

Los treinta años del golpe de Estado ocurrido el 24 de marzo de 1976 se nos presentan como una oportunidad particularmente significativa para reflexionar sobre aquello que sucedió en el pasado reciente de nuestro país, pero también sobre nuestro presente, preguntándonos qué futuro queremos como sociedad. Desde esta perspectiva el Proyecto «A 30 años», que se lleva adelante desde la Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, promueve una serie de iniciativas que se proponen construir espacios compartidos de indagación y pensamiento en las escuelas e institutos de formación docente de todo el país.

Apostamos a propiciar el diálogo y a estrechar la brecha que existe entre las generaciones que vivieron durante el terrorismo de Estado y las nuevas, nacidas en democracia, pero cuyas vidas están sin duda marcadas por la herencia de lo sucedido. Sólo mediante el lazo que produce la transmisión será posible anudar el pasado y el futuro, invitando a «los nuevos» a protagonizar la historia y a imaginar mundos mejores. En este sentido, es sin dudas clave el papel que le corresponde a los docentes, actores que pueden contribuir a que las grietas que recorren a nuestra sociedad y a nuestra cultura –entre pasado, presente y futuro, pero también entre ricos y pobres– cesen de reproducirse.

Los afiches

Estos materiales forman parte de una iniciativa que invita a pensar alrededor de los últimos 30 años de historia en nuestro país, con la intención de que sirvan como «herramientas» para un trabajo sostenido de reflexión en las aulas, desde la transmisión, el debate y la producción entre docentes y estudiantes.

Para esto, diseñamos tres afiches con distintas propuestas que desde la literatura, la música y las artes plásticas, nos muestran diferentes modos de acercarnos al tema. El primero de los afiches está orientado a EGB1 y 2/ Primaria; el segundo, a EGB 3/ Polimodal o Media; y el tercero, a los institutos de formación docente de todo el país. En cada uno de ellos incluimos documentos y materiales complementarios con la intención de brindar posibles líneas de abordaje que contribuyan a responder algunos interrogantes y construir nuevas preguntas. Al mismo tiempo, presentamos algunas sugerencias de consignas a partir del material visual y escrito.

Este material permite, más allá de lo sugerido, que cada docente en la escuela o instituto de formación docente explore junto con sus alumnos y alumnas otras formas de abordarlos, animándose a incorporar nuevos modos de interrogar y de interrogarse por la historia reciente de nuestro país.

Una cita secreta

«Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra» escribió alrededor de 1940 el filósofo alemán Walter Benjamin. Una cita entre el pasado y el presente, y también entre el pasado y el futuro. Con esta breve sentencia, Benjamin sostiene que no es irreversible que lo acontecido en el pasado –con su carga de deseos y pasiones, pero también de violencias e injusticias– permanezca desconocido para los más jóvenes.

La invitación del Proyecto «A 30 años» es a construir esta cita secreta, a tornarla real en las aulas de nuestro país. En este sentido, alguien podría advertirnos (y estaría en lo cierto) que éste ha sido siempre el movimiento de la educación: mediar entre lo viejo y lo nuevo, para apostar con mejores probabilidades a que el futuro sea más justo. Sucede que lo acontecido en estos últimos treinta años puso de manifiesto la tremenda pobreza que se apodera de una sociedad cuando se desentiende de sus muertos, de su historia, que es otra forma de desentenderse de los vivos, de dejarlos más solos y en la intemperie.

Es la intención de estos materiales habilitar a que esta cita, secreta y necesaria, se haga posible contrarrestando ese efecto desolador, que indague el pasado para volver una mirada crítica sobre nuestro presente, y a la vez nos ayude a inventar otro futuro. Quienes afrontamos día a día las tareas de la educación sabemos de qué trata este desafío.



Proyecto «A 30 años del golpe»

Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente

Este tercer afiche está destinado a trabajar con estudiantes de los institutos de formación docente, es decir, con jóvenes nacidos mayoritariamente en democracia, que conocen por referencias indirectas –familiares, escolares, bibliográficas– lo ocurrido durante la última dictadura. Se trata de jóvenes que, dada la experiencia y la formación que atesoran, están en condiciones de encarar el debate de temas difíciles e ineludibles para entender el mundo contemporáneo, tal es el caso que presenta este afiche: cómo procesar entre las distintas generaciones lo ocurrido durante el accionar del terrorismo de Estado, así como los efectos de amedrentamiento, complicidades y silencios que generó sobre la sociedad argentina, más aún cuando esos acontecimientos definen todavía nuestro presente.

Su condición de futuros docentes vuelve todavía más crucial una preocupación que pertenece a la cultura por entero, la inquietud por cómo transmitir a las nuevas generaciones –a sus próximos alumnos– aquello que a primera vista, de acuerdo con los abismos que abre, resulta inenseñable.

Frente a este desafío, las instituciones de formación docente pueden asumir un papel fundamental, teniendo en cuenta que son las encargadas de formar a quienes serán responsables de transmitir y recrear la cultura. A su vez, dado su protagonismo en los contextos locales, estas instituciones cuentan con la posibilidad de generar propuestas y experiencias comprometidas con las diversas realidades socioculturales de nuestro país. Es por ello que queremos convocarlas y acompañarlas en la construcción de espacios de debate público y de reflexión ciudadana, para buscar en nuestra historia los indicios de un presente y un futuro más justos.

La propuesta de este afiche se centra en algunas imágenes provenientes de las artes plásticas, en su capacidad de simbolizar o representar condensadamente una época, y en los vínculos entre imagen y escritura. La reproducción de una obra pictórica de la artista argentina Diana Dowek, producida durante la última dictadura, hace posible pensar los modos particulares con los que desde el arte se pudo articular un discurso acerca de la represión reinante durante aquellos años.

El dilema ético y estético que se dirime alrededor de la posibilidad de representar el horror, sobrevuela a la humanidad, al menos desde que el filósofo alemán Theodor Adorno se preguntara, una vez concluida la segunda guerra mundial, si después de Auschwitz –después de los campos de concen-

tración en los que fueron masacradas millones de personas– era posible volver a escribir poesía. ¿Cuál es el límite de lo representable? ¿Posibilitó el arte un procesamiento simbólico de lo que estaba ocurriendo en la Argentina durante la dictadura? ¿Puede el arte darle voz colectiva al sufrimiento, al miedo, a la imposibilidad de decir? Aquí proponemos una lectura de la capacidad metafórica de la imagen y de sus resonancias simbólicas.

El material reunido en este afiche intenta brindarle al docente una serie de herramientas de trabajo y propuestas de interpretación, producción escrita y debate.

Esperamos que este afiche resulte un recurso útil para acompañar el trabajo en el aula en torno a los 30 años del último golpe de Estado en nuestro país, no sólo en el aniversario del 24 de marzo de 1976, sino mucho más allá de él. Ojalá la presencia sostenida del afiche en el aula funcione como una ayuda-memoria para todos nosotros sobre aquello que no queremos olvidar.

El proyecto «A 30 años del golpe» impulsa una serie de iniciativas a lo largo del 2006 para propiciar estos ejes de intervención en el ámbito educativo. Entre ellas, cabe mencionar la aparición del libro **30 ejercicios de memoria**, que reúne los aportes de treinta escritores, ensayistas, periodistas y artistas, que seleccionaron una imagen sobre su experiencia durante la dictadura y escribieron brevemente sobre ella.

Para informarse sobre estas y otras iniciativas y contactarse con el Proyecto «A 30 años del golpe»: www.me.gov.ar/a30delgolpe

Nos interesa mucho su opinión sobre este material, sus sugerencias, críticas y propuestas, así como su testimonio sobre qué ocurrió con él en el aula. Si desea hacernos llegar algún comentario, escribanos a: a30delgolpe@me.gov.ar

En 1998 se publicó un pequeño libro titulado *Poder y desaparición* (Ed. Colihue). Su autora, Pilar Calveiro, es Doctora en Ciencias Políticas y profesora en la Universidad de Puebla (México). En 1977 fue secuestrada por un comando de la Aeronáutica, y durante dos años estuvo detenida-desaparecida en varios centros clandestinos o «campos de concentración-extermínio», como los denomina en su libro. Cientos de centros de estas características existieron diseminados por todo el país entre 1975 y 1982. En ellos se concentraba a los desaparecidos, se los torturaba y se los mantenía ilegalmente prisioneros hasta definir su suerte final. He aquí dos fragmentos de *Poder y desaparición* que pueden ayudar a reflexionar y debatir en el aula sobre por qué ocurrió lo que ocurrió en nuestro país hace treinta años.

Los campos de concentración

Pilar Calveiro

«Siempre el poder muestra y esconde, y se revela a sí mismo tanto en lo que exhibe como en lo que oculta. (...) La figura de la desaparición, como tecnología del poder instituido, con su correlato institucional, el campo de concentración-extermínio hicieron su aparición estando en vigencia las llamadas instituciones democráticas y dentro de la administración peronista de Isabel Martínez. Sin embargo, eran entonces apenas una de las tecnologías de lo represivo.

El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-extermínio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en la modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares. (...)

¿Qué representó esta transformación? Las nuevas modalidades de lo represivo nos hablan también de modificaciones en la índole del poder. Parto de la idea de que el Proceso de Reorganización Nacional no fue una extraña perversión, algo ajeno a la sociedad argentina y a su historia, sino que forma parte de su trama, está unido a ella y arraiga en su modalidad y en las características del poder establecido.

Sin embargo, afirmo también que el Proceso no representó una simple diferencia de grado con respecto a elementos pre-existentes, sino una reorganización de los mismos y la reincorporación de otros, que dio lugar a nuevas formas de circulación del poder dentro de la sociedad. Lo hizo con una modalidad represiva: los campos de concentración-extermínio.

Los campos de concentración, ese secreto a voces que todos temen, muchos desconocen y unos cuantos niegan, sólo es posible cuando el intento totalizador del Estado encuentra su expresión molecular, se sumerge profundamente en la sociedad, perméandola y nutriéndose de ella. Por eso son una modalidad represiva específica, cuya particularidad no se debe desdeñar. No hay campos de concentración en todas las sociedades.(...)

No existen en la historia de los hombres paréntesis inexplicables. Y es precisamente en los períodos de “excepción”, en esos momentos molestos y desagradables que las sociedades pretenden olvidar, colocar entre paréntesis, donde aparecen sin mediaciones ni atenuantes los secretos y las vergüenzas del poder cotidiano. El análisis del campo de concentración, como modalidad represiva, puede ser una de las claves para comprender las características de un poder que circuló en todo el tejido social y que no puede haber desaparecido. No menos ilusorio es que la sociedad civil suponga que el poder desaparecedor desaparezca, por arte de una magia inexistente.» (pp. 23-38)



CONSIGNA DE REFLEXIÓN GRUPAL

El fragmento anterior permite introducir en el aula una reflexión sobre el lugar de la violencia en la historia argentina. A partir de él podemos preguntar a los estudiantes:

- Según la autora ¿Cuáles fueron las características específicas del poder desaparecedor y cuál fue la relación entre este poder y la sociedad civil?

Campos de concentración y sociedad

Pilar Calveiro

«Los campos de concentración, en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror. El auténtico secreto, el verdadero desconocimiento tendría un efecto de pasividad ingenua pero nunca la parálisis y el anonadamiento engendrados por el terror. Aterroza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que no se puede develar.»

La sociedad que, como el desaparecido, sabe y no sabe, funciona como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor, que permite la circulación de los sonidos y ecos de este poder pero, al mismo tiempo, es su destinataria privilegiada.

El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, "del otro lado de la pared", sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad "desaparecida", tan anonadada como los secuestrados mismos.

(...) La existencia misma de los campos de concentración no era un secreto, en sentido estricto. Dice Vilariño: 'Era impresionante la cantidad de gente que sabía del grupo de tareas. ¿Alguien habló? ¿Alguien dijo algo? Yo no lo recuerdo'. Hay numerosos testimonios de médicos, jueces, sacerdotes, que tuvieron constancia de la existencia de los campos de concentración. (...)

No obstante una buena parte de la población optó por no saber, no querer ver, apartarse de los sucesos, desapareciéndolos en un acto de voluntad. (...) "Los Argentinos somos Derechos y Humanos" fue la consigna que lanzó la Junta Militar como respuesta a la campaña internacional de denuncia. Esa consigna que hubiera podido ser repudiada consiguió, no obstante, cierta resonancia; aparecía en publicaciones y en letreros adheridos a coches y casas de la clase media. Hasta su misma estructura da cuenta de esta esquizofrenia social que optó por desconocer la gravísima y obvia violación de los derechos humanos convirtiéndolos no en un concepto sino en dos separados y diferentes. Todas esas complicidades, en unos casos, y silencios en otros, hicieron posible la existencia y la multiplicación de la política desaparecedora». (pp. 147-151)



CONSIGNA DE REFLEXIÓN GRUPAL

Lo que sigue es una propuesta para articular texto e imagen al abordar la tensión entre saber y no saber en la sociedad argentina:

Esta pintura del artista cordobés Antonio Seguí se titula «Hombre de espalda» y fue realizada en 1976, año del golpe de Estado. En ella nos encontramos con un hombre frente a un alto muro que no le permite ver lo que ocurre del otro lado. Sin embargo, el piolín de barrilete que tiene en la mano sugiere que algo de él está elevado por encima del muro. Podría pensarse esta imagen a partir de la tensión entre lo que no se puede ver (del todo), pero se sabe de alguna manera. ¿Cómo vincular esta imagen con la siguiente frase de Pilar Calveiro?

«El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, "del otro lado de la pared", sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad "desaparecida", tan anonadada como los secuestrados mismos.»

- Es posible analizar detenidamente imagen y texto, y discutir al respecto.



ANTONIO SEGUÍ, "HOMBRE DE ESPALDA" (1976)

- Buscar otros ejemplos en producciones artísticas, literarias o en la prensa donde se ilustre esta tensión entre el ver y no ver, la decisión de «no mirar», la necesidad de «ver» para «saber».
- ¿En qué otros momentos de la historia nacional o internacional se podría encontrar una situación similar?
- ¿Cómo ayudar a sus futuros alumnos a aprender a «mirar del otro lado del muro»?

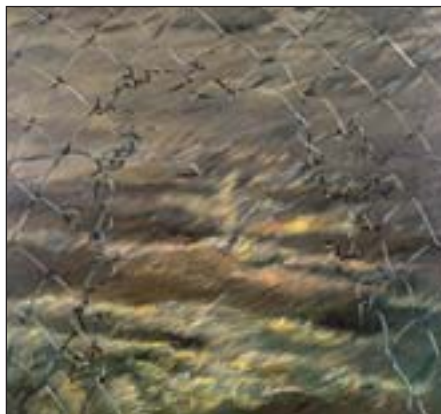
La larga trayectoria de Diana Dowek (Buenos Aires, 1942) fue reconocida en 2005, cuando recibió el Primer Premio del Salón Nacional de Pintura. Una constante en su obra pictórica es la referencia a las cuestiones sociales y políticas que conmocionan al país.

«La muñeca», obra reproducida en este afiche, es una pintura acrílica sobre tela (110 x 120 cm.). Fue realizada en 1978 –es decir, en plena dictadura– y es parte de una serie conocida como «los alambrados» que la artista mostró parcialmente por primera vez en la galería porteña Arte Múltiple (1977) bajo el título «Paisajes cotidianos». El elemento en común en esta serie es el típico alambre tejido que aparece recubriendo distintas superficies o paisajes: un cielo vacío, el campo, el pasto, el bastidor de un cuadro o –como puede verse en este afiche– una muñeca. A veces el alambrado aparece ligeramente roto, sugiriendo una posibilidad de escapatoria frente a la sensación general de encierro y opresión que provoca.

La ambigüedad como manera de poder decir

Dos anécdotas relatadas por la artista nos ayudan a pensar en la ambigüedad con que fueron leídas estas imágenes en su recepción durante la dictadura. Hoy nos pueden resultar inequívocas como símbolo de encierro, pero en aquel entonces no fueron censuradas ni prohibidas.

En 1977, en ocasión del *Premio Benson & Hedges*, fue seleccionado uno de sus cielos alambrados. Después de pasar por el Museo Nacional de Bellas Artes, la exposición llegó al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, en la ciudad de Santa Fe. Allí se organizó espontáneamente una colecta pública –entre los empleados del museo y los vecinos de la ciudad– para adquirir el cuadro, que hoy es parte de su patrimonio. Segura-



DIANA DOWEK, «CAMPO ALAMBRADO» (1976)

mente vieron en esa imagen, además de una obra de excepcional calidad, un emblema de la época.

El alambrado que ilustra esta página fue parte de una muestra colectiva en el Museo de Arte Moderno en 1980. Asistió a la inauguración el intendente de la ciudad de Buenos Aires, Brigadier Osvaldo Cacciatore, recordado entre otras cosas por el fabuloso incremento de la deuda externa que ocasionó la construcción de autopistas durante su gestión. El militar recorrió la exposición y ante el cuadro de Dowek –según le relataron a ella algunas personas allí presentes– exclamó: «¡Qué sensación de libertad!».

Una frase extraída de una entrevista reciente a la artista nos da algunas pistas sobre la condición ambigua de la metáfora a la que recurre Dowek para hablar de la vida en la dictadura: «Siempre trato de mostrar dialécticamente la situación, los dos aspectos de la contradicción, aunque siempre uno domina. En la serie de los alambrados está la represión pero también la lucha que había forzado el alambrado».



CONSIGNA DE REFLEXIÓN GRUPAL

A continuación les proponemos algunas preguntas posibles para motivar un ejercicio de lectura de la imagen entre los y las estudiantes. Se pretende resaltar las variaciones en la construcción del sentido (en este caso, en una pintura) de acuerdo al contexto histórico de su recepción:

1. ¿Qué lectura podemos hacer del cuadro teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural en el que fue hecho?
2. ¿Qué tipo de sentimientos o sensaciones despierta la imagen?

3. ¿Cómo habla de la violencia este cuadro? ¿En qué punto de la imagen se ubica esa violencia? ¿Se le ocurren otras maneras de volcar esa sensación en una imagen?
4. Si ignorásemos su contexto de producción, ¿podríamos proponer otra lectura o interpretación de la imagen?
5. «La muñeca» también puede leerse ambiguamente: el alambrado que la envuelve puede ser su prisión o, al contrario, su protección frente a un mundo exterior amenazante. ¿Cuál de los dos sentidos es el que primó en la lectura hecha? ¿Son compatibles?

En los contrastes que fácilmente pueden establecerse entre estas dos imágenes y la serie de alambrados titulada «Paisajes cotidianos», realizada después del golpe de Estado de 1976, lo que se torna evidente es el **cambio de época**. El pasaje de la creencia indiscutible en el próximo triunfo revolucionario a la constatación de la más cruenta represión, y de allí a la construcción de metáforas más o menos elípticas para hablar del clima de asfixia que se vivía.

Había terminado una época y no fue la revolución lo que vino, sino la dictadura. Ese quiebre también se vuelve evidente en el campo del arte, porque lo que ocurrió –en la obra de Dowek y en la de muchos otros artistas en esa segunda mitad de los '70– fue un retorno a la pintura y a la figuración realista. Se habían disuelto también las vanguardias experimentales de la década anterior, que pueden señalarse como las más extremas y arriesgadas experiencias artísticas que conoce el arte argentino. Se había alejado el tiempo de posular un arte colectivo que fuera partícipe activo de la praxis social. Muchos artistas abandonaron el arte, otros tantos el país. Para los que quedaron (y también para muchos de los que se exiliaron) el arte se volvió un refugio silencioso y solitario, en el que poco a poco pudieron volver a articular un discurso que diera cuenta –aunque fuera metafóricamente– del entorno que se vivía.

RETROVISOR

En 1975, apenas tres años después, cuando ya había muerto Perón y algunos de sus sucesores alentaban desde el poder el accionar ilegal de la Triple A asesinando a políticos y sindicalistas opositores, la artista inicia «Paisajes», también conocida como serie de los retrovisores. En estas pinturas se alcanza a ver por el espejo del auto de quien huye aterrado, o bien el auto del perseguidor o bien el cuerpo del que yace acribillado, arrojado al costado de la ruta, en una evidente referencia a una operatoria represiva cada vez más frecuente.



LO QUE VENDRÁ

En 1972, a tres años del Cordobazo y cuando cobraban fuerza las movilizaciones contra la dictadura de Lanusse en varios puntos del país, Diana Dowek realiza una serie de grandes pinturas tituladas «Lo que vendrá». En ellas se ven escenas de multitudes anónimas que atraviesan anchas avenidas con los brazos en alto y el paso decidido. Tituladas «Insurrección» o «Revolución», estas telas manifiestan el ánimo optimista predominante ante los tiempos de cambio que se vivían como inminentes.



**CONSIGNA DE
REFLEXIÓN GRUPAL**



**CONSIGNA DE
PRODUCCIÓN**

Podemos trabajar con los estudiantes el tránsito en el clima de época a partir de llamarles la atención sobre el **punto de vista** desde el cual se enuncian (y se leen) estas imágenes: si en «Lo que vendrá» la artista aparece como un observador distante y casi aéreo, en la serie de los retrovisores, tanto la artista como el espectador se colocan en la inquietante si-

tuación de testigo del crimen o de perseguido. Luego, podemos sugerirles que vuelvan sobre «La Muñeca»:

- ¿Cuál es allí el punto de vista? ¿Y a quién/es o a qué podría dirigirse la «mirada» de la muñeca?
- Elegir un punto de vista (el de la muñeca, el de su propietario, el de un testigo) y escribir un breve relato acerca del recorrido de la muñeca antes de llegar a estar envuelta en alambre tal como la vemos en el cuadro.

Entre los modos elípticos de referirse a lo indecible en medio del horror de la dictadura y la fuerte censura reinante, la metáfora ocupa un lugar relevante. En ese sentido, se puede leer en «La muñeca» de Dowek una construcción metafórica al menos a partir de tres elementos: el alambrado, la muñeca, el sillón. Aquí sugerimos de qué manera estarían simbolizando algo que no se podía decir explícitamente.

1) El alambrado: en la historia argentina el alambrado está asociado con la propiedad de la tierra, la delimitación de un territorio productivo y su diferenciación de la incierta “tierra de nadie”. El uso extendido del alambrado se remonta al siglo XIX y es el correlato de la llamada “conquista del desierto”. En la época de Sarmiento se produjo una gran discusión en Argentina sobre si era o no necesario alambra y fue precisamente él quien defendió el alambrado con firmeza. Sus argumentos asocian fuertemente alambra con civilizar: «Lo que les propongo viene del sentido común de los agricultores del mundo. ¡Cerquen, no sean bárbaros!». Y también: «Antes del alambrado, podía decirse: todo el país es camino»*. Este sentido de alambra no es el mismo al que recurre Dowek (en ella se puede sugerir, como ya vimos, la asociación alambra = apresar, o alambra = proteger).



CONSIGNA DE REFLEXIÓN GRUPAL

Un objeto tan fuertemente cargado de connotaciones en la Argentina como el alambrado no es una elección gratuita: ¿podrían proponer una lectura del cuadro a partir de asociar, comparar o contraponer estos tres sentidos de alambra (civilizar, apresar, proteger)? ¿Se les ocurre algún otro sentido posible de «alambra»?

2) La muñeca: Estamos ante un juguete típicamente femenino, delicado y pequeño, de colores claros y pastel en medio de un universo sombrío. La muñeca puede funcionar como metáfora de la infancia y de la inocencia brutalmente cercenadas de muchos chicos que fueron víctimas del Terrorismo de Estado; o como representación del encierro que vivía la población, amenazada por la represión, enclaustrada en el espacio privado.



CONSIGNA DE PRODUCCIÓN

Mariana B. cuenta que cuando ella tenía 3 años tuvieron que abandonar con lo puesto la casa familiar ante la inminencia de un allanamiento militar. Su hermana Moira, de alrededor de 15 años, volvió una noche a la casa —a pesar del riesgo evidente que ello implicaba para su vida— exclusivamente para buscar la muñeca preferida de su hermanita, y algunas fotos. La muñeca se llamaba Cecilia, y era de trapo negro, con el pelo también negro, y el rostro y las manitas de plástico. Ya en el exilio, Mariana se reunió con su muñeca recién un año y medio más tarde. A partir de lo que les sugiera este testimonio, se podría escribir un relato en el que el protagonista lo tenga una muñeca u otro juguete infantil.

3) El sillón: la muñeca está colocada sobre un enorme sofá negro. La forma de los rombos del capitonné —como señala Jorge Glusberg— juega con los rombos del alambrado. El mueble es oscuro, enorme e inabarcable (sus límites exceden a la tela). Puede considerarse al sillón como metáfora de la vida doméstica de la clase media, de su modo de vida familiar. Y también de su «no ver» lo que ocurría fuera de ese ámbito preservado. Por otra parte, como ya dijimos, el cambio de época marcó un previsible abandono de los espacios públicos y una reclusión en los ámbitos privados, más preservados. Aún allí, en el interior de las casas, podía irrumpir un operativo militar y llevarse con violencia a los integrantes de una familia.



CONSIGNA DE REFLEXIÓN GRUPAL

- ¿De qué nos hablan los distintos contrastes entre el sofá y la muñeca (el primero mullido, la segunda en posición rígida; el primero oscuro, la segunda de colores claros; el primero inabarcable por el encuadre; la segunda, diminuta)?
- De acuerdo a los indicios que nos da la imagen, ¿a qué tipo de casa podría pertenecer el sofá (clase social, constitución y condición de sus habitantes, época, etc.)?

* Tomado de Noel H. SBARRA, *Historia del Alambrado en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

Arte y discurso autoritario

Los siguientes pasajes extraídos de un texto de Beatriz Sarlo nos permiten introducir una reflexión sobre los contrastes entre discurso autoritario y discursos artísticos.

*«El discurso autoritario es transhistórico, en la medida en que sólo habla de la historia cuando debe referirse a un pasado fundacional que debe ser res-
taurado, porque en él se forjaron los valores cuya vigencia presente queda fuera de cuestión. Y es transubjetivo, porque ni los grupos ni los individuos están en condiciones de pensarse respecto de los valores impuestos. Por el contrario, son pensados por ellos, son constituidos a partir de ellos y cualquier distancia supone, automáticamente, la exclusión de ese universo y, en consecuencia la conversión en Otro, ante quien se abre la amenaza de su-
presión o aislamiento.*

*(...) Asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad e in-
cluso la ambigüedad de los sentidos sociales se pliegue a la verdad pre-
sente en el discurso de origen. Esto es posible mediante operaciones mili-
tares y políticas de liquidación de la esfera pública, a menudo traducidas, en el discurso autoritario, por la reivindicación del privatismo y de la fami-
lia como espacio privilegiado de la relación entre los sujetos, que sólo pue-
den ser nombrados interlocutores desde el régimen (...)*

*Frente a un monólogo (que ocultaba las fracciones entre los diferentes ban-
dos de poder militar, por lo menos durante los primeros años de gobierno)
cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada
en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente
opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica».*

Beatriz Sarlo, «Política, ideología y figuración literaria» en Ficción y políti-
ca. La narrativa argentina durante el proceso militar, Buenos Aires, Alian-
za, 1987.

**CONSIGNA DE
REFLEXIÓN GRUPAL**

Algunas preguntas posibles para plantear este problema en relación con la obra de Dowek:

1. Luego de leer la cita anterior, puede ser útil discutir sobre las diferencias entre el discurso autoritario y el discurso del arte.
2. ¿Cómo funcionaría, en la obra de Dowek, «la pluralidad de sentidos» de la que habla Beatriz Sarlo?
3. En el fragmento se lee que el discurso autoritario tiende a reivindicar el ámbito privado y la familia «como espacio privilegiado de la relación entre los sujetos». ¿De qué modo están representados —si lo están— en la obra de Dowek?

Literatura e imagen

Así como muchas otras manifestaciones artísticas y literarias, este breve cuento de la surrealista inglesa Leonora Carrington puede ser una buena puerta de entrada para abordar la cuestión de la «pluralidad de sentidos» propia del discurso del arte.

Jerónimo

Jerónimo era hijo del licenciado.

Le gustaba hacer agujeros en el sofá.

Parecían bocas.

Jerónimo les daba comida a los agujeros del sofá.

Pan con mantequilla, tocino, espinacas y taquitos de carne.

Los agujeros se volvían bocas cada vez más.

Les crecieron dientes, para masticar la comida.

Un día se le olvidó a Jerónimo dar de comer a los agujeros del sofá.

Uno se enojó y mordió al licenciado, cuando este se sentó a leer el periódico.

—¡Ahora verás!— le dijo el licenciado.

Y mandó a coser todas las boquitas.

Sólo podían decir: ¡Mmmm!...

Entonces Jerónimo hizo un agujero muy chiquitito debajo del sofá y por ahí le empujó vitaminas.

El sofá se puso muy flaco, pero creció de las patas.

Ahora nadie alcanza a sentarse encima.

Solamente el loco que tiene alas.

Tampoco se puede limpiar.

Está muy alto.

**CONSIGNA DE
REFLEXIÓN GRUPAL**

Luego de su lectura, podemos proponerle a los estudiantes algunas pregun-
tas que vinculan «Jerónimo» con «La muñeca» de Dowek:

1. En este cuento también aparece un sillón en un lugar protagónico. ¿Se parece al sofá del cuadro de Dowek? ¿Por qué?
2. ¿Qué otros textos literarios u otras pinturas pueden entablar un diálogo con la imagen de Dowek? ¿Cuáles? Elegir alguno y proponer un análisis del mismo. Tener en cuenta su contexto de producción y circulación, y las interpretaciones posibles que sugiera.

**CONSIGNA DE
REFLEXIÓN GRUPAL**

Finalmente, respecto de las posibilidades de **transmisión** en el aula de asuntos tan difíciles como cruciales, podemos entablar un diálogo con los futuros docen-
tes, preguntándoles si este cuadro les parece pertinente para transmitir lo suce-
dido durante la última dictadura y si lo trabajarían con sus futuros alumnos.



Diana Dowek
"La muñeca" (fragmento) - 1978
Pintura acrílica sobre tela
110 x 120 cm