



# NARRAR LOS BOMBARDEOS DEL 55 HOY: ARTE, POLÍTICA Y DERECHOS HUMANOS EN ARGENTINA

MARÍA GRACIELA RODRÍGUEZ\*  
CECILIA VÁZQUEZ\*\*

## Resumen

Este trabajo presenta los resultados preliminares de una indagación, desde una perspectiva comunicacional, sobre las producciones culturales realizadas en los últimos años en torno a los bombardeos a la Plaza de Mayo, en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, en el año 1955. Relevamos un corpus de piezas culturales contemporáneas, con heterogeneidades en cuanto a soportes, circuitos de exhibición, lenguajes y materialidades. Se trata de un repertorio complejo de unidades de comunicación dedicados a los bombardeos: historietas, muestras de arte, sitios web, obra de teatro, entre otras. Cada pieza y cada soporte “comunica” de manera diferencial estos hechos de violencia política en nuestro país, y por eso mismo conforman un repertorio heterogéneo que pone en tensión no solo lenguajes y/o tecnologías de distintos linajes, sino también temporalidades históricas que tironean de las posibles significaciones otorgadas al evento. En este ensayo, intentamos aportar elementos para reflexionar sobre las modalidades del recuerdo y de los sesgos particulares que adquiere cuando se interviene desde producciones artísticas. En ese sentido, proponemos reelaborar los modos en que estas producciones han colaborado en la ampliación del campo de los derechos humanos a partir de las regulaciones jurídicas, complementarias a la ley de reparación histórica, en torno a la definición de víctimas del terrorismo de estado.

**Palabras clave:** comunicación, cultura, memoria, arte.

\* María Graciela Rodríguez es argentina, vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. Es Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Es Profesora Titular en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA e investigadora en el Instituto de Investigaciones Gino Germani perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, así como también en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

\*\* Cecilia Vazquez es argentina, vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. Es Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Es docente en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA e investigadora en el Instituto de Investigaciones Gino Germani perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Actualmente, es becaria posdoctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

## Abstract

*This paper presents the preliminary results of an inquiry from a communicational perspective on cultural productions made in recent years about the bombing of Plaza de Mayo in downtown Buenos Aires City, in 1955. We surveyed a heterogenic corpus of contemporary cultural artefacts such as media pieces, exhibition circuits both in language and material terms. This is a complex repertoire of communication units dedicated to the bombing: comics, art exhibitions, websites, and a play, among others. Each piece and each support “communicates” differentially these acts of political violence in our country, and for that reason it constitutes a heterogeneous repertoire not only tensed in languages and / or technological terms from different lineages, but also it puts at stake the possible meanings of historical temporalities given to the event. In this paper we try to provide elements to reflect on the modalities of memory and the particular biases they take when operating from artistic productions. In that sense, we propose to re-develop the ways in which these productions have contributed to widening the scope of human rights from legal regulations, supplementary to the law of historical reparation, on the definition of victims of state terrorism.*

**Keywords:** communication, culture, memory, arts.

## Introducción

El 16 de junio de 1955, la ciudad de Buenos Aires amaneció expectante. El gobierno nacional había decidido realizar en pleno centro porteño un acto que incluía el vuelo rasante de algunos aviones por sobre la catedral metropolitana, en honor al General San Martín y a la bandera argentina. Varias horas más tarde de lo previsto, a las 12:40 hs. del mediodía, aparecieron aviones navales sobrevolando la plaza. Sin previo aviso, la bombardearon, 14 toneladas de explosivos cayeron sobre el centro de la ciudad.<sup>1</sup>

Cincuenta y cinco años después, durante el gobierno de Néstor Kirchner, y en el clima de los festejos del Bicentenario que ocurrirían en el 2010, se generó un conjunto de producciones comunicacionales

en soportes variados y en el marco de diversos eventos. Algunas se realizaron expresamente para recordar los sucesos de junio de 1955, y otras los tomaron como tema o núcleo de una narración. Este conjunto conforma un repertorio complejo de unidades de comunicación, cuya única homogeneidad está dada porque todas ellas tematizan de un modo u otro los bombardeos. Son diversos productos, diferentes soportes, y distintos circuitos de circulación que producen sentidos sobre esa época al proyectar significados múltiples. En verdad, cada soporte de esas producciones “comunica” de manera diferencial estos hechos de violencia política en nuestro país, y por eso mismo conforman un repertorio heterogéneo que pone en tensión no solo lenguajes y/o tecnologías de distintos linajes, sino también temporalidades históricas que ponen en tensión las posibles significaciones otorgadas al evento.

En esta presentación, pretendemos dar cuenta de los resultados preliminares del relevamiento de estas producciones,

<sup>1</sup> Estos hechos se enmarcan en una coyuntura de crisis sociopolítica en la Argentina de los años 50. En ese momento, el gobierno popular de Juan Domingo Perón, venía siendo fuertemente cuestionado por sectores civiles, militares y religiosos conservadores. Tras sucesivos intentos de golpe de estado, en el mes de septiembre de 1955 se instaura un nuevo período dictatorial.

intentando aportar elementos para reflexionar sobre las modalidades del recuerdo y de los sesgos particulares que adquiere cuando se interviene desde producciones artísticas. Algunos de los interrogantes que nos guiaron son: ¿cómo se recicló este suceso 55 años después, en el marco de un gobierno peronista? ¿qué se selecciona de todo esto para la recordación? ¿cómo se arma la serie histórica de tiempos largos en la que se inscriben estas producciones? ¿qué interpretaciones realizan los artistas que trabajan en recordar los sucesos? ¿de qué modo los distintos soportes permiten/obturán la fijación de los recuerdos? ¿qué aportan desde su especificidad cada una de las representaciones propuestas?

Sin pretender haber resuelto estos interrogantes en su totalidad, el corpus construido puede ser descrito en principio a partir de dos grandes áreas. Por un lado, se trata de producciones de

rememoración contemporánea, en las cuales los bombardeos son un fragmento histórico dentro de un relato mayor; y por otro, encontramos otro tipo de producciones que tematizan el suceso de los bombardeos sobre la plaza en sí mismo, es decir, que tienen autonomía temática. Intentaremos aquí reconstruir a través de un detalle exhaustivo cada uno de estos dos grandes grupos de obras.

La distinción, además, se complejiza debido a la diversidad de soportes, recursos tecnológicos, formatos y géneros artísticos, de lo cual resulta un corpus sumamente heterogéneo. Para dar cuenta de todo ello, en primer lugar describimos brevemente las piezas; luego ensayamos posibles líneas de análisis; y finalmente planteamos algunas (provisorias) conclusiones, al entender que el corpus se enmarca en un contexto mayor que termina operando en la ampliación del campo de los derechos humanos en la Argentina.

## Variedades y rupturas

En marzo de 2010, se puso en línea un sitio web interactivo diseñado por Rep. Se trata de un trabajo del dibujante, realizado originalmente para la Secretaría de Cultura de la Nación en 2008, que resume doscientos años de historia a partir de algunos de los hitos más destacados a criterio del artista (fig. 1). En la feria del libro de ese año, el artista pintó el mural en el stand de la secretaría, durante los 21 días



Fig. 1 Fuente: extracto del mural disponible en: <http://www.muralbicentenario.encuentro.gov.ar/flash/index.html>

de duración del evento. Realizado con técnica mixta (lápiz, marcador y acrílico), el mural original, que mide 11,66 x 2,40 metros, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional, y puede ser visitado por el público. Más tarde, a través de un convenio entre Canal Encuentro y Educ.ar, se concretó además el proyecto del mural interactivo, que incluye un segmento dedicado a los bombardeos del 55.<sup>2</sup> Una de las características de este trabajo es la posibilidad de pinchar en los dibujos que conforman el mural para obtener más detalles sobre el tema. En el caso de los bombardeos, el *link* remite a su vez a dos posibilidades: “¿Quién bombardeó la Plaza de Mayo?” y “Golpe de estado de 1955”. En ambos casos se despliega una ventana con documentales audiovisuales de pocos minutos de duración producidos por el Canal Encuentro.<sup>3</sup>

Otra expresión de este tipo de recordación contemporánea es el Monumento a las Víctimas del Bombardeo de Plaza de Mayo, titulado “De los cielos los vieron llegar” (fig. 2). Se trata de una escultura de Nora Patrich (Buenos Aires, 1952), pintora y escultora argentina, cuyo trabajo se emparenta con el del célebre Grupo Espartaco.<sup>4</sup> Emplazada en la Plaza Colón,



Fig. 2 Fuente: foto de Juanjo Novella

situada detrás de la Casa de Gobierno o Casa Rosada, la obra fue inaugurada el 17 de junio del 2008, es decir, 53 años y un día después de los sucesos.<sup>5</sup> Se compone de tres postes de madera vitrificada con diferentes alturas sobre las que fueron colocadas rostros de mujeres, hombres y niños, rodeadas de cintas de acero inoxidable con los nombres de las víctimas.

También unos años antes del Bicentenario, se llevó a cabo “Los sonidos de La Plaza”, una instalación sonora producida por la Secretaría de Cultura de la Nación en el marco del proyecto Año del Casco

2 La versión on-line interactiva está disponible en: [www.muralbicentenario.encuentro.gov.ar/flash/index.html](http://www.muralbicentenario.encuentro.gov.ar/flash/index.html).

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

4 Espartaco se formó en el año 1959 y se mantuvo activo aunque con el alejamiento de alguno de sus miembros, hasta 1968. Estaba conformado por Ricardo Carpani, Esperilio Bute, Carlos Sessano, Pascual di Bianco, Mario Mollari, Juana Elena Diz, Franco Venturini y Juan Manuel Sánchez. Realizaron pinturas, murales, afiches y manifiestos a través de los cuales expresaron

su compromiso social y político. Su iconografía artístico-política está centrada en las luchas y experiencias de obreros e indígenas oprimidos.

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

Histórico. Se emitió por primera vez en 2003 y repetida luego en 2005, 2006 y 2008, siempre en la Plaza de Mayo. La obra duraba 64 minutos y estaba basada en un recorte de los acontecimientos históricos más destacados ocurridos en la Argentina entre el 17 de octubre de 1945 y el 20 de diciembre de 2001. Con la idea y dirección general de Martín Liut, y guión de Ernesto Semán, el eje vertebrador de la propuesta fue su vinculación con la Plaza de Mayo. La originalidad de esta obra es la combinación de piezas radiofónicas con ingredientes electroacústicos, con lo cual la utilización del sonido es el único elemento para cumplir el objetivo propuesto que era ejercitar la memoria histórica (fig. 3). Sobre el ángulo superior derecho del afiche, diseñado por Luciana Ferraro, se pueden observar palomas-aviones sobrevolando la Pirámide de Mayo. En la edición de 2005 de esta instalación sonora, además de la percepción del sonido se pudieron observar varios



Fig. 3 Fuente: Afiche del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

muñecos que representaban a las víctimas de los bombardeos, así como también una niña “real”, vestida con un guardapolvo escolar, blanco, soltó globos con los colores de la bandera argentina en memoria de los niños que viajaban en un ómnibus escolar que fuera alcanzado por una de las bombas.

Por otro lado, en 2007 se pudo apreciar la obra de Aníbal Cedrón, “Amasacrados del bombardeo a la plaza de mayo (1955)”, perteneciente a la muestra permanente del espacio de Arte Franco Venturi del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. La obra, de 0,64 x 1,13 metros, es un dibujo realizado con técnica mixta (fig. 4). Allí, se observa la figura de un cardenal que se encuentra de pie sobre un montículo de cadáveres apilados. Sobre su imagen, se superpone un avión que avanza de frente hacia él, como recibiendo su bendición. Esto se ve reforzado por el hecho de que el cardenal sostiene en su mano un hisopo<sup>6</sup> en un claro gesto de aprobación. Esta imagen se destaca dentro del corpus de obras por el hecho de ser la única que tematiza explícitamente la postura política de la Iglesia Católica argentina en contra del gobierno de Juan Domingo Perón.

Otro elemento que aparece en esta representación pictórica es el motivo de los cadáveres apilados, su mostración.<sup>7</sup> Vale la pena destacar que esta fue una

6 Se trata de un utensilio usado en las iglesias para dar o esparcir agua bendita, consistente en un mango de madera o metal, con frecuencia de plata, que lleva en su extremo un manojo de cerdas o una bola metálica hueca y agujereada, en cuyo interior contiene el agua. (Diccionario de la RAE, disponible en: [www.rae.es](http://www.rae.es) )

7 El abordaje específico y en profundidad de este aspecto amerita un tratamiento que excede los límites de este trabajo. Para una aproximación a esta cuestión puede consultarse el trabajo de Burucúa y Kwiatkowski (2009).

cuestión sobre la que expresamente “trabajaron”, tanto los medios masivos de comunicación, como incluso el gobierno para ocultarlos. En efecto, si bien las primeras coberturas periodísticas de los bombardeos mostraron varias fotografías de cuerpos sin vida y/o mutilados, rápidamente los medios de la época dieron paso a imágenes que, por el contrario, retrataban el “regreso a la normalidad de la plaza”, por ejemplo, poniendo en primer plano a las palomas (Álvarez et ál, 2010). Solo muy posteriormente fueron recuperadas fotos de archivo en las que se habían retratado los cuerpos despedazados o desmembrados de las víctimas las que, junto con las imágenes audiovisuales, fueron insumos para la realización de los documentales fílmicos que se vieron recientemente.

Asimismo, en septiembre de 2005, se realizó la intervención urbana titulada “Antiaéreos”, con autoría del artista Ariel Valansi. La propuesta partió del Proyecto Cruce, una sección del Festival Internacional de Buenos Aires, y fue financiado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.<sup>8</sup> Dieciocho globos

8 En ese momento el Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires era Aníbal Ibarra, hombre de izquierdas ubicable dentro de un progresismo que presenta afinidades, aún con sus diferencias, con el kirchnerismo. Actualmente, el Jefe de Gobierno es Mauricio Macri, perteneciente a un espectro ideológico opuesto.



Fig. 4 Fuente: Catálogo del Espacio para la Memoria Franco Venturi. ECUNhi- Ex ESMA (muestra permanente).

aeroestáticos de helio de seis metros de largo por dos de diámetro con forma de aviones, flamearon en la plaza a gran altura, sorprendiendo a los transeúntes (figs. 5 y 6). El artista explicaba que se inspiró en la idea de que “estos globos se usaban en Europa para proteger áreas civiles. Su emplazamiento a diferentes alturas interfería los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial” (Fuente: *Clarín*, 13 de setiembre de 2005).

En este caso, al igual que en el caso de la instalación sonora mencionada más arriba, la intervención artística en la



Figs. 5 y 6. Fuente: Las fotos son copyright de Clarín y fueron extraídas del sitio [www.clarin.com](http://www.clarin.com). Su autora es María Eugenia Cerutti.

calle establece otro tipo de comunicación con el público. A diferencia de las pinturas o fotografías que circulan albergadas por distinto tipo de instituciones artísticas en muestras y galerías para un público restringido, que asiste a ellos, en el caso de la instalación urbana<sup>9</sup>, las obras dispuestas en la calle interpelan al transeúnte desprevenido que ocasionalmente se topa con ellas. Ello puede generar una variedad de situaciones, desde la simple indiferencia hasta la sorpresa. Pero también, puede despertar una reflexión sobre el suceso que la instalación se propone tematizar. En suma, la instalación artística en la calle (sea tanto sonora como la de Liut y Semán, u objetual como es el caso de los globos de Valansi), se abre como un espacio reflexivo para elaborar la memoria de un suceso traumático, como los bombardeos sobre la población civil. Sumado a ello, si este

espacio es justamente la Plaza de Mayo – un centro material y simbólicamente investido en la historia social y política de nuestro país–, el poder de evocación que estas obras generan, permite actualizar, ampliar y elaborar performativamente, la memoria en torno a hechos paradigmáticos de violencia de Estado.

Otra muestra que incluye en su diseño curatorial a los bombardeos de junio de 1955, fue “Recorrido por la Memoria”, realizada en diciembre de 2010, en el marco del Centro Cultural de la Memoria, y en colaboración con el Área de Educación para la Memoria. Esta exhibición colectiva hace referencia a 50 años de historia Argentina, al construir un relato a través de imágenes fotográficas y de proyecciones audiovisuales, que evocaban episodios de insurgencia popular y represión, desde los bombardeos de Plaza de Mayo de 1955, hasta la anulación de las leyes de obediencia debida y punto final (fig. 7). Una cuestión para destacar al respecto es que solo recientemente en las producciones artísticas y audiovisuales se comenzaron

<sup>9</sup> La instalación urbana es un género del arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1970. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia conceptual en un espacio determinado. El arte conceptual, muy esquemáticamente, plantea que más importante que la materialidad de la obra en sí misma, son las ideas que la motivan.



Fig. 7 Fuente: AGN (Archivo General de la Nación)

a colocar los sucesos de junio de 1955 en serie, con las distintas circunstancias que confluyeron en la última dictadura en nuestro país.<sup>10</sup> En general, solo algunas de la serie de muestras y retrospectivas que se realizaron conmemorando los 30 años de la última dictadura, colocan a los bombardeos como uno de los hechos que anticiparon la instauración de un régimen genocida como el del período 1976 - 1983.

Por otro lado, muchas de las producciones contemporáneas se enmarcaron en los festejos del Bicentenario. Dado que los escenarios de estos festejos fueron variados y abarcaron la totalidad del

10 El escenario previo al golpe de 1976, se caracterizó por una multiplicidad de factores entre los cuales se destacan una crisis económica que se profundizaba (una inflación descontrolada, el aumento del desempleo y las huelgas), el creciente accionar armado, por parte de activistas pertenecientes organizaciones de distintas corrientes de izquierda y sindicales, la formación de grupos parapoliciales, para combatir las que respondían a un sector ultraderechista del debilitado gobierno de María Estela Martínez de Perón, el consenso social respecto del clima de violencia política que era necesario combatir, entre otras. Todos estos condicionamientos llevaron a instaurar el terrorismo de estado en la República Argentina. Para ampliar ver entre otros, Rouquié (1983).

país, el análisis ameritaría ponerlos en relación con la performatividad de los rituales políticos. Como señala Amati (2010), en esta línea se genera una apertura analítica interesante, dado que el Bicentenario configuró un contexto clave que activó la producción de memorias y celebraciones. En este sentido señalado por Amati, más que la causa

que dio origen a las producciones de comunicación, el Bicentenario se constituyó como contexto y como marco del proceso de (re)activación de memorias particulares. Entre ellas se encuentra la del 16 de junio de 1955. Asimismo, la productividad cultural del Bicentenario, habilita a pensar estas rememoraciones, también como parte de los vínculos entre arte y memoria (Vázquez, 2010). Y es en este doble andarivel que consideramos al Bicentenario como productor-catalizador de la emergencia del recuerdo de una historia del pasado reciente de la nación, expresada en diversas producciones culturales.

En ese marco entonces, en mayo de 2010 se realizó en el Palais de Glace la muestra "La Patria Dibujada", una exposición organizada por la Dirección de Cultura de la Nación, en la cual participaron dibujantes, guionistas, humoristas gráficos y escultores. La muestra combinaba distintas instancias. Por un lado, se colocaron, ampliadas, las historietas originalmente aparecidas en el libro *La patria dibujada*, que se propuso ilustrar



Fig. 8 Fuente: Libro – Catálogo “La patria dibujada”, editado por la Dirección de Cultura de la Nación.

diez momentos fundacionales de la historia del país, y que fuera publicado, justamente, en ocasión del bicentenario de la conformación del primer gobierno patrio, el 25 de mayo de 1810. Con la dirección de la totalidad del proyecto a cargo de Juan Sasturain además de las historietas, en la muestra se exhibió la escultura de Omar Gasparini *La Patria se construye*, y una exposición coproducida con la revista *Fierro* sobre la historia de la historieta argentina. Junto con esto, diez humoristas gráficos realizaron sendas versiones de la Plaza de Mayo, agrupadas bajo el título “Una patria de diez Plazas”. Las “plazas” seleccionadas fueron: “Invasiones inglesas, antesala del bicentenario” (Crist); “25 de mayo de 1810. La Plaza de la revolución” (Max Cachimba); “La Plaza del 17 de octubre de 1945” (Rep); “16 de junio de 1955. El bombardeo a la Plaza” (El Niño Rodríguez); “1977. La primera ronda de las Madres en la Plaza” (Diego Parés); “2 de abril de 1982. La Plaza de Malvinas” (Liniers); “1983 La recuperación de la

democracia” (Daniel Paz); “La Plaza de Semana Santa de 1987” (Gustavo Sala); “Noviembre de 1992. Primera Plaza del orgullo gay” (Langer); y “200 años de Plazas” (Óscar Grillo).

Instalado sobre una pared el mural de Niño Rodríguez sobre los bombardeos (fig. 8) presenta un enorme gorila con los brazos abiertos, como alas de un avión, y dos cruces blancas en sus manos. De su boca salen bombas que caen

sobre la Plaza de mayo, representada con la sinécdoque de la Pirámide de Mayo. Otros simios cerca de él también sobrevuelan la plaza, en impactantes combinaciones de colores: rojo, amarillo y blanco, para los aviones-monos; celeste y blanco para la pirámide, salpicada por gotas de sangre.

A propósito de ello, la figura del gorila asociada al ideario conservador antiperonista, es un motivo recurrente en otras producciones artísticas que trabajan sobre los bombardeos, como parte de la obra de Daniel Santoro. En su muestra “Civilización y Barbarie: el gabinete justicialista”, aparecen varias obras realizadas con técnicas varias (óleos, carbón, acrílicos, maquetas). Se trató de una muestra individual exhibida en la Galería Palatina en 2008. El planteo de Santoro respecto del peronismo introduce una serie de tópicos que reelaboran el imaginario respecto del “ser peronista” como lo evidencian sus representaciones del par oposicional descamisado

(sujeto social por antonomasia del movimiento) / gorila.<sup>11</sup> En este sentido, Santoro trabaja en varias producciones de su obra en torno de la figura del descamisado, para dar cuenta de distintos hechos que fueron silenciados por el fervor iconoclasta que hizo desaparecer a través de la proscripción del peronismo, las imágenes de Perón y Evita una vez derrocado su gobierno en septiembre de 1955. Al decir del propio Santoro (2002), es como si esta iconoclasia hubiera alcanzado la producción artística de la época, haciendo que pintores consagrados como Antonio Berni o Carlos Alonso no incluyeran en sus universos representacionales a los sujetos históricos del peronismo. Es por ello que, entre otras cuestiones como el rol protector de Evita (fig. 9), sus planes de vivienda o de educación para amplias masas, Santoro pone el foco en los bombardeos locales como una de las maneras de reponer una ausencia que se hilvana con la historia de los hechos de violencia de Estado. Es el caso de “Recuerdo de Plaza de Mayo 1955” (fig. 10) exhibida en el Museo Caraffa en 2007, y también publicada en el libro compilado por Marcelo Brodsky *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA* (2005). En el libro, a diferencia del óleo original, aparecen los agregados en lápiz por encima del globo que contiene la imagen: Suárez Mason,

11 Este calificativo es utilizado para referirse a los sectores antiperonistas, contrarios a su programa político. Vale la pena mencionar que el significado político de “gorila” como conservador o antipopular sigue vigente en nuestros días. El término sigue nombrando esta disputa aunque a menudo refiriéndose tanto a posiciones conservadoras como incluso de izquierda, al igual que sucedía en la década de los años 70 donde “los gorilas” eran el ala ultraderechista del peronismo (Beceyro, 1996).



Fig. 9 Fuente: sitio web del artista, disponible en [www.danielsantoro.com.ar](http://www.danielsantoro.com.ar)

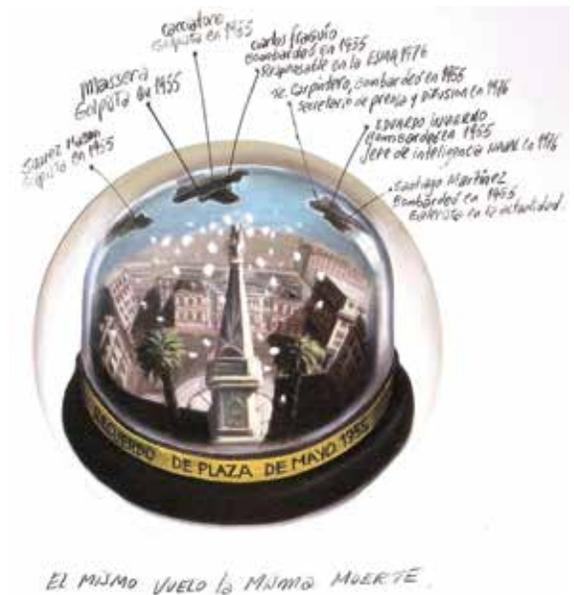


Fig. 10. Fuente: libro “Memoria en construcción, el debate entorno de la ESMA”, compilado por Marcelo Brodsky, Buenos Aires, La marca editora, 2007.



Figs. 11 y 12. Fuente: sitio web del artista: [www.danielsantoro.com.a](http://www.danielsantoro.com.a)

Golpista en 1955; Massera, Golpista en 1955; Cacciatore, golpista en 1955; Carlos Fraguío, bombardeó en 1955, responsable en la ESMA 1976; Tte. Carpintero, bombardeó en 1955, Secretario de prensa y difusión en 1976; Eduardo Invierno, bombardeó en 1999, jefe de inteligencia naval en 1976; Santiago Martínez, bombardeó en 1955, galerista en la actualidad.” En la parte inferior de la imagen también dice “el mismo vuelo, la misma muerte.

Otra de las obras de la muestra –en sus dos versiones– es la conocida “El descamisado gigante expulsado de la ciudad”, trabajada en carbón sobre papel, de 140 x 80 cm (figs. 11 y 12). Más precisamente, la figura del descamisado, como un *King Kong* trepado al edificio Kavanagh, se defiende de los aviones que lo rodean.

Pero también, la obra propone una humorada: en la famosa escena de la película *King Kong* se observaba a un gigantesco gorila expulsado de la ciudad por humanos que querían apresarlo. En esta imagen, en cambio, “se ve a un gigantesco humano expulsado de la ciudad por gorilas” (Saccomano, 2008).

Otra muestra, titulada “El laberinto del Bicentenario”, realizada por el Ministerio de Educación de la Nación, fue inaugurada el 20 de julio de 2010, también en ocasión de los festejos por el Bicentenario. Se trató de un recorrido multimedia diseñado por el artista plástico Daniel Santoro y el cineasta Francis Estrada, y el asesoramiento del historiador Javier Trímboli, que repasa las principales antinomias de la historia a través de espacios interactivos. La particularidad de la



Fig. 13 Fuente: foto de la muestra, su autora es Lizbeth Arenas.

muestra es que estos momentos antinómicos son presentados de manera lúdica, a través de fotografías y material de archivo intervenido, donde se suceden video-proyecciones, maquetas y bustos parlantes. Un *stand* de la muestra-instalación estaba dedicado a los bombardeos (fig. 13). En una maqueta se veía en miniatura a la Casa Rosada, edificios públicos aledaños, y centenas de personas dispersas por la Plaza de Mayo, yendo en distintas direcciones. Con efectos luminosos se representaban a los bombardeos de los aviones que se encontraban retratados por sobre la maqueta, desde donde arrojaban las bombas hacia la Plaza de Mayo.

Otra producción gráfica en el marco del Bicentenario es la de Rep, que compiló una serie de ilustraciones en el libro *200 años de peronismo*. El libro a su vez reúne dos producciones previas del dibujante: por un lado, los trabajos aparecidos en *La Grandeza y la chiquera* (Ediciones de la Flor, 1995), con dibujos sobre temas históricos que habían sido publicados en *Sátira/12* en los primeros años de la

década del 90; y por el otro, el conjunto de ilustraciones sobre el peronismo que habían acompañado, en *Página/12*, la serie de cuadernillos escritos por José P. Feinmann entre 2007 y 2010. Entre estas ilustraciones, tres están dedicadas a los bombardeos (fig. 14, 15 y 16).

Asimismo, y nuevamente en el marco del Bicentenario, durante los festejos en la calle se proyectaron una serie de

diapositivas directamente sobre el Cabildo. En verdad se trató de un *show* de video *mapping*, una técnica que consiste en proyectar imágenes generalmente inanimadas sobre superficies reales, en este caso el edificio del Cabildo.<sup>12</sup> El video zapping dedicado al Bicentenario fue una proyección continua de diez minutos sobre la historia de doscientos años de la Argentina, desde el virreinato del Río de la Plata hasta la actualidad, complementada con efectos sonoros. Para cada período los directores desarrollaron escenas diferentes, cada una coincidente con los elementos estéticos de la época, crearon piezas destinadas, entre otros momentos y temáticas, a la inmigración, al centenario, a la década del 70, la lucha de las abuelas de Plaza de Mayo, o a retorno de la democracia en 1983. Uno de estos pasajes estuvo dedicado a los sucesos de junio de 1955 (fig. 17).

<sup>12</sup> La técnica de video *mapping* consiste en proyectar imágenes sobre distintas superficies para lograr efectos de movimiento o 3D. Su práctica más habitual es proyectar las imágenes sobre edificios, acompañando los efectos visuales con efectos sonoros a fin de generar una mayor espectacularidad.



Fig. 14 Fig. 15 Fig. 16

Fuente fig 14, 15 y 16: Diario Página/12 publicadas el 8 de mayo de 2010.

Hasta aquí, se trata de producciones culturales en soportes diversos, realizados en la órbita del Estado, o por encargo de este. No obstante, el Bicentenario también ha habilitado la creación artística del área privada, con la particularidad de que todas ellas se realizaron luego de los festejos por el Bicentenario, organizados por el gobierno nacional.

La muestra de Fernando Goin titulada “Pantokrator”, que se llevó a cabo entre abril y mayo de 2011, fue organizada por la Fundación Esteban Lisa, y es un ejemplo

de estas producciones privadas. El artista trabajó con carbonilla, óleo y grafito en recreaciones de fotos tomadas del Archivo General de la Nación. Casi todas las imágenes están relacionadas con el bombardeo a Plaza de Mayo de 1955 (fig. 18).

Un año después del Bicentenario, en 2011, también se montó la obra “Picnic 1955. Contra todas las bombas”, de Solana Landaburu y Diego Kogan. La obra, que se dio en el Teatro Payró, tematiza a los sucesos de 1955 a partir de un contrapunto entre un alborotado picnic



Fig. 17 Fuente: sitio web del canal Encuentro: [www.encuentro.gov.ar](http://www.encuentro.gov.ar)



Fig. 18 Fuente: Catálogo de la muestra “Pantokrator” de Fernando Goin

organizado por compañeros de un sindicato y la experiencia de los bombardeos. En el afiche, el contraste está dado por el color (la canasta sobre el mantel), y el blanco y negro de la fotografía (fig. 19).

“Eva, de la Argentina” es un largometraje de ficción realizado un 70 % en animación cut-out y un 30 % con imágenes de archivo. El guión y la dirección son de María Seoane, y está basado en los diseños de Francisco Solano López. El filme, no estrenado aún (al menos hasta el momento de la escritura de este trabajo), narra la vida de Eva Perón desde lo que sería la perspectiva del periodista Rodolfo Walsh (figs. 20 y 21). El trailer del video (que sí se hizo público en youtube), intercala en la historia de la vida de Evita los sucesos de 1955, si bien en ese momento ya había fallecido. Con imágenes de animación, un plano en contrapicada muestra aviones negros sobrevolando un cielo rojizo, la imagen esta que en cierto modo es asociable con el mural de El Niño Rodríguez presentado más arriba. Como se los ve “desde abajo”, en un momento el negro de uno de los aviones se ilumina y en la “panza” del aeroplano se ve a un hombre, en cruz, de cuyo estómago sale una bomba que se dirige directamente hacia el punto de vista del observador. A estas imágenes le siguen, en una sobria edición, otras de origen fílmico tratadas con una coloratura similar (rojiza) a la de las previas. Junto con la música incidental, la coloratura colabora en otorgar continuidad a toda la escena sobre los bombardeos inserta en el trailer, que dura seis segundos.<sup>13</sup>

13 El trailer puede verse en <http://vimeo.com/13331969>.

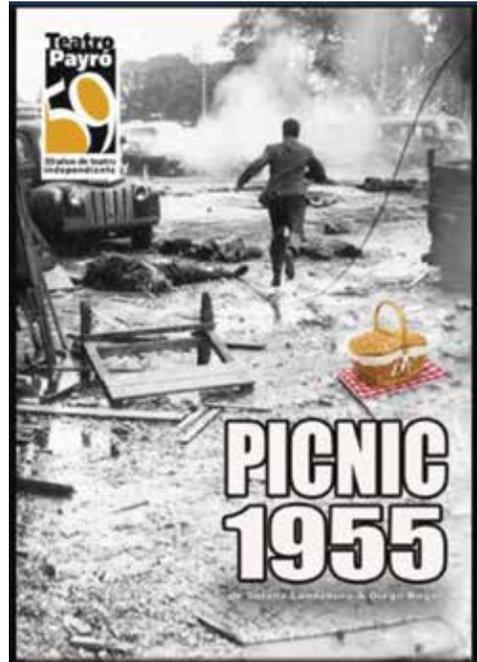


Fig. 19. Fuente: Afiche de la obra de teatro, Teatro Payró de la Ciudad de Buenos Aires.



Figs. 20 y 21. Fuente: extracto del filme “Eva, de la Argentina”, extraído de materiales gráficos de difusión del filme.



Fig. 22. Fuente: extracto de “La quinta de Laramuglia”

En el año 2011, apareció una historietta, “Mataderos 55”, publicada en varias partes, escritas por Rodolfo Santullo y dibujadas por Dante Ginevra. Son historias que por momentos parecen desconectadas y otras veces se enlazan, sobre el barrio de Mataderos en el año 1955. Una de ellas, “La quinta de Laramuglia”, que salió en la revista *Fierro* de enero de 2011, es el relato de un ladrón del barrio al que le pasan el dato sobre un lugar, que resulta ser una quinta, donde están reunidos los que planean los bombardeos

(fig. 22). En febrero del mismo año salió “El reporte”, en el que un soldado le manda un informe a Franklin Lucero, el jefe del ejército en 1955, diciéndole que escuchó lo que se dijo en esa misma reunión, en la quinta donde se había metido el ladrón. Finalmente, en “Viejo viola”, que salió en diciembre, un par de compadritos se agarran a cuchillazos en un *cabaret*, donde están reunidos los conspiradores de los bombardeos. El resto de las historias, “El mejor en el negocio”, “Una noche cualquiera”, “El

viaje” y “Malandras” salieron en las *Fierro* 48, 47, 46 y 45 respectivamente.<sup>14</sup>

Asimismo, habría que señalar la presencia, en los circuitos comunicacionales contemporáneos, de varios documentales audiovisuales, realizados con distintas ediciones de un mismo conjunto de imágenes documentales. El corpus audiovisual es extenso y el análisis realizado por el equipo de investigación no será expuesto aquí, ya que consideramos que

<sup>14</sup> Fuente: <http://danteginevra.blogspot.com>

amerita un desarrollo aparte.<sup>15</sup> De todos modos, la cantidad de producciones de comunicación que vinculan arte y memoria en soportes variados, es un indicio de que las imágenes gestadas en el dispositivo fílmico no agotan la recuperación de los sucesos de junio de 1955.

### Arte y políticas de la memoria

Al realizar la descripción del material relevado, varios datos resultan de interés. En primer lugar, la descripción sugiere que ha habido un cambio en cuanto a los circuitos de exhibición, respecto de lo que podía observarse en los tiempos en que ocurrieron los sucesos. En efecto: mientras que en los 50 la circulación era en el ámbito fílmico (a través de los noticieros cinematográficos) y en el gráfico (en periódicos y revistas), en la actualidad las producciones han circulado tanto por Internet, como por circuitos artísticos y mediáticos (el canal Encuentro es ejemplo de esto último). Es obvio que los cambios tecnológicos han permitido digitalizar la producción artística. No obstante, también se han transformado algunas concepciones dentro del propio campo del arte: la instalación sonora, las muestras interactivas, el video *mapping*, por ejemplo, sugieren que la sofisticación cada vez mayor de los recursos

15 En otro lugar sostuvimos la hipótesis de que estas imágenes audiovisuales son las primeras en documentar hechos de violencia político-militar, llevados a cabo por una facción del estado (la Marina y parte de la Aeronáutica) contra la población civil y el presidente, en un soporte masivo e industrial de comunicación. Para ampliar ver Álvarez et ál (2010). Asimismo, consideramos, con Bulgiani (2010) que estas producciones audiovisuales son posibles en un contexto de circulación del tema más abarcativo del terrorismo de estado habilitado por las operaciones político culturales del gobierno de Néstor Kirchner.

tecnológicos redundó en una amplificación de las modalidades de expresión artística. La disponibilidad de herramientas como las que proveen el video o la manipulación digital de imágenes, entre otras, llevó a una amplificación de los ámbitos de comunicación, así como también, a una serie de experiencias sensoriales novedosas entre imagen y espectadores (Alonso, 2005).

En segundo lugar, que el origen de las producciones no solamente es estatal sino que también es privado. En ambos casos, la gran mayoría de las piezas orbita alrededor del Bicentenario, lo cual señala la productividad (simbólica pero también en cuanto a posibilidades de concreción material) de los momentos de celebración colectiva. En ese sentido, si los festejos del Bicentenario escenificaron de alguna manera la voluntad de suturar la escisión entre democracia y nación, observada en las efemérides pasadas (Grimson, Amati y Kodama, 2007), paralelamente, también proveyeron las condiciones simbólicas y materiales para la construcción de una serie histórica con diversos fragmentos del pasado común (Amati, 2010).

En tercer lugar, resulta significativa la aparición de una ruptura en términos de autonomía temática: mientras que algunas de las piezas (como el monumento de Nora Patrich o la obra de teatro), focalizan sobre los sucesos de 1955 como tema central, al igual que las piezas documentales audiovisuales, en gran parte del material relevado los bombardeos son procesados como fragmentos históricos insertos en un relato mayor. La

peculiaridad de su ubicación como hipotextos en piezas textuales que los albergan y los ponen en una serie histórica, revela la operación político-cultural de su inserción en un “nuevo” relato sobre la memoria local, que hunde sus raíces en la continuidad con los derechos humanos y los delitos cometidos en el marco del terrorismo de estado. La hipótesis se ve reforzada porque, a excepción de la película “Eva, de la Argentina”, el resto del material donde los bombardeos son fragmentos de un relato mayor ha sido producido con financiamiento, o al menos el auspicio, de la administración estatal de los dos últimos gobiernos: el de Néstor Kirchner (2003-2007) y el de Cristina Fernández de Kirchner (2007, hasta el momento de escribir este trabajo), o de gobiernos locales afines al progresismo.

Claro que este financiamiento/apoyo es paralelo al despliegue de una política de derechos humanos que ha sido una característica central de los dos últimos gobiernos.<sup>16</sup> De hecho, al asumir demandas

históricas de las distintas organizaciones (juicio y castigo a los culpables, fin a la impunidad) el estado se situó como un actor más, y de peso pleno, en la construcción y en los debates respecto de la memoria del terrorismo y la violencia de Estado. Como señala Brodsky (2007), esta política de derechos humanos abrió una arena de debates en el interior de las organizaciones de derechos humanos, respecto de la historia reciente, su narración, construcción y ubicación espacial de monumentos memoriales de las víctimas del terrorismo de Estado, la cuestión de la identidad de menores apropiados, por mencionar las más destacadas.

Y si bien no estamos sosteniendo una relación causal entre la ampliación del campo de los derechos humanos y el papel del arte en las políticas de la memoria, ni reduciendo los procesos a explicaciones mecánicas de causa-efecto, consideramos que en la generación de un contexto favorecedor de esta ampliación, las recordaciones de las que hemos dado cuenta en este trabajo han cumplido un papel relevante. Sostenemos que han colaborado, a su modo, en la construcción de oportunidades político-culturales que habilitan a pensar nuevos

16 Las acciones concretas del gobierno fueron: la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; la remoción de los retratos de los exmiembros de la Junta de gobierno Bignone y Videla del Colegio Militar de la Nación (ambos actos el 24/3/2004, día en que se conmemoraba el 28<sup>o</sup> aniversario del golpe cívico-militar); el Decreto por medio del cual se creó un Archivo Nacional de la Memoria (16/12/2003); o los fallos judiciales que declararon imprescriptibles los delitos de lesa humanidad (26/12/2006) que permitieron volver a juzgar a los exrepresores impunes por las denominadas “leyes del perdón” o “leyes de la impunidad”; la anulación del indulto (la serie de diez decretos sancionados el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990, por el entonces presidente de Carlos Menem, que indultó a civiles y militares que cometieron delitos durante la última dictadura); la anulación de la ley de obediencia debida (dispuesta el 4 de junio de 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín hace no

punibles los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas, por haber actuado de acuerdo con el concepto militar según el cual se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores); y la de la ley de punto final (promulgada el 24 de diciembre de 1986, durante la presidencia de Raúl Alfonsín, la cual estableció la paralización de los procesos judiciales, contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas). Estas dos últimas (obediencia debida y punto final) fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003 y el 14 de junio de 2005, la Corte Suprema de Justicia declaró su inconstitucionalidad.

horizontes de sentido, a la par que tensionar las categorías consensuadas socialmente. De hecho, los beneficios establecidos en las leyes 24.043 y 24.411, sus ampliatorias y complementarias, que reparan a las víctimas de la violencia de la última dictadura, no alcanzaban originalmente a las víctimas de los bombardeos. La Ley 26.564 de 2009, repara justamente la omisión, incluyéndolas.<sup>17</sup>

Consideramos entonces que la profusión de producciones comunicacionales contemporáneas, así como la variedad de soportes y lenguajes, obliga a reexaminar la relación del arte con la memoria, y de ambas con la historia; y a preguntarse, con Burucúa y Kwiatkowski (2009), si acaso el arte no tenga una importante función que cumplir a la hora de procesar las tragedias sociales: la de hacer más tolerables esos sucesos. De hecho, las imágenes audiovisuales, aquellas que forman el material fílmico documental (contemporáneo o no), son tan perturbadoras a los ojos actuales, que entendemos que algo del *ojo de época* (Baxandall, 1972) se ha transformado. Difícilmente, las imágenes de los bombardeos resulten banales a los ojos contemporáneos; cuesta trabajo no asombrarse por la matanza; la sensación

que provocan es de azoramiento: ¿cómo pudo haber ocurrido? Y no es que haya disminuido la tolerancia visual a la violencia de las tragedias contemporáneas, por una suerte de acostumbramiento de la mirada (Sontag, 2003); de hecho las imágenes no son tan cruentas. Lo que estimamos que sucede es que nuestras representaciones de la violencia política, especialmente de la perpetrada por el Estado, ya no aceptan ese horizonte de posibilidades. Es preciso señalar, por ende, un último elemento necesario, para completar estas consideraciones, y es que las producciones culturales realizadas en los últimos años, recrean y dan vida a los bombardeos del 55 desde un marco cognitivo contemporáneo.

En esta dirección, consideramos que las producciones artístico-culturales, a la par que colaboran en la tramitación de las tragedias sociales y el procesamiento colectivo del horror, también habilitan a repensar sobre el marco histórico-jurídico de las categorías sociales que el mismo suceso trágico ha dejado en silencio. En el caso concreto de los bombardeos, junto con la tramitación del horror, las producciones culturales, también han participado en la ampliación concreta del campo de los derechos humanos, específicamente en lo concerniente a la figura de víctimas del terrorismo de estado. Simultáneamente, la ampliación de esta figura concreta, también arrastra consigo la ampliación de la definición de *terrorismo de estado*, que opera entonces sobre actos perpetrados por una facción del estado (y no por la totalidad de este) sobre población civil indefensa.

17 El Artículo dos de la Ley 26.564 dice: “inclúyase en los beneficios indicados en el artículo anterior, a las víctimas del accionar de los rebeldes en los acontecimientos de los levantamientos del 16 de junio de 1955 y del 16 de septiembre de 1955, sea que los actos fueran realizados por integrantes de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales, o por grupos paramilitares o civiles incorporados de hecho a alguna de las fuerzas.” Y el tres incluye a “los militares en actividad que por no aceptar incorporarse a la rebelión contra el gobierno constitucional fueron víctimas de difamación, marginación y/o baja de la fuerza.”

Desde un punto de vista general, y sin desestimar las hipótesis respecto del rol del arte en la tramitación colectiva de los eventos trágicos, el caso presentado permite entonces sugerir que, cuando las producciones culturales circulan en un contexto de apertura discursiva y reciben el apoyo de políticas públicas (explícitas o implícitas), habilitan a poner en tensión regulaciones obrantes en el campo jurídico.

No obstante, nos parece necesario seguir reflexionando en el futuro sobre estas cuestiones, colocando a la vez nuevos signos de puntuación a los análisis: ¿en qué medida la propia memoria de los realizadores, no está atravesada por las imágenes audiovisuales de la época? ¿cómo establecer una delimitación entre el genio del artista y la construcción social y cultural del suceso? ¿qué grado de objetividad política es requerible en estos casos? ¿cómo procesan esos intermediarios culturales el patrimonio de unos sucesos que, en verdad, le pertenecen a todos los ciudadanos, más allá de las orientaciones ideológicas? ¿Y cuál es el marco (en producción y en recepción) habilitado por el campo de interlocución histórico de los últimos?

## **Conclusiones**

En esta presentación hemos expuesto los resultados preliminares de una investigación que ha tomado por núcleo analítico los bombardeos de junio de 1955, uno de cuyos “capítulos” son las producciones comunicacionales contemporáneas. El corpus fue analizado desde una perspectiva comunicacional-cultural

que, sin embargo, no desestimó las reflexiones sobre el papel del arte en el procesamiento colectivo de las circunstancias trágicas. En ese sentido, hemos intentado dar cuenta de la complejidad del corpus relevado, y adelantar algunas hipótesis interpretativas de la significación político-cultural que adquiere, en el marco de una política gubernamental de recuperación de la memoria sobre el terrorismo de estado, y de promoción de los derechos humanos. En esta presentación, comenzamos describiendo el material relevado (aún con las dificultades que emergen de su heterogeneidad), y produciendo a partir de la descripción algunos sesgos clasificatorios.

En primer lugar, el de la ubicación temporal (antes, durante y después de los festejos del Bicentenario), dato que corrobora la hipótesis de Amati (2010), respecto de la productividad performativa de los rituales cívico-políticos patrios, en tanto ocasión para que una sociedad se piense a sí misma en términos históricos y de relacionamiento social.

En segundo lugar, otro sesgo clasificatorio provino del origen de la producción (estatal o privado), y en ese sentido el dato recoge la intencionalidad de la política estatal en otorgarle visibilidad a los sucesos del 55, en el marco de un contexto de apertura discursiva y política mayor. Las escasas producciones plenamente privadas deben ubicarse como sumatorias de este proceso y, acaso, como formas artísticas en que se expresó, justamente, los efectos de la circulación temática en la sociedad extendida.

En tercer lugar, un dato no menor va de la mano de los aportes significativos en términos de su capacidad comunicativa que implican las transformaciones en los circuitos de exhibición (la incorporación de espacios digitalizados interactivos, por ejemplo) y también las modalidades comunicativas que se despliegan a través de la diversidad de estrategias formales y de soporte, para llevarlo a cabo. Instalaciones, intervenciones urbanas, arte digital, etc., son signo de renovadas modalidades de definición y enunciación del arte que, si bien no son emergentes de este momento, definitivamente ya no quedan circunscriptas a las exhibiciones museísticas.

En cuarto lugar, otro sesgo clasificatorio, se nos impuso desde el contenido mismo de las piezas analizadas: algunas de ellas tematizan a los bombardeos como tópico central, mientras que la gran mayoría, por el contrario, constituyen a los bombardeos como fragmento narrativo inserto en un relato histórico mayor. Si durante varias décadas se produjo una suerte de “silencio social” sobre estos trágicos sucesos y sus casi 300 muertos, esta operación de inserción parece pretender no solo correr el velo que los había invisibilizado, sino también devolverles su derecho a formar parte con peso pleno de la historia de los argentinos.

Finalmente, tomando en cuenta estas cuestiones clasificatorias, avanzamos con algunas hipótesis interpretativas. Nos interesa particularmente volver a señalar aquella que resulta de observar una combinación coyuntural específica entre varios elementos: un contexto

político favorable a la recuperación de la memoria histórica (como son las políticas estatales sobre derechos humanos); un contexto cultural extraordinario que se ofreció como ocasión para repensar renovadamente la propia historia (como lo fueron los festejos del Bicentenario); la puesta en marcha de proyectos concretos artísticos culturales financiados o promovidos por aquellas políticas estatales, y su réplica en intervenciones privadas; y la capacidad de la producción artístico-cultural, para tramitar tragedias sociales nunca antes procesadas en encuadres cognitivos actualizados.<sup>18</sup>

En esa combinación, se produjo un acercamiento enriquecedor, a partir del cual las producciones culturales contemporáneas sobre los bombardeos del 55, colaboraron con la ampliación de algunas categorías que conforman el campo de los derechos humanos.

## Bibliografía

- Alonso, R. (2005). Arte y tecnología en Argentina: los primeros años, en *Revista Leonardo Electronic Almanac*, Abril de 2005.
- Álvarez et al. (2005). *Los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955: ¿masacre, violencia política o terrorismo de estado?*, ponencia ante el XXVIII Congreso Internacional de ALAS, 6 -11 de setiembre UFPE, Recife-PE, 2011.

18 A esta enumeración habría que agregarle las acciones concretas, tanto de organizaciones de derechos humanos como de activistas artísticos, que desde hace tiempo vienen produciendo intervenciones públicas, participando en debates sociales y generando ejercicios ‘erosionantes’ varios en el espacio público. De ningún modo estamos desestimando su potencia.

- Amati, M. (2010). Lo que nos dicen los ritos. Democracia y nación en la Argentina del bicentenario, en *Revista Ciencias Sociales de la UNQ*, primavera, 2010.
- Baxandall, M. (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beceyro, R. (1996). Fantasmas del pasado en *Revista Punto de vista*, N° 55, agosto.
- Brodsky, M. (2007). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Bulggiani, F. (2010). *Memorias del '55. Dos proyectos de ley y un memorial de las víctimas del bombardeo a Plaza de mayo*. Proyecto UNLA 33-A-059, mimeo.
- Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2009). Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones, en Mudrovic, M. (ed.). *Problemas de representación de pasados recientes en conflicto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Grimson, A., Amati, M. y Kodama, K. (2007). La nación escenificada por el Estado. Una comparación de rituales patrios en Grimson, A. (Comp.) *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires: Edhasa. Pp.413-501.
- Rouquié, A. (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina, II (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé.
- Saccomano, G. (2008). Verdades justicialistas en *Suplemento Radar del diario*. Página 12, 9-11-2008.
- Santoro, D. (2002). *Manual del niño peronista*. Buenos Aires: La Marca.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vázquez, C. (2011). *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires 2003-2007*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (Inédita). Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Recibido: 11/11/2011 • Aceptado: 28/8/2012