo x Parada. Cuerpos cibernéticos en el arte chileno en dictadura, 1976 – 1986". En I Jornadas Internacionales «Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales». Departamento de Letras y el Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en : [\(4\) \(PDF\) Codocedo x Parada. Cuerpos cibernéticos en el arte chileno en dictadura, 1976 - 1986 | Vania Montgomery y Aliwen Muñoz - Academia.edu](#)

Museo Marco La Boca [@museomarcolaboca]. (8 de agosto del 2020). *Tramas del arte performance Inti Pujol. Le preguntamos a Inti Pujol qué nuevas maneras de pensar el arte aportó la* [Foto]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/CDo5KZegu9n/?utm_medium=copy_link

Museo Marco La Boca [@museomarcolaboca]. (6 de agosto del 2020). # *Tramas del arte Performance: Inti Pujol. Le preguntamos a Inti Pujol qué es la Performance y cuando surge. Te invitamos* [Foto]. Instagram.

https://www.instagram.com/p/CDj3wY0g6TI/?utm_medium=copy_link

Puchet, M. (2016.). "Estética y política en el Arte Contemporáneo. Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años setenta y ochenta". Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en : [Puchet, May.pdf](#) (udelar.edu.uy)

Quiroga, H (1998) "El tiempo del proceso" en *Nueva Historia Argentina. Dictadura y*

democracia (1976-2001). Juan Suriano comp. Buenos Aires: Sudamericana.

Ranciere, J (2000) *Política, identificación y subjetivación. El reverso de la diferencia: identidad y política*. Nueva Sociedad, Editor: Benjamin Arditi: Caracas. pp 145-152.

Ranciere, J (2005) *Sobre políticas estéticas*. Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Ranciere, J (2007): “El desacuerdo. Política y filosofía”, Bs. As., Nueva Visión.

Ranciere, J (2014): “El reparto de lo sensible. Estética y política”. Bs. As., Prometeo.

Red Conceptualismos del Sur (2007) “Introducción”; “Intervención” en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en : [libro PERDER brizzolis imp.indd \(wordpress.com\)](#)

Richard, N (1994) *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio, Santiago.

Richard, N (1998) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio, Santiago.

Richard, N (2007) *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Richard, N (2013) *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A.

Sánchez, F (2019) . “Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena (1978-1987)”. Disponible en : [Política y performance: La protesta por los derechos humanos en la dictadura chilena \(1978-1987\) - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

Schwartz, A (UNT). (2007). Las leyes de la dictadura. Normativa de la exclusión. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad

de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Scocco, M., & Godoy, S. (2019). “Acción colectiva frente a la violencia estatal argentina (1976-2001). Derechos Humanos, estrategias repertoriales y tácticas de visibilización”. *Diálogos*, 23(3), 87-108. Disponible en : <https://doi.org/10.4025/dialogos.v23i3.48953>

Taylor, D y Fuentes, M (edits.) (2011) *Estudios avanzados de performance* / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. — México : FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011

Taylor, D (s.f.) “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. Cine en Violeta. [El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política | Cine en Violeta](#)

Tilly, C (2000) "Acción colectiva". Apuntes de Investigación del CECYP, N° 6. Este artículo constituye la entrada para el término “Collective Action” en la Encyclopedia of European Social History. Traducción: Claudio E. Benzeery.

Triquell, Agustina (2013). “Otras siluetas: Conmemoraciones virtuales de la última dictadura”; Universidad Autónoma Metropolitana; Versión; 32; 3-2013; 9-21. Disponible en : [Otras siluetas: Conmemoraciones virtuales de la última dictadura \(conicet.gov.ar\)](#)

Vázquez, C. (2019): “Las multitudes feministas en el espacio público: estéticas, afectos y política”, ponencia presentada en el XXI Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo, Universidad Nacional de Salta, 16-18 de octubre.

Verzero, L (2012) “Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia”. *European Review of Artistic Studies*. Vol.3, N°3 pp-19-33. Disponible en: [Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia - Dialnet \(unirioja.es\)](#)

Vích, V (2004) “Desobediencia simbólica: Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. Disponible en : https://hemi.nyu.edu/journal/1_1/vich_print.pdf

Virno, P (2008) *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Puñaladas.

Walsh, R (1977) “Carta abierta a la Junta Militar”. Disponible : [Microsoft Word - CARTA ABIERTA DE RODOLFO WALSH.docx \(cels.org.ar\)](#)