

III Jornada Académica "Partidos Armados en la Argentina de los Setenta"
24 de abril de 2009

Centro de Estudios de Historia Política
Escuela de Política y Gobierno
Universidad Nacional de San Martín

En torno a una lectura polémica: los Tupamaros y su inclusión en el arte conceptual latinoamericano

(versión absolutamente provisoria)

Ana Longoni
UBA/CONICET

En *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*,¹ libro recientemente editado, primero en inglés (2007) y luego en español (2008), el artista uruguayo Luis Camnitzer propone una hipótesis arriesgada al postular a los Tupamaros como capítulo inicial o fundante (junto con los escritos didácticos y caligramáticos del venezolano Simón Rodríguez en el siglo XIX) dentro de una extensa saga de prácticas "conceptualistas" desplegadas en el arte latinoamericano en el último medio siglo.

Más que adherir o impugnar a su provocativa lectura, quiero aprovechar este espacio para indagar en algunas condiciones (históricas, teóricas, artísticas) que la habilitan y sostienen, así como aventurar algunas consecuencias (disciplinares y extradisciplinares) que podría acarrear dicha operación.

1.

¹ Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*, Hum, CCE-CEEBA, Montevideo, 2008. Publicado primero como: "Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation", University of Texas Press, Austin, 2007.

Dialéctica de la liberación ha tenido buena acogida, hasta donde sé, tanto en Nueva York como en Buenos Aires.² Sólo en Montevideo ha levantado una cierta polémica (que en estas páginas espero consignar a grandes trazos). Así lo señala Pablo Thiago Rocca: “En su primera versión inglesa, ante auditorios y lectores extranjeros, esta asunción de las estrategias logísticas tupamaras como cuestión plástica (me permito este término *demodé*) no tuvo mayores consecuencias. Naturalmente en Uruguay la situación no fue la misma”.³

No es la primera vez que Camnitzer arriesga la apreciación que desata la polémica, “la idea de que las operaciones de los Tupamaros constituían una forma válida de arte” (p. 15). “Mi clasificación de las operaciones tupamaras como actividades artísticas no es casual ni reciente. Se me ocurrió por primera vez en 1969 y la presenté en una reunión con los estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes. (...) Me encontré sugiriendo que la presencia de la guerrilla urbana tal cual estaba siendo desarrollada por los Tupamaros, con una componente creativa de alto nivel, tenía una importancia suficiente como para obligar a una revisión profunda del plan de estudios...” (...). Más tarde extremé mi posición y me referí a la guerrilla tupamara como la única contribución estética latinoamericana a la historia del arte. Sentía que los Tupamaros demostraban que era posible utilizar la creatividad artística para afectar las estructuras sociales y políticas. El sistema de referencia utilizado era claramente ajeno al del arte tradicional, pero las operaciones del grupo se manifestaban a través de expresiones que al mismo tiempo que contribuían a un cambio estructural total también tenían una gran densidad de contenido estético. Por primera vez un mensaje estético era entendible como tal y sin ayuda del contexto artístico dado por la galería o el museo” (pp. 26-27).

² Incluso cosechó grandes elogios: Claudio Iglesias, “Cuando el arte ataca”, Buenos Aires, Radar, 4 de Enero de 2009: “El libro cumple con el ambicioso proyecto de ofrecer una lectura cultural (en sentido amplio) del movimiento artístico que, promediando los '60, atravesó el subcontinente como una ráfaga de innovación estética y proyección política (...). Es destacable que se destine un importante capítulo a la historia y el análisis de las acciones de los Tupamaros. No sólo por la originalidad de encontrar a una guerrilla en un libro de historia del arte. Amén de su importancia en el cuadro general de la lucha armada en América latina, los Tupamaros constituyen un provocativo caso de estudio para una revisión del vínculo entre estrategias estéticas y motivaciones políticas en su *modus operandi*.”

³ Pablo Thiago Rocca “Tupamán arde”, Semanario *Brecha*, 5 de diciembre de 2008, No 1202 5/12/08, pág. 21-23.

A partir de esa adscripción traza un linaje o genealogía que atraviesa buena parte del siglo XX: “Dadá-Situacionismo-Tupamaros-Conceptualismo”.⁴ Insiste a lo largo del libro en señalar la relación indiscutible entre el conceptualismo, las manifestaciones activistas (como Tupamaros) y la Internacional Situacionista: “Se veían a sí mismos como buscando la ‘liberación del pueblo’ y como catalizadores de cambio más que como catalizadores del poder” (318). “En una forma de pensar muchas veces paralela a la de los situacionistas franceses y su influencia en el estudiantado rebelde en París en 1968, los Tupamaros dieron un paso más allá y entraron completamente en la praxis”. (p. 28). “Los situacionistas también trataron de minimizar la separación entre arte y vida. Es aquí donde aparece la correspondencia con las actividades de los Tupamaros y de otras expresiones latinoamericanas como Tucumán Arde”. Pero incluso se remonta aún más atrás: a comienzos del siglo XIX. “En el libro en realidad comienza el linaje con Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar. Dado a los aforismos social y educacionalmente críticos, Rodríguez creó una forma caligramática de escritura que precede a Mallarmé en tres cuartos de siglo y que tiene como único fin el evitar la erosión de la información en el camino que se recorre de su mente a la mente del lector. Entender a Rodríguez, entonces, te abre una ruta en la que también caminan Huidobro, Nicanor Parra, de Andrade, Alejandro Jodorowsky, Paulo Freire, la teología de la liberación, los Tupamaros, León Ferrari, *Tucumán arde*, Cildo Mereiles, el grupo CADA, etc. O sea, por lo menos para este fenómeno, no cabe un análisis estilístico y disciplinario.”⁵

Intentaré, en las páginas que siguen, indagar e interrogar semejante “salpicón” metodológico e historiográfico.

2.

Un primer problema que podemos desprender de la posición de Camnitzer es su definición de la existencia de un “arte latinoamericano”, casi en términos de una esencialista “tradición regional”. En su planteo, la distinción o la

⁴ Similar a la constelación que propone Greil Marcus en *Rastros de carmín*, en la que construye una historia secreta del siglo XX a partir de los trazos improbables que unen experiencias como la del dadaísmo, el situacionismo (y su antesala el letrismo) y finalmente los comienzos del movimiento punk con los Sex Pistols.

⁵ Fernando Davis, entrevista a Luis Camnitzer, en *ramona* n° 86, Buenos Aires, noviembre de 2008.

especificidad del conceptualismo latinoamericano radicaría en “la inclusión de la política”. El impacto de un contexto preciso sobre el que el arte ejerce una voluntad transformadora, lo alejaría del arte del *mainstream* en el que la búsqueda o la experimentación son puramente formalistas. Sostiene que el conceptualismo latinoamericano no se originaría como correlato o derivación de influencias estilísticas hegemónicas sino como un sistema de estrategias que surgen en una contextualización precisa. El conceptualismo latinoamericano no sería un estilo sino una estrategia.

De acuerdo. Nombremos entonces “conceptualismo” no a una tendencia artística específica y acotada (el arte conceptual) cuyos focos de irradiación surgen en el mundo anglosajón a mediados de la década del sesenta, sino a una manera diferente de practicar el arte y de comprender su función social surgida en distintos puntos del globo desde entonces. Dicho giro implica la repolitización del arte a partir de lo que se ha dado en llamar o bien “crítica institucional” o bien el abandono de las instituciones convencionales, la ampliación del arte hacia territorios insospechados hasta entonces, la desmaterialización del objeto artístico en tanto se desplaza el interés de la hechura (o artesanía) al concepto o idea que la sustenta, y en muchos casos la aparición del lenguaje verbal (o la reflexión sobre el lenguaje) en las obras. Ahora bien, la cuestión problemática es atribuir esa condición crítica a una localización geopolítica (por otra parte incierta). Jaime Vindel ha señalado con mucha agudeza el riesgo de “reduccionismo característico de ciertas polaridades discursivas (que) tienden a identificar las respectivas variantes del arte conceptual con grandes áreas culturales, reproduciendo esquemas binarios que encorsetan –cuando no estigmatizan- la lectura de unas y otras prácticas. A la revocación del relato canónico del arte conceptual, identificado en su conjunto con una versión «tautológica», «analítica» o «lingüística», le suele seguir la contraposición del modelo del «conceptualismo político» o «ideológico» como otro bloque homogeneizado, adscribiendo el primero al contexto anglosajón y el segundo a realidades «periféricas» como América Latina o España. Este proceder discursivo se topa con una serie de problemas: en primer lugar, tal categorización tiende a caricaturizar al conceptual anglosajón, no solo porque existan en ese ámbito prácticas difícilmente asimilables al paradigma tautológico, sino porque además omite el potencial

crítico de las que sí se suelen ubicar bajo ese rótulo; en segundo lugar, vierte una mirada «esencialista» sobre el conceptualismo latinoamericano, lo que suele conceder un menor grado de visibilidad a aquellas propuestas que, incluyendo o no la diferencia, en apariencia se aproximan más al denostado conceptualismo analítico que a la apriorística alteridad del conceptualismo político latinoamericano; finalmente, da por presupuesta la politicidad de las prácticas del conceptualismo latinoamericano a partir de su vinculación con la realidad socio-política del momento, sin discriminar cuáles de esas prácticas promovieron procesos que, desde nuestra posición actual, pudiéramos considerar virtualmente emancipatorios, y cuáles, por el contrario, se mantuvieron dentro de una lógica representativa, tendente a promover una dinámica de identificación subjetiva, que subordinó su incidencia poético-política a la exaltación de mitos históricos o a la proposición militante de conductas a seguir”.⁶

3.

Detengámonos en la segunda cuestión planteada por Vindel, los modos distintivos en que se produce la articulación entre arte y política, cuestión que sin duda atraviesa muy diferentes poéticas artísticas y programas intelectuales a lo largo de la época de los sesenta/setenta.

Camnitzer equipara prácticas como las acciones de Tupamaros y Tucumán Arde (la conocida realización colectiva de la vanguardia argentina en 1968) en tanto apuntan a la disolución o el debilitamiento de la frontera que divide el arte de la política. “Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. (...) El grupo argentino Tucumán Arde fue un ejemplo que, viniendo del arte, llegó a tocar el borde político de la línea” (p. 66).

El autor explica: “Tucumán arde sale del arte y cruza la frontera para convertirse en un instrumento político. La guerrilla tupamara sale de la política y (sin proponérselo manifiestamente) ingresa en el campo del arte dando una

⁶ Jaime Vindel, «Más allá del conceptualismo: sobre algunas hipotecas historiográficas», ponencia inédita leída en el seminario “Conceptualismos del Sur: reactivaciones poético-políticas”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, marzo de 2008.

dimensión estética a la actividad del combate removedor. Esta frontera y sus transgresiones son una referencia mucho más reveladora para el arte latinoamericano que las discusiones formalistas hegemónicas de la misma época”.⁷

Y en otra entrevista (aparecida en *La Diaria*, Montevideo), insiste: “Ni los tupamaros ni Simón Rodríguez ni las Madres de Plaza de Mayo pretendieron hacer arte. Sin embargo, sus obras, quiérase o no, sirven como paradigmas útiles para hacer arte o para entenderlo”.

“Más allá de su agenda política y sin ambiciones históricas, los Tupamaros quebraron las fronteras que aislaban al arte de la vida cotidiana. (...) No se quedaron en una redefinición institucional del arte. (...) En su lugar fueron directamente a la activación de procesos creativos en las zonas no-artísticas. Su ‘trabajo’ por lo tanto subrayó la artificialidad de lo que define y delimita el objeto de consumo artístico. La relación de arte y política se hizo algo totalmente natural y con un apoyo mutuo” (p. 27).

No se trata de una mera crítica a las instituciones artísticas o un intento de “desinstitucionalización”, sino de “un esfuerzo serio y radical para cambiar la sociedad en donde los museos y las galerías no son más que pequeñas manifestaciones sintomáticas del problema” (p. 30).

El argumento de Camnitzer en relación a Tucumán Arde puede resonar bastante familiar a lo que hemos venido sosteniendo sobre el itinerario del '68: un desbordamiento del arte hacia la acción política que incluso hemos descrito en términos de “foquismo artístico”. Las alusiones a la lucha armada registradas en documentos y debates del itinerario del '68 no son sólo metafóricas; son definiciones políticas. Se trata de realizar -afirma Juan Pablo Renzi- “un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político”, y para ello no basta con la presencia de determinados contenidos. Y como concluye León Ferrari:

“El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera”.

⁷ Entrevista en *ramona*, op. cit.

“El futuro cambio social al que aspiramos sólo puede darse por medio de la revolución popular armada”, subraya Renzi. Pero también se trata de definiciones estéticas: el mismo artista habla de “la violencia como lenguaje estético”.

La superposición entre vanguardia y revolución, entre la “nueva estética” que propugnan y la transformación de la vida misma se vuelve cada vez más enfática: “Dejemos que llamen a nuestro trabajo propaganda, terrorismo o guerra de guerrillas. Esperamos ser capaces de participar en todas ellas, e incluso si fracasamos, al menos existe más creatividad, más vida, más amor en la mera intención que en todos los ‘trabajos de arte’ que sólo sirven para adormecer la mente y la sensibilidad”.⁸

Esta última definición (coincidente con la proclama rosarina en ocasión del asalto a Jorge Romero Brest, en la que se manifestaba que la vida del Che Guevara era “una obra de arte mayor que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo”) define un rumbo político para la crisis artística: encuentran más creatividad y más vida en la lucha política que en lo que se llama arte en la sociedad burguesa. El abandono del arte se tornó el inevitable paso siguiente.

Esa “lógica bélica” instalada en el campo artístico provoca una transformación en el tratamiento que la violencia había tenido hasta entonces en el arte vinculado a la política: se pasa de la representación al acto, de la denuncia de una violencia o la postulación de otra a la *acción violenta* misma.

En el itinerario del ‘68, la violencia política no aparece como alusión, denuncia o referencia, sino como materialidad, ejecución, acción. Allí se entremezclan los usos de la violencia (contra el material, contra el público) que son inherentes a la historia de la vanguardia artística con los de la “violencia política”.

La apropiación artística de los modos de operar propios de otra esfera, de determinadas “formas políticas”, procedimientos de la militancia de izquierda, o más precisamente, de sus incipientes organizaciones armadas clandestinas, implica una operación de traducción: las prácticas “militantes” (el volanteo, las pintadas, el acto-relámpago, el sabotaje, el secuestro, la acción clandestina, etc.)

⁸ Declaración del Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, Buenos Aires, marzo de 1969, incluida en: Longoni y Mestman, **Del Di Tella a Tucumán Arde**, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

son recuperadas, recreadas, por estos realizadores como prácticas artísticas, en sus acciones, sus producciones y sus discursos.⁹

Este proceso comprende el desplazamiento del ejercicio de la violencia contra las instituciones artísticas ejercida dentro de esas mismas instituciones, a la acción violenta callejera. La salida de los límites institucionales y la toma de la calle conllevan la pérdida del resguardo del ámbito conocido y la colocación en un lugar desprotegido, vulnerable. Se arriesga no sólo el propio cuerpo del artista, sino también el cuerpo de la obra, que a veces coincide con el cuerpo del mismo público.¹⁰ A pesar de que los artistas hablan de un uso simbólico de la violencia (y, a veces, de un ejercicio de simulacro), el gesto de exponer el cuerpo en tiempos de dictadura significó riesgos reales y tuvo consecuencias no sólo imaginarias: represión policial, clausuras, hostigamiento, cárcel.

La renuncia o relegamiento a la dimensión experimental, la prescindencia de la búsqueda llamada “formal” ha sido señalada como un límite por algunos de los propios artistas involucrados (especialmente Pablo Suárez). Lo cierto es que la eficacia política (la capacidad de generar conciencia popular sobre la “verdad” de la crisis tucumana) devino en el parámetro de logro. Si las fotos y las descripciones sobre las muestras de “Tucumán Arde” en los locales sindicales de Rosario y Buenos Aires parecen las de un acto político es porque, en alguna medida, eso fue o al menos quiso ser.

Ahora bien, ¿se puede –en una inversión simétrica- reivindicar las acciones tupamaras como un acto artístico? ¿En qué dimensiones “estéticas” de la práctica política se basa Camnitzer para este parangón? El autor sostiene que “Los Tupamaros utilizaron operaciones militares estetizadas” (p. 25). “Las acciones tupamaras no se limitaban a la eficiencia militar”. A partir de allí establece una diferencia con otras guerrillas de América latina, cuyo objetivo -al hacer maniobras militares- era ganar el poder. En el caso de los Tupamaros, dice, se trataba de “concienciar a la gente, como catalizadores de opinión”. Es allí donde encuentra un “entrecruce con la función del artista. Un plus de

⁹ La profusión de metáforas violentistas es extensiva a otras producciones culturales. Por ejemplo, el grupo Cine Liberación entendía que “la cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo” (“Hacia el tercer cine”, documento de octubre de 1969). La anti-revista **Sobre** se autoproclamaba una granada que debía estallar.

¹⁰ En ese sentido, retomamos los aportes de Nelly Richard (en: “Destrucción, reconstrucción, deconstrucciones”) cuando se refiere a la “operatoria que contiene la violencia como dato físico” dentro de la escena de avanzada chilena.

esfuerzo que parecía innecesario.”¹¹ E insiste: “Las operaciones (tupamaras) tenían un plus estético que trascendía la operación militar estricta del tipo que por ejemplo profesaba Maringhela en Brasil por la misma época”.¹²

Esa dimensión estética radicaría en la preparación de las acciones a la manera del montaje o diseño de una obra teatral, equiparando a los guerrilleros con los actores. “Las operaciones eran concebidas generalmente como obras de teatro. (...) Tanto el énfasis en la ausencia de derrames de sangre como las condiciones presentadas por el ambiente urbano como escenografía teatral pueden haber llevado a esta estetización inconsciente de las operaciones”. No tan inconsciente, podríamos intuir, ya que de alguna manera, el autor sugiere que este repertorio de recursos abreva en la participación en el MLN de Mauricio Rosencof, “quien antes de ingresar a la guerrilla era un conocido director de teatro”.¹³

La “propaganda armada” fue, sin duda, una dimensión muy presente en la estrategia de los Tupamaros. Lo que no aparece explicitado ni en los documentos de época ni en los testimonios contemporáneos es que allí radicase alguna intención artística. Se habla sí de “creatividad e ingenio”, de “picardía”, y se mencionan “nuestras acciones ‘simpáticas’”,¹⁴ “planes ingeniosos” e ideas “originales”.¹⁵

Camnitzer considera que 1969 fue el año más fértil en cuanto a “las operaciones espectaculares con ingredientes estéticos”, en las que se priorizaba “la propaganda sobre el elemento militar”. Menciona, para refrendar su postura, dos anécdotas aisladas. La primera: el robo de la bandera de los 33 orientales del Museo de Historia Nacional en manos del OPR 33. Y la

¹¹ Entrevista a Luis Camnitzer, por Radio el Espectador, Montevideo, 4 de noviembre de 2008.

¹² Entrevista en *ramona*, op. cit.

¹³ Entrevista de Fernando Davis en *Ramona* 86, Buenos Aires, noviembre 2008.

¹⁴ Eleuterio Sánchez Huidobro, *Historia de los Tupamaros*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986/87, p. 114.

¹⁵ Samuel Blixen, *Sendic*, Montevideo, Trilce, 2000, p. 183. En esa misma saga de “acciones simpáticas” vinculadas a la mística romántica de la guerrilla urbana, las historias (escritas y orales) acerca de Tupamaros consignan actos como el de hacer públicas las cajas negras del Banco Trasatlántico en cuyos libros se evidenciaban las coimas del mundo político o meterse en la red cloacal de Montevideo con canarios enjaulados para advertir la presencia de gases tóxicos si los pájaros morían. Eleuterio Sánchez Huidobro, op. cit., p. 171.

segunda: “el 30 de diciembre de 1969 se dejó una caja en medio de la Feria de Libros y Grabados (un evento anual muy popular) que se estaba efectuando en la explanada principal del edificio de la Intendencia Municipal. Activada por un reloj y para delicia de la mayoría del público circundante, la caja se abrió y comenzó a lanzar volantes entre la muchedumbre” (p. 75).

Esta evaluación contrasta con lo que señalan los historiadores de Tupamaros. Samiel Blixen en su biografía de Sendic afirma: “El accionar tupamaro nunca perdió la impronta de la propaganda armada que, como ningún manifiesto, clarificó el carácter nacional de la liberación. Operaciones ‘ingeniosas’, que acumulaban simpatías pero que iban instalando la percepción de que el ‘verso’ (la teatralización de una historia inventada para engañar, eliminar prevenciones) abría todas las puertas, y que bastaba mostrar el ‘fierro’ (el arma corta que se disimula entre las ropas) para disuadir. Llegado el momento, se comprendió que el ‘ingenio’ y la ‘limpieza’¹⁶ eran de alguna manera contradictorios con una mentalidad de combate”.¹⁷

El acontecimiento que Camnitzer califica como el “más estetizado” del año 1969, “el evento público más elaborado y espectacular de los Tupamaros”, es la Toma de Pando, una ciudad industrial a poco más de media hora de viaje desde la capital uruguaya. Consistió en una operación concebida para recaudar fondos (en Pando funcionaban varios bancos y una sola comisaría). En él encuentra “un mecanismo complejo y exitoso a nivel teatral. (...) Fue una puesta en escena. Los elementos fueron tomados del teatro. Con actores y un *script* cuidadosamente preparado.”¹⁸

Al contrastar las versiones de la toma de Pando que constan en distintas historias escritas de Tupamaros, así como la película documental de Alejandro Figueroa “Raúl Sendic Tupamaro”, e incluso en la canción de Daniel Viglietti “Toma de Pando”, es evidente que se trata de un acontecimiento cuyo relato adquiere ribetes míticos. Participaron 49 personas, incluida toda la dirección del MLN, en lo que se concibió como una arriesgada “acción de propaganda

¹⁶ Una acción “limpia” es aquella sin derramamiento de sangre.

¹⁷ Samuel Blixen, op. cit., p. 190.

¹⁸ Entrevista a Luis Camnitzer en programa de radio ya cit.

armada para mostrar que teníamos capacidad de tomar una ciudad, aunque sea unos minutos, su comisaría, su cuartel de bomberos, algunos bancos”.

Ocurrió el 8 de octubre de 1969, como un homenaje al Che Guevara a dos años de su asesinato en Bolivia.¹⁹ Se contrató un servicio fúnebre para trasladar hasta el cementerio de Soca los restos repatriados de un familiar fallecido en Buenos Aires. La caravana partió desde una funeraria en Montevideo a las 10 de la mañana. “Un furgón y cuatro remises. (...) Un ‘cura’ y nueve ‘familiares’ fueron recogiendo a otros ‘tíos’ y ‘primos’ dolientes a lo largo de la Ruta 8, hasta traspasar Pando, donde los seis choferes de la funeraria y el encargado del servicio fueron encerrados en una camioneta Kombi que se había sumado al cortejo. La mitad de los combatientes entraron en Pando en los vehículos en los vehículos de la funeraria. Los restantes habían llegado en transportes públicos y estaban diseminados por las calles, cerca de sus respectivos objetivos. A la hora 13, cuando comenzaría el operativo, todos se pondrían un brazalete blanco para identificarse”.²⁰

En la jornada murieron tres guerrilleros, un policía y un civil. Fueron detenidos, además, 16 guerrilleros en medio de un caótico regreso a Montevideo. Fue un fracaso militar, sobre todo por el desorden y la lentitud de la retirada.

No puedo dejar de traer a colación la “acción de las fuentes rojas”, ocurrida exactamente un año antes en Buenos Aires. El 8 de octubre de 1968, al cumplirse un año de la muerte del Che Guevara, algunos artistas porteños y rosarinos se reúnen en casa de Roberto Jacoby y preparan un operativo clandestino, consistente en teñir de rojo el agua de las fuentes de las principales plazas céntricas de Buenos Aires: la de la plaza de los Dos Congresos, la de Tribunales, etc. Salen en parejas que simulan ser novios, con un tercero que oficia de “campana”, llevando litros de tintura concentrada. La acción fracasa porque no habían previsto que el agua de esas fuentes no se reciclaba, y el color desaparecía inmediatamente, por lo que el operativo de prensa que habían montado, convocando a la mañana a periodistas a cubrir las fuentes bañadas en sangre, no tuvo sentido. “Nuestro acto guerrillero”: así

¹⁹ “Se escogió como fecha el segundo aniversario de la muerte del Che Guevara para subrayar el compromiso nacional de la lucha” (Samuel Blixen, op. cit., p. 184)

²⁰ Samuel Blixen, op. cit., p. 184.

define hoy Margarita Paksa la acción de las fuentes rojas. Sin duda, estas acciones en la calle ponen en evidencia no sólo “el estado de ánimo” del grupo, sino su disposición a labores callejeras de envergadura, a pesar de no contar con una apoyatura legal ni técnica y estar en plena dictadura de Onganía. Y de nuevo, la adopción de formas de acción y de organización “militantes” en una realización artística.

Este tipo de iniciativas señala, además, la instalación de la acción artística en un espacio callejero, lleno de riesgos (que se expresan en detenciones, clausuras, cárcel, censura), con parámetros muchas veces inmanejables para los artistas, que ya no cuentan con el amparo del espacio conocido. Intentan entrar así en contacto con un público más amplio, y obtener una repercusión masiva a través de los medios de comunicación, preocupación que es central en el diseño de Tucumán Arde, en la que los protagonistas de estas acciones callejeras están trabajando simultáneamente.

Y sin embargo, más allá de las evidentes coincidencias que podamos encontrar entre la toma de Pando y la “acción de las fuentes rojas” (en el escenario callejero de la acción, en el simulacro de los “actores” para encubrir el objetivo, en el riesgo asumido, en el efecto espectacular buscado, en el homenaje a Guevara, etc.), ¿qué tan legítimo termina siendo equipararlas?

No lo digo sólo por los muertos, esto es: por la violencia armada que las acciones guerrilleras implicaban (y no me contenta que Camnitzer considere que “las víctimas (fueron) error de ejecución, no de concepción. Un error ‘artesanal’ y no de la obra”²¹). Jorge Zabalza, hermano de uno de los tres guerrilleros veinteañeros muertos durante la toma de Pando, advierte: “hay que tener mucho cuidado al destacar el sentido estético de algunas operaciones ingeniosas del MLN en no pasarse hacia el otro lado: también en nosotros la violencia tomó caracteres inhumanos. Ahí dejó de ser romántico, de tener una estética artesanal para convertirse en operaciones de guerra, y no creo que la guerra sea muy estética”.²²

²¹ Entrevista a Luis Camnitzer, en radio ya cit.

²² Testimonio de Jorge Zabalza, en **La Diaria**, Montevideo, 14 de noviembre de 2008, p. 6.

En el mismo sentido, Pablo Thiago Rocca apunta: “En el día de la presentación del libro en el Centro Cultural España (Montevideo, 3/11/2008), el autor se defendió de la comparación que hizo uno de los asistentes (el artista Pedro Livni) entre su postura y los dichos del compositor alemán Karl-Heinz Stockhausen -quien encontró en el ataque de las Torres Gemelas del 11 de setiembre la consumación de una obra de arte-, aduciendo la diferencia ética entre las dos acciones, en donde una tenía como intención matar al mayor número de personas y otra trataba de evitar el derramamiento de sangre, y tildó de irresponsable el planteo de Stockhausen. Alguien del público hizo notar que cualquier acción guerrillera implica cierto núcleo de violencia y que los Tupamaros sabían perfectamente el riesgo que se corría. Difícilmente algún familiar de las víctimas fatales de esa operación -y por ende el resto de la sociedad que no comparte la naturaleza de tales acciones-, puede tolerar el argumento “estético” de la toma de Pando, que ni siquiera los Tupamaros parecen afines a reconocer”.²³ Y sigue: “pese a que el autor de *Didáctica de la liberación* advierte al lector tanto como a sí mismo, ‘que al analizar sus operaciones (del MLN) como un fenómeno estético uno corre el peligro de minimizar las partes desagradables de la actividad guerrillera diaria, además de atribuirles características románticas fuera de escala (...) y distorsionar los sucesos’ (p. 66) no pudo evitar caer en la tentación ‘romántica’ y emitir ciertos deslices históricos. (...) Mientras que para historiar los fenómenos de la corriente conceptualista Camnitzer descrea de la mirada excesivamente formalista del arte y le interesa más la estrategia que motoriza la acción (‘el producto de contestar un problema en un momento particular’), en el caso de las acciones tupamaras parece seducido precisamente por esta carga formal, bellamente estética, del gesto teatral”.²⁴

En síntesis, la de Camnitzer termina siendo una lectura con deslices estetizantes o formalistas sobre acontecimientos que no parecen reclamar para sí una condición estética.

Su visión romántica, por otra parte, minimiza el componente violento de la opción armada del MLN y minimiza su proximidad a la teoría del foco: “Lo que

²³ Pablo Thiago Rocca, op. cit.

²⁴ Pablo Thiago Rocca, op. cit.

separa a los Tupamaros de la mayoría de los movimientos guerrilleros latinoamericanos es la calidad axiomática que le dieron a estas ideas de seducción publicitaria por encima de la violencia. (...) Los Tupamaros ignoraron la violencia 'foquista' (...) para generar una oposición generalizada al gobierno. En su lugar recurrieron a un proceso pedagógico de construcción de imagen y de reputación" (p. 68). O más adelante: "Los Tupamaros se apartaron de la guerrilla tradicional y se dedicaron a otra cosa que puede ser llamada 'estética activa'" (p. 81). "Mientras que los Tupamaros diseñaban sus operaciones con una resonancia estética, los otros grupos latinoamericanos planearon sus actividades con resonancias políticas" (p. 321). El matiz por el cual el autor distingue a los Tupamaros del resto de las guerrillas latinoamericanas de su tiempo, tiene entonces una doble faz: la dimensión estética de sus acciones, y el hecho de que no habrían buscado la toma del poder. Sin embargo, esta evaluación de la acción tupamara no coincide con lo que señalan los historiadores del movimiento sobre la toma de Pando como el momento bisagra en el que se empezó a discutir la implantación de un foco armado, en un escalón más alto del enfrentamiento con el régimen.²⁵

Como advertencia sobre los riesgos de la estetización de la violencia armada insurgente, viene a cuento la provocadora reflexión de Jaime Vindel: "Si, como defendieron muchos de los artistas de *Tucumán Arde*, los criterios valorativos de las prácticas artísticas debían ser su grado de efectividad y la mimesis de su práctica con la actividad de la incipiente guerrilla y la lucha popular, ¿por qué

²⁵ El libro de EFH no llega más allá de 1968, que es un año bisagra entre los orígenes y el momento de crecimiento ("pusimos en manos del pueblo la herramienta construida", 414) en el que se crean 7 columnas y se realiza la II Convención Nacional. Suplemento del Documento nº 1, enero de 1968: "Constituimos en este momento un grupo armado conocido amplia y públicamente como tal que, podríamos decir, atraviesa una etapa intermedia entre el grupo conspirativo y la guerrilla de acción. Sin haberse lanzado en abierta lucha contra las fuerzas represivas, ha procesado acciones que han concitado la persecución de estas. Estas acciones no siempre se pueden clasificar como de 'propaganda armada' para las masas. (...) Por las condiciones del país, por la situación del continente, por la expectativa creada a nuestro alrededor se trata de pasar a una etapa superior de lucha, que en nuestro caso es la instalación de un foco armado operante al menor plazo posible. (...) Debemos prepararnos pues para una guerra en gran escala, no para el atentado o el petardo. (...) Hay todavía mucho trabajo perseverante y silencioso para hacer que el foco armado en el Uruguay sea posible" (EFH, 410-411)

La toma de Pando (8 de octubre de 1969) parece en la línea de esa transición: "El primer día que nos habló sobre la toma de Pando, el Bebe dijo clarito: "Ahora vamos a dejar de ser apretadores de bancos, vamos a ser combatientes" (SB, 183). "Un escalón más alto del enfrentamiento"

"Los seis operativos en la ciudad de Pando (que se califican como 'la toma de Pando' aunque en realidad la ciudad nunca quedó bajo control guerrillero, ni se pretendió) cumplieron los objetivos de propaganda y de finanzas, pero la retirada fue valorada como una derrota" (SB, 188/9). "Hubo, también, efectos a largo plazo cuyas ondas concéntricas no se advirtieron en su gravedad: a partir de Pando las Fuerzas Armadas comenzaron a 'prepararse' para la guerra contra los tupamaros" (SB, 189)

no hablar de la ingente cantidad de acciones que desarrollaron anónimos integrantes de los grupos de acción política revolucionaria desde principios de los 60? ¿Por qué no incluirlos en esa historia (del arte)?”²⁶

¿Por qué no reivindicar, siguiendo esta lógica estetizante, como “acciones de arte” el escenográfico (y tétrico) acto inaugural de Sendero Luminoso, que colgó perros muertos en los faroles de la plaza de armas de Lima a principios de 1980, como simbólica declaración de inicio de su guerra de guerrillas?

4.

Para ir cerrando, quisiera al menos esbozar una última zona de interrogantes: ¿qué consecuencias “disciplinares” conlleva esta zona fronteriza entre el arte y la política (este espacio o tiempo de indistinción de las prácticas como arte o política) en la historiografía del arte y en la historiografía de la política? ¿Una operación retrospectiva historiográfica de donde incluir o insertar, en qué cadena argumental?

Si hasta ahora pensamos el trasvase o el desbordamiento contaminante desde el arte hacia la acción política, la operación que propone Camnitzer es inversa: inscribir en la historia del arte la experiencia guerrillera como fundante de una genealogía específica y distintiva.

Imaginemos, empero, el desquicio de escribir la historia de la lucha armada en la Argentina desde la historia del arte, y considerar, por ejemplo, el asalto a Monte Chingolo como performance o el secuestro de Aramburu como body art. Pero, a la vez: ¿alcanza la perspectiva estrictamente disciplinar de la historia del arte para componer una historia de artefactos tan complejos y ambiguos (entre el arte y la política) como Tucumán Arde, El Siluetazo o tantos otros episodios? No lo creo. Lo cierto es que la historia de la política ha dado cuenta hasta ahora de su complejidad. Abordar estos episodios desde los desbordamientos que implican tanto de la historia del arte como de la de la política puede ayudarnos a aproximarnos a una comprensión que no desactive su potencia, ni obvие sus límites ni mitifique sus alcances. Sin dejar de advertirnos de los efectos distorsionantes que una lectura en clave “romántica” o “esteticista” de las acciones guerrilleras puede acarrear.

²⁶ Jaime Vindel, en *ramona* 82, Buenos Aires, 2008.