

Un compromiso revisitado. Intelectuales-artistas y formas de expresión colectiva en la crisis de 2001

Adrián Pulleiro*

Resumen

El objetivo central de este trabajo es describir y analizar las interpretaciones, intervenciones públicas y formas asociativas generadas por los agentes que se desempeñan en el campo de las letras y de las artes durante el clímax de la crisis social, económica y política que atravesó la sociedad argentina entre 2001 y 2003.

Palabras clave: Intelectuales, artistas, tradiciones.

Si bien se ha escrito bastante acerca de las causas y los alcances de la crisis económica, social y política que tuvo su clímax en 2001-2002, no ocurre lo mismo

* Adrián Pulleiro es Mg. en Comunicación y Cultura (UBA). Doctorando en Ciencias Sociales (UBA). Docente de Teorías y Prácticas de la Comunicación. Becario del CONICET. E mail: adrianpulleiro@yahoo.com.ar

con el papel que en ese complejo proceso histórico jugaron las instituciones y formaciones culturales y los productores que actúan en el ámbito de lo que clásicamente se define como producción cultural. En este trabajo nos abocaremos a una zona particular de esa trama: las acciones de los productores culturales que se desempeñan en el mundo de las artes (plásticas, escénicas, audiovisuales) y las letras.

Para ello organizaremos nuestra exploración en función de dos líneas de abordaje, vinculadas con dos tipos de prácticas culturales: a) las intervenciones públicas de esos agentes a través de medios masivos de comunicación, difundidas con el objetivo de incidir en la disputa por el sentido de los principales acontecimientos en curso (publicadas en los diarios con más tirada a nivel nacional); y b) las actividades de los agrupamientos que emergieron al calor del proceso de movilización abierto con el estallido de diciembre de 2001, prestando especial atención a aquellos que sostuvieron un nivel sistemático de iniciativa hasta que las elecciones presidenciales de abril de 2003 abrieran un momento de mayor estabilidad política e introdujeran elementos de un nuevo *ethos* cultural. En ambos casos, analizaremos las interpretaciones y las estrategias de intervención con el objetivo de dar cuenta del interrogante general que justifica el trabajo. A lo que le agregaremos otro más específico en torno al modo en que esas prácticas y producciones están inmersas en una disputa por imponer un determinado modelo de intelectual (y de artista) y una concepción de la práctica artística que ha de presentarse como la más legítima. Para lograr este propósito nos valdremos de un modelo de análisis que nos permitirá dar cuenta de las acciones de los sujetos y grupos en cuestión a partir de una mirada que las comprenda en sus múltiples contextos de emergencia (Altamirano, 2006: 115), que van desde las instituciones culturales más legitimadas del momento hasta las acciones e intereses de actores sociales y políticos relevantes para el proceso histórico en cuestión, y comprenden toda una serie de tradiciones intelectuales y artísticas que son actuadas y reactualizadas por los agentes que aquí nos interesan (Mato, 2002: 41). Asimismo, si bien no hacemos una aplicación mecánica del concepto de campo aportado por Bourdieu, consideramos que a esta altura aparece como una herramienta conceptual y analítica ineludible.

Comentario [Pc1]: Referencia incompleta.

Comentario [Pc2]: Referencia incompleta.

I. Las intervenciones mediáticas

“...La crisis conduce a la constitución de una problemática política común, de un espacio de tomas de posición constituidas, es decir planteadas y notoriamente vinculadas a agentes y a grupos socialmente situados, sindicatos partidos, movimientos, asociaciones, etc. de allí que, se quiera o no, se sepa o no, uno no puede evitar situarse o estar situado dentro del espacio de las posiciones posibles”.
(Pierre Bourdieu; *Homo Academicus*)

Utilizamos la cita de Bourdieu referida a la dinámica específica del campo académico porque es trasladable a lo que ocurrió con los agentes que se desempeñan en el universo de las artes y las letras durante el período que exploramos. El estallido popular de diciembre de 2001, la caída del gobierno de Fernando de La Rúa y el novedoso y masivo proceso de movilización que se registró en las principales ciudades del país dio pie a una serie de intervenciones públicas respecto de la orientación y las características del nuevo escenario.

En ese marco, entre los escritores y los artistas predominó una lectura “entusiasta” en relación a los cambios que se podían generar en términos sociales y culturales. A la vez, a diferencia de otros agentes del campo intelectual, son éstos quienes van a recuperar términos bien cargados de connotaciones del período histórico anterior al auge neoliberal, tales como “pueblo”, “sistema” y hasta “revolución”. Tesitura que se puede observar en las palabras de Guillermo Saccomano:

En la Plaza de estos días, si hubo lola, fue porque hubo un pueblo hartado (el término hartazgo fue repetido una y otra vez en estos días) que abandonó su rutina de queja y la cambió por la protesta para rebelarse contra un sistema que no resiste más (...) El pueblo es santo aun en sus errores. Que su cólera, cuando revienta, es siempre justa. Y que en su avance, cuando gana la calle, es imparable (*Página 12*, 23/12/2001).

En un tono similar, apenas unas semanas más tarde, la actriz Cipe Lincovsky, dejaba ver su entusiasmo y su esperanza con estas palabras:

Algo cambió radicalmente. Esos miles de personas que salieron con cacerolas no eran sólo desocupados sino que pertenecían a todo el pueblo y podían con un cacerolazo cambiar la historia (...) Entre las cacerolas y los piqueteros, los carteles y los maestros, los médicos y las banderas en que se envuelven ¿no saldrán de ahí los abanderados? (*Página 12*, 24/2/2002).

Desde un punto de vista más abarcativo, buena parte de los artistas y escritores –consagrados y periféricos– conformaron durante este período de crisis

un sector nada despreciable de lo que podemos definir como la *fracción crítica* del campo intelectual¹ (Autor, 2011: 252). En esa franja de la intelectualidad, los artistas y los escritores serán los agentes más propensos a poner en juego un discurso agitativo y a dejar planteadas ciertas discusiones que atraviesan al movimiento de protesta en el que asambleas barriales y organizaciones de desocupados desempeñan un papel central, asumiéndose de ese modo más como parte activa del mismo que como observadores. La crítica y la denuncia son elementos centrales en los discursos de dichos agentes, mientras que el relato pedagógico es más propio de los académicos. Ese tipo de discurso se aprecia claramente en el caso de Pompeyo Audivert, quien a la hora de caracterizar al movimiento asambleario sostiene que “la asamblea no es sólo catarsis, expresión, grito, es también organización política, programa, acción coordinada, conciencia en acción, apertura” (*Página 12*, 24/2/2002). Por su parte, el dramaturgo Roberto Tito Cossa interviene en uno de los debates del momento, subrayando que el movimiento asambleario deberá superar los posicionamientos moralistas y expresar el “deseo de cambio” que nuestro autor percibe entre un importante sector de la población (*Página 12*, 17/2/2002).

Ese estado de ánimo y la homogeneidad que hemos observado comenzará a modificarse de modo sustancial ante el escenario abierto con las elecciones presidenciales de 2003. Si bien trabajaremos más detenidamente sobre este quiebre a lo largo del apartado siguiente, dejaremos planteadas dos posturas opuestas como para graficar lo que queremos decir. De un lado, David Viñas representa a aquellos que siguen sosteniendo una mirada desconfiada, casi sin lugar para los matices. Para el escritor el peronismo se ha convertido en “una confederación de feudos provinciales” y por ende sus candidatos no hacen más que apelar a lo que en esa tradición política ya no existe (*Clarín*, Cultura y Nación, 26/4/2003). Mientras tanto, después de haber sido muy crítico respecto con los dirigentes de los partidos tradicionales, el escritor Mempo Giardinelli se sumará a los “esperanzados” cuando ante la asunción de Néstor Kirchner le dedique al nuevo presidente una pieza literaria en la que sostiene que en esos días “el vocablo Patagonia resonó en todo el país con una sonoridad nueva, diferente y, en cierto modo, esperanzada” (*Página 12*, 26/5/2003).

Llegados a este punto, es justo remarcar dos cuestiones. Primeramente, debemos señalar el aspecto generacional de este tipo de comportamiento público y de posicionamiento ante la crisis en ciernes. Cosa que vinculamos, por un lado, con la trayectoria de esta franja de artistas y escritores que se caracteriza por haber participado más o menos activamente del proceso de radicalización del campo cultural en los años '60/'70 (De Diego, 2010). Y por otro lado, con el hecho de que al ocupar posiciones legítimas en sus respectivos campos específicos, pero también por encarnar la figura de un "intelectual-artista", ligada a la figura del intelectual moderno (Sidicaro, 1999: 23), estos artistas y escritores son portadores de un plus de legitimidad que los coloca ante los medios masivos como voces autorizadas para esbozar opiniones respecto de temas que no hacen a su actividad profesional.

La otra cuestión a resaltar hace a los modelos y tradiciones intelectuales que están activas en esas prácticas en tanto condición de producción. Ante la apretada exploración que realizamos, podemos decir que en la franja intelectual compuesta por dichos artistas y escritores sigue operando el imaginario del *intelectual comprometido*. Una tesis que sustenta en dos razones principales. La primera hace a la dimensión de la doctrina del compromiso sartreano que sostiene la necesidad de que el intelectual (en su caso el escritor) tome partido ante el devenir de la situación histórica en la que está implicado, y no de cualquier forma sino del lado de los oprimidos.ⁱⁱ La segunda se refiere a la manera en que esa doctrina tuvo un desarrollo específico en el campo cultural argentino durante los años '60, en donde el compromiso se asumió más como una actitud en relación a los acontecimientos políticos que como un criterio para definir el tipo de producción cultural específica (Sigal: 210). Es decir, para los agentes en cuestión no es una novedad que ese compromiso se viva como una línea de conducta que tiene que ver con el espacio público y los procesos políticos, más allá de lo que se haga en la actividad específicamente artística y literaria.

II. Los agrupamientos

Luego del estallido de diciembre de 2001, al calor del auge de las protestas callejeras y de la incertidumbre política, emergieron colectivos culturales en los

que artistas y escritores tuvieron una activa participación. Más allá de los matices, esas formaciones compartieron una misma vocación de intervención pública y mantuvieron una relación –más o menos estrecha, según el caso– con el movimiento de protesta. En sus filas identificamos a artistas y escritores reconocidos, también a toda una franja de comunicadores, realizadores audiovisuales, fotógrafos y artistas plásticos que venían desempeñándose más allá de las posiciones centrales del campo cultural y de sus instancias de consagración clásicas. Tres de esos agrupamientos emergentes ocuparán nuestra atención: el grupo *Manifiesto argentino*, el *Movimiento Argentina Resiste (MAR)* y el “colectivo de colectivos” *Argentina Arde*.ⁱⁱⁱ

Para el análisis tendremos en cuenta los aspectos nodales que determinan el funcionamiento de cualquier formación cultural: organización interna, objetivos, relaciones con otras organizaciones sociales, políticas y culturales (Williams, 1981).

El Manifiesto argentino

Impulsado por el escritor Mempo Giardinelli, el grupo produjo a comienzos de 2002 sus primeras “Cartas abiertas a la Nación”. En ellas se planteaba una caracterización de la situación política, social, económica y cultural, y una serie de propuestas para dar respuesta a los grandes problemas del país. El colectivo trató de trabajar desde una perspectiva “federal”. De hecho, los firmantes aparecen ligados a sus lugares de origen o a los sitios de residencia. Además de Giardinelli (Chaco), el núcleo inicial estaba compuesto por los periodistas Héctor Timerman (Buenos Aires), Julio Rudman (Mendoza) y Silvana Buján (Mar del Plata), el cineasta Miguel Pereira (Jujuy), el escritor Horacio de las Carreras (Buenos Aires), las escritoras Angélica Gorodischer (Rosario), Graciela Falbo (La Plata), Rosita Escalada Salvo (Misiones) y Olga Zamboni (Misiones) y la educadora y escritora Graciela D’Lucca Bialet (Córdoba). Los textos del grupo circularon a través de medios periodísticos, pero más aún por medio de internet y el circuito de intercambio que se fue gestando con el desarrollo de las asambleas barriales.

El primer manifiesto, fechado en enero de 2002, contiene las ideas centrales sostenidas por el colectivo.^{iv} El texto transmite una caracterización

realmente crítica del papel jugado por las elites dirigentes en la debacle que vivía el país, a la que define como “una dirigencia suicida y prebendaría” y responsabiliza por un “un vaciamiento” casi total. A continuación, el escrito asegura que “no fue sino entre octubre y diciembre de 2001 que algo empezó a cambiar verdaderamente en la Argentina”. La idea de “novedad” es uno de los rasgos más salientes del manifiesto. Esto se condice con el énfasis que muestran los integrantes del grupo para señalar que desconfían de las formas políticas tradicionales y que no pretenden conformar otro partido político.

Sin embargo, la radicalidad de la novedad se verá limitada cuando la salida de la crisis comienza a concebirse en términos de una renovación de la dirigencia política y de una mera superación ética. De allí que el grupo ponga el énfasis en la necesidad de establecer “políticas de Estado que consoliden a la Nación Argentina” y así renovar todas las instancias de representación política.

Así llegamos a los objetivos inmediatos del grupo:

Lo que proponemos es simplemente esto: que las personas honradas de la casa nos sentemos a discutir cómo hacemos para que las termitas no acaben de destruirla (...) No importa si son notables o mediáticos, importa que sean serios y honestos. Los convocamos para charlar juntos por una vez y ver si podemos sintetizar y mejorar estas propuestas, tener un programa político en el más amplio y generoso sentido de la palabra POLITICA, que realmente sea alternativo, diferente, creíble y serio.

Por último, en este marco, vale la pena mencionar que la única referencia a una figura de la política y la cultura que aparece en el texto es la de Domingo Faustino Sarmiento. No es casual que ante el panorama de tierra arrasada que se describe, se busquen pistas en el pasado prestigiado por tradiciones culturales diversas; en este caso el recurso es remitirse a uno de los fundadores del Estado Nación argentino, intentando establecer una línea de continuidad entre aquel momento “fundacional” y el actual. Tampoco es casual que la figura elegida por un grupo de intelectuales sea la de otro intelectual. De este modo, el grupo elige poner en juego una operación fuerte para cerrar su manifiesto, una cita de *Facundo*, en la que Sarmiento expresaba:

¿Acaso porque la empresa es ardua, es por eso absurda? (...) ¿Acaso no estamos vivos los que después de tantos desastres sobrevivimos aún; o hemos perdido nuestra conciencia de lo justo y del porvenir de la patria, porque hemos perdido algunas batallas?

En el mes de marzo, el grupo puso en circulación otro manifiesto en el que refuerza los núcleos de los primeros documentos y aporta algunas definiciones sobre el gobierno provisional de Duhalde. En este caso queremos subrayar el modo en que el grupo enfatiza su carácter de “colectivo intelectual” y remarca la importancia que en el marco de la crisis adquiere el ejercicio del “pensamiento”. Los firmantes sostienen que el *Manifiesto Argentino* es “un instrumento intelectual”, afirman que “no todo lo que el desastre argentino necesita en esta hora es acción”. De esta forma, el colectivo acota sus tareas a un ámbito específico de la práctica humana. Sin embargo, se trata de un objetivo muy ambicioso. En ese marco, los miembros del grupo aseguran que su intención es contribuir con ideas a “la refundación de la Nación”.

Dicho esto daremos un salto temporal para nos encontraremos con las últimas intervenciones públicas del colectivo, generadas en el marco de las elecciones presidenciales. En marzo de 2003 el *Manifiesto Argentino* dio a conocer su posición frente a los comicios mediante una declaración que se tituló “Las elecciones del Sistema”. Por aquellos días, Giardinelli argumentaba la posición diciendo: “No queremos ser cómplices de un nuevo engaño a la población”.^v

Aquel contexto marcó los límites de la experiencia y significó el último momento de trascendencia pública del agrupamiento. Ya en el tercer manifiesto, el grupo adelantaba que se trataba de un colectivo que pretendía contener en su seno una pluralidad de perfiles ideológicos, puesto que su objetivo principal pasaba por la reflexión y el pensamiento, más que por la acción política. En el afán de separar pensamiento y acción, será la acción política la que ponga al grupo en un dilema difícil de sobrellevar. El documento de marzo de 2003, ponía en evidencia una contradicción significativa: mientras que por un lado aseguraba que el *Manifiesto Argentino* “respetará la opción que cada adherente o simpatizante considere adecuada”, al mismo tiempo indica que el colectivo reivindica la necesidad de adoptar una posición conjunta “llamando a la ciudadanía a protestar con nuestro voto anulándolo”.

De esta forma, la experiencia de este colectivo demuestra las limitaciones del modelo de intelectual que históricamente se ha desempeñado en los marcos de referencia aportados por la doctrina del compromiso. Una doctrina que establece

que los intelectuales deben situarse responsable y conscientemente en su tiempo (en el que, quieran o no, están implicados), lo que los llevaría a colocarse del lado de los oprimidos. Pero, a su vez, adoptar esa doctrina como criterio general significa que esos intelectuales mantendrán en pie la distancia que los hace “hombres del pensamiento” y que los diferencia del resto de los individuos y grupos sociales.^{vi} Es esa distancia lo que, en este caso, también le permitió al grupo *Manifiesto Argentino* poder establecer –hasta que la propia dinámica histórica lo admitió– cierta distinción entre la tarea de la reflexión y la acción política, erigiéndose a sí mismos en el papel del intelectual en tanto “guía” o “conciencia crítica”. Mientras sus miembros pudieron mantener en un segundo plano definiciones más estrictamente políticas, el grupo pudo sostener su actividad, que, por otra parte, consistió antes que nada en un tipo de intervención en el plano de las ideas a través de la palabra pública, reeditando la tradición inaugurada por Émile Zola a fines del siglo XIX en Francia (Zola, 2005). Pero cuando aquellas definiciones se tornaron fundamentales para seguir interviniendo en un contexto histórico bien particular, el grupo no pudo seguir tal cual los criterios que lo habían sustentado y se diluyó.

EL MAR

En junio de 2002, un amplio abanico de intelectuales procedentes de diversos ámbitos de actividad y con distintos perfiles político-ideológicos^{vii} presentó públicamente el *Movimiento Argentina Resiste* (MAR), mediante la lectura de un manifiesto fundacional en el teatro Andamio 90 de la Ciudad de Buenos Aires.

Como ocurre con el *Manifiesto Argentino*, la convocatoria se vincula con una necesidad de “juntarse” para debatir salidas a la crisis. Pero a diferencia de aquel agrupamiento, los miembros del MAR se proponen superar explícitamente una visión elitista de la cultura, para ir más allá del campo del pensamiento y del arte, planteando en su lugar una concepción que incluya todas las dimensiones del hacer humano.

El documento fundacional llevó como título: “Convocatoria para la defensa de la cultura nacional. Manifiesto de la cultura de los argentinos: Argentina existe y

resiste”. Allí, los firmantes aseguran que la crisis que sufre el país se explica por “el saqueo a que fue sometida la Argentina en los últimos 26 años, desde la dictadura hasta el presente”. Los responsables se fijan con claridad: “los grupos del poder económico locales y extranjero” y las dirigencias políticas “cómplices”. Además el manifiesto alerta respecto del “daño enorme” que está sufriendo “el patrimonio cultural, intelectual y científico acumulado durante años por el esfuerzo de varias generaciones”.

Los firmantes se presentan como “hombres y mujeres del ámbito de la cultura nacional –artistas, científicos, educadores, escritores, periodistas–”. En este punto hay un claro posicionamiento que va desde lo específico (hombres y mujeres del ámbito de la producción cultural) a lo general: participar en la discusión de “un nuevo proyecto de país”. Lo específico parece predominar cuando se plantea que “la libertad, el pensamiento y la creación no pueden desarrollarse sobre la miseria, el dolor, el miedo y la desesperanza”. No obstante, como ya señalamos, hay un esfuerzo por no hacer aparecer al pensamiento como una instancia desvinculada de la acción. Entre las propuestas que el MAR deja planteadas en su documento fundacional figuran la realización de acciones de protesta en forma de manifestaciones públicas o en eventos artísticos, culturales y sociales; la creación de una “red de resistencia cultural”; la difusión de las formulaciones y la producción específica en barrios, escuelas y lugares de trabajo.

Desde su lanzamiento y hasta el mes de abril del año siguiente el *MAR* desarrolló un nivel de iniciativa nada despreciable. El 9 de julio –poco después de su presentación- frente al Teatro Nacional San Martín, con la consigna “Argentina existe y resiste”, el *MAR* llevó a cabo una actividad artística que consistió en la lectura de diversos textos de Mariano Moreno, Manuel Belgrano y el propio San Martín. Por el escenario, pasaron los actores y cantantes Teresa Parodi, Marikena Monti, Patricio Contreras, Lito Cruz y Luisa Kuliok, entre otros. El cierre de la jornada estuvo a cargo del grupo de teatro callejero *La Fábrica* (*Página 12*, 10/9/2002).

Por otra parte, entre el 28 de septiembre y el 21 de octubre el movimiento llevó a cabo una muestra en el Centro Cultural Recoleta en la que participaron artistas plásticos, fotógrafos, humoristas gráficos y grupos de arte callejero. La

muestra llevó como título "Ay, país nuestro" y contó con producciones de León Ferrari, Luis Felipe Noé, Cristina Piffer, Fermín Eguía, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Juan Carlos Distéfano, Crist, Fontanarrosa, Rep y Sabat, entre otros (*Clarín*, 28/9/2002).

En el mes de diciembre, y en el marco del primer aniversario del estallido popular de 2001, más de 100 artistas plásticos participaron de una nueva muestra colectiva, esta vez con el título "¡Que Viva el Arte Nuestro!", bajo el lema de "pensar, crear y cambiar el futuro del país". La muestra se llevó a cabo en la Casa de la Cultura, ubicada en el centro de la Ciudad de Buenos Aires.

La última actividad de envergadura que realizó el movimiento estuvo marcada por el escenario electoral. El 13 de abril de 2003, un conjunto de intelectuales pusieron en escena en el Teatro Liceo de Buenos Aires un "Juicio oral y público a la clase política". El tema en cuestión fue la actitud de los gobernantes hacia la cultura y el arte. Según los organizadores, la actividad se realizó con un objetivo concreto: instalar el tema de la cultura en la campaña electoral y dejar planteada la propuesta para que se apruebe una "ley marco" que permita proteger y difundir el patrimonio cultural y promueva la actividad artística (*Clarín*, 13/4/2002).

En la particular obra teatral participaron Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Raúl Rizzo, Juan Carlos Gené, Alfredo Alcón, Virginia Lago, Graciela Dufau, Patricio Contreras, Pepe Soriano, Luis Brandoni, Alcira Argumedo y Julio Bárbaro. La coordinación estuvo a cargo de Hugo Urquijo y Rubens Correa. Y el guión fue elaborado por Roberto "Tito" Cossa.

Llegados a este punto, contamos con un panorama lo suficientemente vasto como para evaluar la actividad del *MAR*. Durante casi un año, de diferentes modos, el movimiento agrupó –sobre todo– a lo más reconocido de la actividad escénica y de las artes plásticas de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien, en un principio se constituyó como un espacio muy amplio, en cuanto a campos de producción y a tradiciones político-culturales, terminó siendo un agrupamiento que nucleó a buena parte de los actores, directores y dramaturgos consagrados que podemos ubicar en la fracción crítica del campo intelectual y que forman parte de la generación que impulsó décadas atrás formaciones culturales que emergieron con

una fuerza oposicional, tal como fueron los casos del Teatro Independiente y del Teatro Abierto^{viii}. Como pudimos observar, si bien los objetivos iniciales del movimiento estaban vinculados con la intención de hacer confluir la producción artística con la reflexión más o menos sistemática respecto del proceso histórico en curso, hacia el final de su actividad adquirió más bien los rasgos de un agrupamiento que pretendió luchar por reivindicaciones sectoriales. Ese desplazamiento se aprecia en la siguiente valoración de la directora y actriz Alejandra Boero, quien pocos días antes de las elecciones presidenciales sostenía: "sea Menem o el que fuera [que gane], nuestro objetivo en la vida siempre ha sido uno: luchar por la cultura" (*Clarín*, 15/4/2002). Más allá de ese desplazamiento, tal como ocurrió con el *Manifiesto Argentino*, el MAR fue diluyendo su capacidad de intervención colectiva a partir de la nueva situación política planteada luego de la elección presidencial.

Comentario [Pc3]: Convendría breve nota al pie comentando estas experiencias.

Argentina Arde

En enero de 2002 diversos colectivos de cine militante junto con periodistas, fotógrafos y grupos de teatro conformaron el "colectivo de colectivos" *Argentina Arde*, cuyo objetivo más inmediato fue difundir los materiales que sus integrantes habían generado durante las movilizaciones de aquel agitado verano.^{ix} El hecho de haber emergido en esas condiciones y con esos objetivos funcionará como una marca de origen se traducirá en la relación orgánica que el colectivo intentó mantener con las organizaciones de desocupados, las asambleas barriales y las fábricas recuperadas.

En su propio nombre resuena la referencia a *Tucumán Arde*, la muestra colectiva realizada en 1968 por un grupo de artistas plásticos en la sede de la CGT de los Argentinos. Al mismo tiempo, el colectivo expresaba en sus objetivos, sus actividades y sus modos de intervención la impronta que le daban esos grupos de realizadores de documentales audiovisuales que hasta hoy se asumen como parte de la tradición inaugurada en los '60/'70 por el Grupo Cine Liberación y por el Grupo Cine de la Base. En definitiva, *Argentina Arde* se explica como parte de una tendencia más general, puesto que en lo que podemos definir como el campo artístico-audiovisual, "las jornadas de 2001 estimularon la formación de nuevos

colectivos de intervención política que se propusieron articular y generar nuevos espacios de participación, contrainformación y denuncia” (Bustos, 2007: 48).

Comentario [Pc4]: Referencia incompleta.

Una vez constituido, el colectivo se organizó en tres comisiones: de video, de fotografía y de prensa, que tuvieron su período de mayor actividad desde enero a agosto de 2002. Entre las actividades principales del grupo hay que mencionar al periódico (se llegaron a editar doce números), las decenas de muestras fotográficas que se realizaron en diferentes espacios públicos y los seis videoinformes que se editaron en aquel período.^x

En este marco, *Argentina Arde* se definió como un “colectivo de contrainformación”, retomando la noción planteada por los grupos de cine de intervención política citados con anterioridad. En pocas palabras, para esos colectivos, el cine era un arma de información, concientización y denuncia, que debía accionarse en función de los intereses y necesidades de las clases oprimidas.

En un documento fechado en agosto de 2002, *Argentina Arde* realiza un balance de su actividad y pasa en limpio sus principales objetivos y criterios. Allí, el grupo sostiene que su gran desafío reside en “generar un canal alternativo a los medios del sistema”. Por eso, se propone generar una red de distribución ligada a las organizaciones populares: bibliotecas, centros vecinales, clubes, sindicatos, organismos de derechos humanos, movimientos piqueteros. A este objetivo se agrega otro eje de acción: la realización de talleres para capacitar a vecinos y trabajadores para la producción gráfica y audiovisual. De lo que se trata, en definitiva, es de generar “nuevas formas de expresión y producción como herramientas de lucha contra el sistema político social imperante”.

Así las cosas, por más que se trate de una trayectoria tan corta, estamos ante una formación eminentemente opositora, en la medida en que no sólo planteó un cuestionamiento activo a las instituciones, formas y valores hegemónicas en el terreno de la producción cultural, sino que trató de desarrollar una praxis orientada a una transformación global del orden social (Williams, 1981: 65-66). Como el documento señala y sus producciones lo ratifican, la labor que se propuso este colectivo de colectivos pretendía disputar el sentido impuesto acerca del proceso histórico, sobre todo respecto de las acciones llevadas a cabo por el movimiento de protesta en sus diferentes variantes. De este modo, el colectivo

Comentario [Pc5]: Referencia incompleta.

asumió la actividad cultural como espacio de disputas y como sistema de producción.

Recapitulando, el modelo de intelectual (y de artista) que aparece prefigurado en las prácticas del *Manifiesto Argentino* es aquel que se presenta como comprometido con su tiempo desde el plano de las ideas. En el caso del *MAR*, el compromiso se funde además con un tipo de producción cultural que pretende intervenir colectivamente en los procesos de producción de sentido respecto al momento histórico, apropiándose del espacio público y de ciertas instituciones culturales, pero desplazándose hacia una visión de la cultura que la liga a un cierto tipo de práctica espiritual a la que todos los ciudadanos deben tener acceso y termina configurando un modelo de intelectual y de artista que se presenta como trabajador de la cultura, que defiende su derecho a desempeñar su labor como profesión. Por su parte, en el caso de *Argentina Arde* se vislumbra un tipo de intelectual que no sólo aparece como una voz crítica en relación con el despojo, la corrupción y la vulneración de derechos básicos, sino que se asume como parte de la lucha de un sujeto social que lo trasciende, asumiendo un papel específico en el terreno ideológico, pero no autosuficiente. Se embarca, a su vez, en un intento por negar su propia condición de “especialista” –en la medida en que trata de transmitir y reelaborar sus saberes–, al tiempo que pretende producir una reformulación radical del “aparato técnico” que hereda de las instituciones culturales hegemónicas (Benjamin, 1998: 125). Apareciendo así como un organizador (Gramsci, 2000: 14) y al mismo tiempo como un productor de elementos que hacen a las bases germinales de una nueva cultura. De todos modos, vale decir también que, durante el período que aquí estudiamos, esta perspectiva que articula la concepción benjaminiana del intelectual como productor con la gramsciana del orgánico, ocupa en la fracción crítica de la intelectualidad –que es el sector donde se puede pretender su desarrollo– un lugar más bien marginal.

CODA

A esta altura podemos dejar sentado un fenómeno destacado por diversos investigadores (Bustos, 2007; Giunta, 2009). El año 2002 marcó, en el caso

Comentario [Pc6]: suprimir

Comentario [Pc7]: Sugerencia de reformulación para que quede más claro.

Comentario [Pc8]: Referencia incompleta.

Comentario [Pc9]: Referencia incompleta.

Comentario [Pc10]: Convendría mínima enumeración de las referencias.

argentino, un pico de participación por parte de artistas, escritores y académicos en el debate público sobre los grandes problemas que en aquel momento conmovían a la sociedad en su conjunto. La incertidumbre generalizada sobre el futuro, la perspectiva de derrumbe y de retroceso, el estado de movilización que tenía lugar en las grandes ciudades permearon las lógicas instituidas en el campo cultural y volcaron a muchos intelectuales a la intervención pública y a la producción colectivas. Por eso, sin que eso nos lleve a afirmar que se haya generado una situación de crisis que haya significado un cuestionamiento profundo del funcionamiento de las instituciones culturales hegemónicas, el proceso que Giunta describe respecto de los agentes del mundo artístico puede percibirse como una tendencia más general entre los productores culturales:

El siglo XX terminó a fines de 2001. Sobre las imágenes de las torres gemelas convertidas en polvo, se sobreimpusieron las de las ciudades argentinas modificadas por las multitudes ante el estallido del sistema político, del sistema bancario y del Estado (...) La ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística. La figura del artista aislado en su taller perdió, por un tiempo, legitimidad, para inscribir su nombre éste tenía que actuar desde un colectivo" (Giunta, 2009: 26).

Sin embargo, una mirada más atenta a los modos de intervención según los campos de procedencia nos coloca ante ciertos matices dignos de ser interpretados. La palabra y la expresión estética parecen delimitar claramente esas formas de intervención. "La obra" aparece como modo de acción predominante entre los artistas plásticos, fotógrafos y realizadores audiovisuales, mientras que la palabra pública es la herramienta privilegiada entre los escritores y los agentes del ámbito teatral. Esto podría explicarse fácilmente en función de ciertas competencias específicas, pero vale la pena tomar nota de una serie de procesos sociales y culturales más abarcativos que junto con ciertas tradiciones, reactualizadas por los agentes, operan en la emergencia de esas prácticas. Por un lado, la figura de intelectual-artista, construida en gran parte en el ámbito de los medios masivos de comunicación, encuentra mejores condiciones de realización entre agentes que se desempeñan en actividades culturales que cuentan con un público masificado. En ese plano, es significativo también el hecho de que el campo de las artes plásticas había sido el espacio cultural que más se había reestructurado en los años anteriores en función de criterios transnacionales de

producción y legitimación (Quiña, 2009: 214-215). Del mismo modo, también hay que prestarle atención a la proliferación de carreras vinculadas a la producción audiovisual y al abaratamiento de las tecnologías para esa actividad, lo que generó una capa de nuevos realizadores que fueron en gran medida el humus sobre el que se desarrollaron las posiciones y acciones más radicales. En función de estas puntualizaciones –y aún a riesgo de simplificar demasiado– podemos afirmar que en la franja crítica del campo intelectual, durante el clímax de la crisis los escritores consagrados fueron más propensos a ejercer el compromiso de un modo más bien clásico, mientras que los agentes de los sub-campos menos legitimados se acercaron más a las variantes que podemos identificar con el modelo del intelectual orgánico y productor de nueva cultura.

Comentario [Pc11]: Referenci a incompleta.

Cerramos estos señalamientos diciendo que la potencia y sistematicidad de los modos de intervención y acciones que de algún modo pusieron en cuestión las instancias y dispositivos hegemónicos en el campo cultural desarrolladas en el período por colectivos y agentes individuales acompañaron un proceso más global de movilización y cuestionamiento que tendría un momento bisagra con las elecciones presidenciales de abril de 2003. Si bien muchos de esos agrupamientos y prácticas siguieron desarrollándose, lo hicieron en un marco muy distinto y con un nivel diferente de irradiación. Cuestión más que interesante pero que va más allá de los objetivos de este trabajo.

ⁱ El núcleo duro de los posicionamientos vertidos desde esta fracción está dado por la reivindicación de la acción colectiva de los sectores subalternos. Sumado a la puesta en relieve de la cuestión de la desigualdad social. Se trata de un espacio constituido por productores culturales que –a diferencia de la intelectualidad liberal y la liberal-democrática– generan lo que podemos llamar discursos contestatarios o formas incipientes de crítica ideológica de los significados dominantes y buscan potenciar el desarrollo de un nuevo sistema de prácticas y sentidos.

ⁱⁱ Para Sartre el hombre, y más aún el intelectual, no tiene forma de evadirse de su propia situación histórica, toda acción tiene consecuencias. Por eso afirma que el escritor comprometido no se dirige a un hombre universal y abstracto; interpela a sus contemporáneos, a sus hermanos de clase o de raza y cada intervención debe proponer una liberación concreta (Sartre: 10 y 86).

ⁱⁱⁱ Si bien en los años previos surgieron otros colectivos que siguieron activos durante el período estudiado –tal es el caso del Grupo de Arte Callejero o el colectivo teatral Etcétera (Giunta, 2009)–, nos centraremos en tres de los grupos surgidos durante el clímax de la crisis que mantuvieron una iniciativa más sistemática y que además por su composición, y sus acciones, nos permiten dar cuenta de las prácticas de un arco variado de productores culturales y también de tres modelos de intervención.

^{iv} Ver: <http://losmanifiestos.blogspot.com/2005/05/manifiesto-argentino-2002.html>

^v Ver: http://www.eldeber.com.bo/antiores/20030413/internacional_18.html

vi “La noción de intelectual comprometido conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber (...) La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político” (GILMAN: 72).

vii Esa declaración inicial fue firmada por más de 200 artistas, académicos y periodistas. Entre los más reconocidos figuraban: Alejandra Boero, Tito Cossa, Guillermo Jaim Etcheverry, Alberto Kornblihtt, Magdalena Ruiz Guiñazú, Aída Bortnik, Andrés Rivera, María Seoane, Mario Rapoport, Aldo Ferrer, Luis Felipe Noé, Duilio Marzio, Torcuato Di Tella, Atilio Borón, Daniel Divinsky, Adrián Paenza, Marikena Monti, Teresa Parodi, Enrique Pinti, Cipe Lincovsky y José Luis Castiñeira de Dios (*Clarín*, 12/6/2002).

viii En nuestro país el movimiento de Teatro Independiente ha sido nutrido por varias generaciones de dramaturgos, directores y actores que orientaron su producción en función de la experimentación y de la gestación de un circuito alternativo a las salas comerciales y estatales. Existe una referencia ineludible en la figura de Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo, fundado en 1930 con una trayectoria de casi 5 décadas. Por su parte, Teatro Abierto fue una experiencia que surgió en 1981 como un gesto de resistencia a la represión y la censura ejercida por la Dictadura Militar (1976-1983). De hecho tuvo que cambiar la sede de sus presentaciones luego de un incendio intencional que quemó el Teatro Picadero. El movimiento expuso obras de Roberto Cossa y Griselda Gambaro, entre otros.

ix Actualmente *Argentina Arde* sigue existiendo como colectivo de comunicación, pero se trata de un grupo mucho más reducido y su actividad está centrada fundamentalmente en el trabajo periodístico y fotográfico que difunde a través de su página web (www.argentinaarde.org.ar).

x Este material audiovisual estaba compuesto por pequeñas piezas aportadas por los colectivos de cine militante que cubrían escraches, movilizaciones, experiencias de fábricas recuperadas, actividades de las asambleas barriales, etc. Todos los materiales estaban orientados hacia la información y la denuncia y se trataba que generasen un debate en sus lugares de exhibición y venta. (Entrevista del autor con Natalia Vinelli, docente y periodista, integrante de Argentina Arde durante el año 2002).

Bibliografía

- Altamirano, C. (2006); *Intelectuales, notas de investigación*, Bogotá, Norma.
- Autor, (2011); *Entusiastas, escépticos y preocupados. El papel de los intelectuales en la crisis argentina de 2001*, Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura (FCS-UBA).
- Benjamin, W. (1998); “El autor como productor”, *Tentaciones sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- Bustos, G. (2007); “¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política”, en Sel, S. (Comp.), *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, Prometeo
- De Diego, J. L. (2010); “Los intelectuales y la izquierda en la Argentina (1955-1975)”, en Altamirano, C. (Dir.), *Historia de los intelectuales en América latina, Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX* (Vol. 2), Buenos Aires, Katz.
- Gilman, C. (2002); *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, A. (2009); *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gramsci, A. (2000); *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Mato, D. (2002); “Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder”, en Mato, D. (Comp.); *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Clacso-Ceap-Faces.

Quiña, G. (2009); "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad del arte", en Wortman, A. (Comp.); *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*, Buenos Aires, EUDEBA.

Sartre, JP. (1962); *Qué es la literatura*, Buenos Aires, Losada

Sidicaro, R. (1999); "Los intelectuales, los científicos sociales y las acciones políticas de los sectores populares", en *Apuntes de Investigación* N° 4, Año III, Buenos Aires.

Sigal, S. (1991); *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur.

Williams, R. (1981); *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

Zola, É. (2005); *Yo acuso*, Buenos Aires, Tusquets.