

Cuadernos de Historia del Arte



1956 - Bermúdez, José - Boceto para el mural de calle Pasteur (Carbón)

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado
Instituto de Historia del Arte

***Cuadernos de Historia
del Arte***

Mendoza, Argentina
2014

24



Cuadernos de Historia del Arte
Instituto de Historia del Arte

Emilce Nieves Sosa
Directora

Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL.
Comité Editor del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras,
UNCuyo.

Compilador:

SOSA, Emilce Nieves

Autor/es: VASQUEZ, Gabriela, CHIAVAZZA, Pablo; DÍAZ,
Elena; SOSA, Emilce.

Compilado por Emilce Nieves SOSA - Mendoza: Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo

Año: 2014

Frecuencia: anual

Nº 24

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: 2013

ISSN: 0070-1688

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2.
Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp..

Título: Cuadernos de Historia del Arte

Ilustraciones

Tapa: Bermudez, José: Boceto para el mural de la Calle
Pasterur (Carbón).

CHA o Cuad. hist. Arte

Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica



Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras Secretaría de
Ciencia Técnica y Posgrado - Instituto de Historia del Arte

Suscripciones y correspondencia

Calle y Número

Estado / Provincia / Departamento

Código Postal

Teléfono

E-mail

web

Centro Universitario

Mendoza – Ciudad Capital

M5502JMA

(54 261) 4135000 interno 2251

iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar / iharte@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.historiadelarteffyl.com/> / <http://ffyl.uncuyo.edu.ar/instituto-de-historia-del-arte>

**DIRECTOR y EDITOR
CIENTÍFICO:**

- Dra. Emilce N. SOSA
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**CO-DIRECTOR y CO-
EDITOR CIENTÍFICO:**

- Dr. Adolfo O. CUETO
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**SECRETARIO DE
REDACCIÓN**

- Lic. Pablo
CHIAVAZZA, Facultad
de Filosofía y Letras -
Universidad Nacional de
Cuyo, Argentina

COORDINACIÓN

- Prof y Lic. Ana
RAMÍREZ

**REVISOR DE TEXTOS
CIENTÍFICOS:**

- Prof. Andrea
LEONFORTE
(UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO
– ARGENTINA)

**DISEÑO GRÁFICO Y
DIAGRAMACIÓN**

- D.G. Clara Luz MUNIZ,
ARCA - Facultad de
Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de
Cuyo, Argentina

Índice

- Gabriela Vasquez:

Propaganda antisemita nazi y holocausto: un estudio sobre las imágenes y los testimonios como documentos históricos, p. 15.

- Pablo Chiavazza:

Bermúdez, p. 69.

- Emilce Sosa y Elena Díaz:

Vigilad. Los rescoldos. La Oración. Del buen tiempo, p. 91.

Emilce Nieves Sosa
Dirección Editorial

EL Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material

artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Herberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

María Gabriela Vasquez

*PROPAGANDA ANTISEMITA NAZI Y HOLOCAUSTO:
UN ESTUDIO SOBRE LAS IMÁGENES Y LOS
TESTIMONIOS COMO DOCUMENTOS HISTÓRICOS¹*

*NAZI ANTI-SEMITIC PROPAGANDA AND
HOLOCAUST: A STUDY ON IMAGES AND
TESTIMONIES AS HISTORICAL DOCUMENTS*

Resumen

La Historia Tradicional considera el documento escrito oficial como la única fuente autorizada para estudiar el pasado. La Nueva Historia, en cambio, ha incorporado otras, igualmente válidas a la hora de investigar lo acontecido. Entre ellas, podemos mencionar las imágenes y los

¹ Este trabajo es una actualización del presentado en su momento en el marco del curso de posgrado “El Nazismo y el Holocausto en la Imagen: el aporte de la fotografía y el cine al estudio del Nacionalismo antidemocrático en la Europa del siglo XX”, dictado por el Dr. Cristian Buchrucker en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en el año 2003.

testimonios orales, entre otros recursos, que permiten ampliar el conocimiento de lo sucedido.

En este artículo, realizamos un estudio sobre la propaganda antisemita nazi respecto del Holocausto. Proponemos mostrar la riqueza del uso de las imágenes (afiches, ilustraciones de libros y fotografías) como registros del pasado y reflexionar sobre cómo los testimonios rescatan la memoria de los protagonistas de esa época que marcó, indudablemente, la historia del siglo XX. Concluimos que tanto imágenes como testimonios constituyen rastros invaluable de una era traumática, cuyo análisis ayuda a comprender la ideología del III *Reich* y complementan la explicación histórica del Holocausto.

Palabras clave

PROPAGANDA – NACIONALSOCIALISMO – HOLOCAUSTO –
IMÁGENES - TESTIMONIOS

Abstract

Traditional History affirms that written documents are the only legitimate source of knowledge about the past. By the contrary, New History, has incorporated other equally legitimate sources that helps to a better understanding of the past, such as images and oral testimonies. In the present article, we present a study on Nazi anti-Semitic propaganda about the Holocaust. We propose to reflect on the richness of the study of images (wallpapers, books illustrations and photographs), as rests of the past and to reflect about how testimonies rescue the memory of protagonists of that era, which signed, undoubtedly, the XX century. We conclude that images and testimonies constitute invaluable evidence of a traumatic past. Its analysis helps to comprehend the ideology of the III Reich and deepen the historical explanation about the Holocaust.

Key words

PROPAGANDA – NATIONAL SOCIALISM – HOLOCAUST –
IMAGES -TESTIMONIES

Introducción

La Historia tradicional consideraba al documento escrito oficial como la única fuente autorizada para estudiar el pasado. La Nueva Historia, en cambio, ha incorporado otras, igualmente válidas a la hora de investigar lo acontecido. Entre ellas, podemos mencionar las imágenes y los testimonios orales, que permiten ampliar en conocimiento de lo sucedido. En particular, constatamos el desarrollo de una amplia bibliografía orientada al estudio sobre el Holocausto bajo renovados enfoques historiográficos².

² Podemos mencionar, por ejemplo, Herf, Jeffrey (2006). *The Jewish Enemy Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*. Cambridge: Harvard University Press; Magilow, Daniel H. y Lisa Silverman. *Holocaust Representations in History An Introduction*. London: Bloomsbury Academic; Spargo, R. Clifton y Robert M. Ehrenreich (2006). *After Representation- The Holocaust, Literature, and Culture*. Harvard: Harvard University Press y Waxman, Zoë Vania

De esta manera, los historiadores contamos hoy con una diversidad de documentos y enfoques que nos ayudan a estudiar el pasado de una manera más completa e integral, ya que las imágenes y los testimonios brindan información adicional que no está contenida en las fuentes escritas, de allí su valor.

En esta oportunidad, un estudio sobre la propaganda antisemita nazi respecto del Holocausto a través de dichos recursos hace posible utilizar, por un lado, las imágenes como registros cuyo análisis ayuda a comprender la ideología del III *Reich*; y, por el otro, los testimonios que rescatan la memoria de los protagonistas de aquella etapa que marcó, indudablemente, la historia del siglo XX.

El abordaje teórico de las imágenes parte del trabajo de Peter Burke titulado *Visto y no visto; el uso de la imagen como documento histórico*³, mientras que para los testimonios se ha recurrido a dos textos de Dominick LaCapra que se ocupan de reflexionar sobre la historia y la

(2006). *Writing the Holocaust Identity, Testimony, Representation*. Oxford: Oxford University Press, entre otros textos.

³ Burke, Peter (2001). *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

memoria después del Holocausto a través de la palabra de los sobrevivientes.⁴

Respecto de las fuentes fotográficas, debido a la gran cantidad existente vinculada a la propaganda antisemita nazi y al Holocausto, se ha recurrido al análisis del *corpus* que posee el Museo del Holocausto de los Estados Unidos en su archivo digital, a fin de acotar la muestra. En cuanto a los testimonios, también se ha realizado un recorte teniendo en cuenta la temática tratada en esta oportunidad.⁵

I. La propaganda antisemita nazi en las imágenes

La utilización de la propaganda como medio de adoctrinamiento fue, sin duda, un rasgo distintivo de modernidad del régimen de Hitler.

Cristina Fernández Aguado sostiene que los principios de la propaganda nazi fueron el pragmatismo, la violencia psicológica, la irracionalidad y simplificación destinados al

⁴ LaCapra, Dominick (2008). *Historia y Memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros; y LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

⁵ Ver el listado de los testimonios analizados al final del trabajo.

hombre masa.⁶ En este sentido, las palabras de Adolf Hitler en *Mi Lucha* resultan reveladoras:

“Las masas se someterán siempre y solamente a la palabra... El arte de la propaganda consiste en saber despertar la imaginación de la gente, haciendo hincapié en sus sentimientos... La propaganda no debe buscar la verdad, sino presentar tan sólo los aspectos de la verdad que interesan a sus fines.”⁷

En el año 1933 se creó el Ministerio del *Reich* para la Ilustración y la Propaganda que constituyó un ejemplo de la propaganda totalitaria al identificar y fusionar cultura y propaganda y encargarse de “dirigir espiritualmente” a la nación alemana.⁸

⁶ Fernández Aguado, Cristina (2013). *La prensa antisemita en la Alemania nazi*. Sevilla, Universidad de Sevilla (Tesis de Maestría, inédita), p. 6.

⁷ Hitler, Adolf citado por Roger Manvel y Heinrich Fraenkel (1972). “Los Jerarcas Nazis”. En *Así fue la Segunda Guerra Mundial*. Vol 1. Barcelona: Noguer, p. 26.

⁸ Pineda Cachero, Antonio (2007). “Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi”. En *Revista Historia y Comunicación Social* 12, p. 153.

Desde dicho ministerio, Joseph Goebbels desplegó sus habilidades para “educar” al pueblo alemán en los ideales del régimen y en el odio hacia los judíos a quienes consideraba culpables de todos los males de la nación⁹. Gran orador, conocía el valor de la palabra y la propaganda; de allí que los afiches, la radio y el cine se convirtieran en sus herramientas para demonizar a los judíos y transformarlos en los enemigos del III *Reich*. Ahora bien, aunque no se puede decir que Goebbels fue el inventor de la propaganda en el cine, fue quien la utilizó como nadie

⁹ *La Segunda Guerra Mundial*. Vol 26 (1996). Barcelona: Folio, p. 124.

para imponer la ideología nazi, afirman Paula Croci y Mauricio Kogan.¹⁰

Fig. 1. Discurso del Ministro de Propaganda Josep Goebbels a favor del boicot a los negocios judíos. Berlín, 1 de abril de 1933¹¹



¹⁰ Croci, Paula y Kogan, Mauricio (2003). *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*. Buenos Aires: La Crujía, p. 53.

¹¹ *United States Holocaust Memorial Museum*. "Nazi Propaganda". Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=nazi+propaganda&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013)

Goebbels también fue un hombre de prensa; de él dependía el periódico *Der Angriff* que incitaba a la violencia contra los judíos y en sus páginas la demagogia era una constante:

“Los judíos viven en palacios y el proletario, el soldado del frente, vive en agujeros que no merecen ser llamados ‘hogares’. Esto no es necesario ni inevitable, más bien es una injusticia que clama al cielo.”

“Aquel que defiende a los judíos daña a su propia gente.”¹²

Como explica Peter Burke, “...*las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época...*”¹³ Así, las imágenes de la propaganda nacionalsocialista, ya sean fotografías o ilustraciones, estaban cuidadosamente pensadas para impactar y transmitir mensajes sobre la superioridad de la raza aria y su futuro promisorio de grandeza y esplendor bajo la dirección del *Führer*.

¹² Fernández Aguado, Cristina. *op. cit.*, p. 60.

¹³ Burke, Peter. *op. cit.*, p. 239.

En la figura 2 se observa al dios germano Odín de tamaño gigantesco, con la cruz esvástica en su cinturón, cargando a dos hombres judíos pequeños y estereotipados: un rabino a la izquierda, a quien se le resbala de las manos la Torá, y un banquero, a la derecha, que se aferra fuertemente a su bolsa de dinero. Aunque el dibujo data de 1926, esto es antes de la llegada de Hitler al poder, el antisemitismo es claro en dicha representación donde la figura de Odín también resulta interesante, debido a que busca enlazar al pueblo alemán con sus orígenes míticos gloriosos.

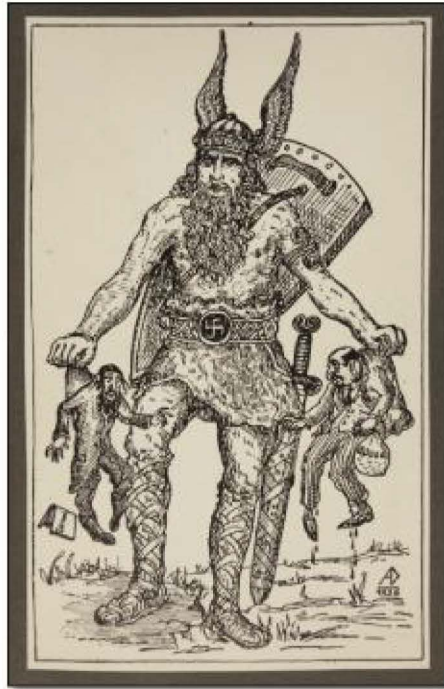


Fig. 2. Propaganda antisemita¹⁴

La propaganda estaba dirigida a todo tipo de público, incluso a los más pequeños. De esta manera, los textos

¹⁴ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Nazi Propaganda”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=nazi+propaganda&q__src=&q__grp=&q__typ=&q__mty=Image&q__sty=&q__lng= (consultado el 20 de marzo de 2013)

escolares incluían breves lecturas que presentaban a Hitler como el líder a quien todo niño debía obediencia y respeto:

“¡Mi Führer!

“Te conozco bien y te amo como a mi padre y a mi madre.

“Siempre te escucharé como si fueras mi padre y mi madre.

“Y cuando sea mayor, te ayudaré como a mi padre y a mi madre.

“Y estarás satisfecho de mí, como mi padre y mi madre.”¹⁵

Además, también desde la niñez comenzaba la campaña antisemita. En este sentido, resulta necesario analizar el libro escolar titulado *Der Giftpilz (El hongo venenoso)*, utilizado en los establecimientos alemanes durante el III Reich. Justamente la imagen de la cubierta del texto seleccionada para representar a los judíos generaba en los niños el rechazo, ya que el hongo venenoso se asociaba a la enfermedad y la muerte.

¹⁵ *Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial*. Tomo 1 (1965). Madrid: Selecciones del Reader's Digest, p. 59.



Fig. 3. Tapa del libro infantil alemán antisemita *Der Giftpilz* (El hongo Venenoso) de 1935¹⁶

¹⁶ United States Holocaust Memorial Museum. "Der Giftpilz". Disponible en:

Las imágenes que se repiten en las páginas de este libro escolar contienen un fuerte mensaje acerca de la superioridad de los alemanes y la maldad judía. Niños rubios y sonrientes se contraponen a figuras opacas y perversas que representan a los judíos.

En una de las lecturas (figura 4), por ejemplo, se mostraba a un hombre judío (también con rasgos exagerados: la nariz curva, anteojos redondos y labios gruesos) como corruptor de menores que trataba de atraerse a dos inocentes niños arios con caramelos.

<https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz>
(consultado el 20 de marzo de 2013)



„Hier, Kleiner, hast du etwas ganz Süßes! Aber dafür müßt ihr beide mit mir gehen...“

Fig 4. Página de *El Hongo Venenoso*. El texto dice: “Aquí, pequeños, tienen unos caramelos, pero para tenerlos, los dos deberán venir conmigo...”¹⁷

Y en otra, se presentaba a los judíos como los asesinos de Cristo. En la ilustración (figura 5) se observa a dos pequeños mirando la cruz mientras que una mujer, probablemente la madre, les dice: “Cuando vean una cruz, piensen en el terrible asesinato cometido por los judíos en el Gólgota.”



Fig. 5. Página de *El Hongo Venenoso*¹⁸
Las diferencias físicas entre las “razas”, producto de los estudios llevados a cabo por los científicos alemanes para demostrar la superioridad aria también se evidencian en el libro escolar mencionado y otros afiches propagandísticos (figuras 6 y 7).

¹⁷ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Der Giftpilz”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz> (consultado el 20 de marzo de 2013)

¹⁸ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Der Giftpilz”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz> (consultado el 20 de marzo de 2013)

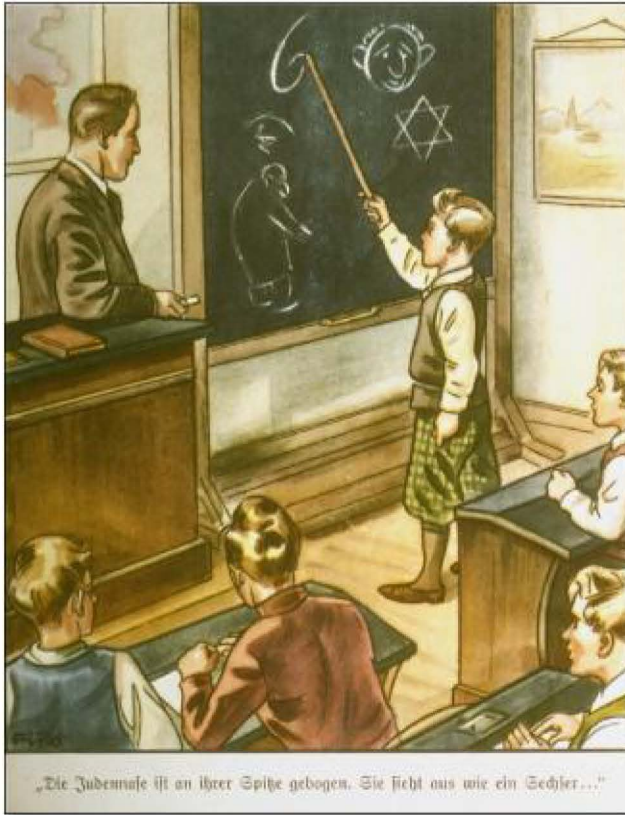


Fig. 6. Página de El Hongo Venenoso. El texto dice: “La nariz de los judíos es curva en la punta. Se parece al número seis...”¹⁹

¹⁹ *United States Holocaust Memorial Museum. “Der Giftpilz”.* Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz> (consultado el 20 de marzo de 2013).



Fig 7. Propaganda antisemita. El texto dice: "El rostro del pueblo 'elegido'"²⁰

²⁰ United States Holocaust Memorial Museum. "Nazi Propaganda". Disponible en:

Además de insistir en los estereotipos físicos, también se reiteraba la idea de los judíos como personas avaras y preocupadas solamente en generar y acumular más riqueza. En otra de las lecturas de *El Hongo Venenoso* se leía: *“El dinero es el dios de los judíos. El judío comete los peores crímenes para ganar dinero y no descansará hasta poder sentarse en una gran bolsa de dinero, hasta convertirse en el rey del dinero.”* (figura 8)

https://www.ushmm.org/search/results.php?q=nazi+propaganda&q__src=&q__grp=&q__typ=&q__mty=Image&q__sty=&q__lng=
(consultado el 20 de marzo de 2013)

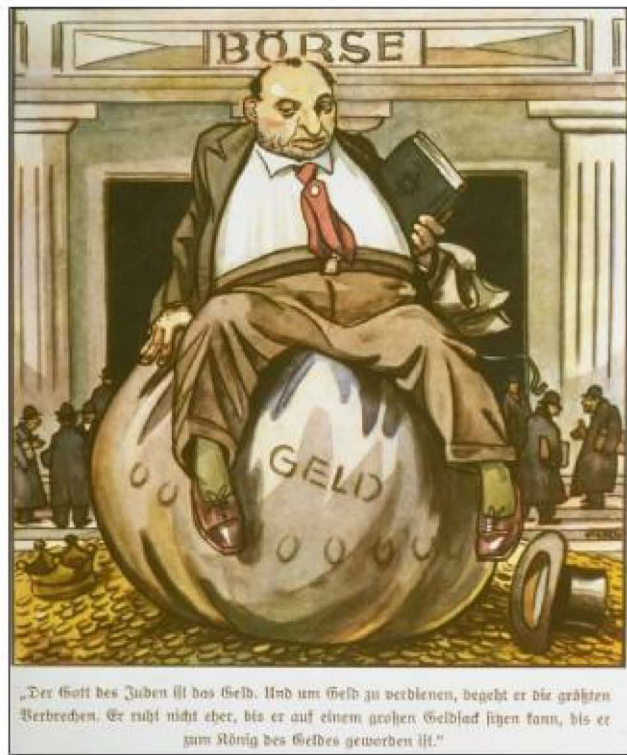


Fig. 8. Página de *El Hongo Venenoso*²¹

²¹ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Der Giftpilz”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz> (consultado el 20 de marzo de 2013)

De este modo, la propaganda antisemita fue preparando el terreno para lo que vendría después. La misma, fue haciéndose más agresiva con el paso del tiempo, tanto en los periódicos y afiches como en la radio y el cine. Respecto de este último, comenzada la guerra, una serie de películas puso de manifiesto el antisemitismo virulento de los nazis. *Los Rothschilds* (1940) de Erich Waschneck, por ejemplo, inaugura el ciclo de cine antijudío. Sin embargo, fue *El judío Süß*, también de 1940, dirigida por Veit Harlan la que tuvo más éxito. La película, ambientada en el siglo XVIII, refería la historia de Joseph Süß Oppenheimer, administrador de las finanzas del duque Carlos Alejandro que fue condenado a muerte por malversar fondos. Este film generaba tanto odio contra los judíos que fue visión obligatoria para todos los miembros de las fuerzas de seguridad.²²

Ahora bien, Goebbels no estaba conforme con el cine antisemita producido debido a que las historias elegidas

²² Croci, Paula y Kogan, Mauricio. *op. cit.*, p. 60.

por sus directores transcurrían en tiempos pasados. El ministro consideraba que se necesitaban historias contemporáneas para causar mayor impacto en la sociedad. Así, en esta nueva línea se encuentra la película *El judío errante*, también conocida como *El judío eterno*, que fue dirigida por Fritz Hippler y data de 1940. La misma, mostraba a los judíos como seres despreciables y sucios, se los equiparaba con ratas y se los acusaba de propagar todo tipo de males y enfermedades. Nuevamente, esta película lograba generar en el público un sentimiento de desprecio hacia ellos. Cabe apuntar, además, que algunas de sus escenas fueron tomadas en los mismos ghettos donde habían sido confinados los judíos.²³

En síntesis, las imágenes y las palabras, ya sea en afiches, libros o en la radio y el cine fueron usadas hábilmente por el nacionalsocialismo para transmitir su ideología a la población alemana.

²³ *Ibidem*, 60 y 61.

II. El Holocausto en la imagen y la palabra

Nos preguntamos acerca de la posibilidad de representar el Holocausto en imágenes y palabras y la respuesta resulta compleja. Sobre este punto se ha reflexionado y escrito mucho, ya que no hay unanimidad al respecto.

Por un lado, los propios sobrevivientes reconocen la imposibilidad de expresar con palabras la experiencia vivida: *“Estoy convencido de que la lengua humana es incapaz de describir el horror que nosotros conocimos...”*, manifiesta Simha Rottem²⁴. A su vez, Simón Srebnik, agrega: *“Es algo que no se puede contar. Nadie puede imaginarse lo que ocurrió aquí [Chelmno]. Imposible. Y nadie puede comprender esto. Incluso yo mismo, hoy en día...”*²⁵.

Por otro, la opinión de los investigadores se encuentra dividida; algunos coinciden con dicha incapacidad y otros, la consideran posible. Entre los primeros, se encuentra Theodor Adorno, para quien es imposible la palabra e incluso la poesía después de Auschwitz. El

²⁴ Rottem, Simha citado en Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena, p. 206.

²⁵ Srebnik, Simón *ibídem*, p. 18.

Holocausto ha sido un acontecimiento de tal magnitud que ha hecho imposible su representación. En la misma línea se encuentra Claude Lanzmann, quien considera que solo se pueden hacer meras descripciones o bien preguntarse por el *cómo* fue, pero cree que es ilusorio dar explicaciones o buscar los *por qué*. En otras palabras, para el cineasta representar el Holocausto es banalizarlo.

“El Holocausto es único, ante todo, por el hecho de rodearse con un círculo de llamas, un límite que no es lícito transgredir, porque una medida determinada, absoluta, de atrocidad es intransferible; quien lo hace es culpable de la peor de las transgresiones. La ficción es una trasgresión, y estoy íntimamente convencido de que está prohibida toda representación.”²⁶

A pesar de estos argumentos, hay otros investigadores que se plantean otro tipo de interrogantes. Entre ellos se encuentra Patricio Brodsky quien plantea que si es imposible representar el Holocausto, ¿cómo hacer para que no sea olvidado y no se vuelva a repetir? Y señala

²⁶ Lanzmann, Claude citado por Strümpel, Jan (2001). “En el torbellino de la cultura de la memoria.” En *Nuestra Memoria* 18, p.14.

que la transmisión de experiencias colectivas de los mayores a los menores junto con la sacralización de los hechos más importantes del pasado, es un proceso indispensable en la construcción de la identidad colectiva.²⁷

Creemos, entonces, por nuestro lado que las representaciones, aunque parciales y limitadas, son imprescindibles para mantener la memoria del Holocausto.

De lo expuesto se desprende la idea de la función de la memoria en la construcción de la identidad colectiva y el valor de los testimonios. Pero antes de avanzar en estos últimos, es necesario recuperar las palabras de Dominick LaCapra sobre la relación entre memoria e historia:

“...la historia y la memoria tienen una relación suplementaria que es la base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca alcanza la totalización o una clausura absoluta. La

²⁷ Brodsky, Patricio Adrián (2003). “La Shoá como memoria colectiva: representación, banalización y memoria.” En *Nuestra Memoria* 21, p. 33.

memoria es a la vez más y menos que la historia y viceversa. La historia puede no capturar nunca algunos elementos de la memoria: el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede. Pero la historia comprende elementos que no se agotan con la memoria, como los factores demográficos, ecológicos y económicos.”²⁸

Así, en el presente trabajo buscamos, desde la historia, recuperar la memoria de los protagonistas para analizar el Holocausto. Dichos testimonios amplían el espacio narrativo, como sugiere Saul Friedländer:

“La integración de la voz de las víctimas ensancha radicalmente el espacio narrativo. La integración ha de ser complementada por el esfuerzo de los historiadores por descubrir correspondientes nuevos conceptos que puedan expresar, aunque inadecuadamente, la ruptura de todas las normas y las dimensiones del sufrimiento que la historiografía tradicional no puede fácilmente tratar.”²⁹

Por su lado, Dominick LaCapra agrega:

²⁸ LaCapra, Dominick (2008). op. cit., p. 34.

²⁹ Friedländer, Saul citado en Dreizik, Pablo (comp.) (2001). *La memoria de las cenizas*. Buenos Aires: Patrimonio Argentino, pp. 13 y 14.

“La importancia de los testimonios se hace más evidente cuando se piensa en que aportan algo que no es idéntico al conocimiento puramente documental. Los testimonios son importantes cuando se intenta comprender la experiencia y sus consecuencias, incluido el papel de la memoria y los olvidos en que se incurre a fin de acomodarse al pasado, negarlo o reprimirlo. Es más, en su intercambio con el sobreviviente o el testigo, quien hace las entrevistas no busca un conocimiento meramente documental.”³⁰

De este modo, los testimonios resultan relevantes para el estudio del Holocausto debido a que aportan información que no es idéntica a la de los documentos, como señala LaCapra.

Hitler tuvo la habilidad de dosificar su política antisemita y esto se debió a su pragmatismo; dicha dosificación se evidenció en las imágenes y palabras utilizadas y en lo que la propaganda nazi permitía decir y mostrar y lo que se debía ocultar. En otros términos, la política de exterminio de los judíos debió llevarse a cabo por etapas para contener la oposición dentro y fuera de Alemania.

³⁰ LaCapra, Dominick (2005). op. cit., p. 105.

Se pueden distinguir, entonces, distintas etapas en la implementación de las medidas antisemitas y períodos de espera, para ver cómo reaccionaba la sociedad.

- I. 1933 – Comienzo de las restricciones de los derechos civiles de los judíos.
- II. 1935 – Anulación de los derechos políticos.
- III. 1938-1939 – Eliminación de la vida económica e institucionalización del terrorismo estatal contra los judíos.
- IV. 1939-1940 – Radicalización del terrorismo estatal (confiscación de bienes, ghettización, deportación masiva a los campos, prácticas homicidas).

Es decir, las medidas fueron aumentando en violencia y agresividad para llegar al objetivo final que era el exterminio planificado de todo el pueblo judío, al igual que de otros grupos minoritarios (Testigos de Jehová, gitanos, homosexuales, opositores políticos, etc.).

Los nazis se esforzaron por mostrar al pueblo alemán y al extranjero la cara “convencional” de la guerra, a través de los medios de comunicación. De los campos de exterminio, las cámaras de gas y crematorios nada se decía ni tampoco se mostraba, salvo a un círculo reducido. Incluso los mismos nazis utilizaban otra terminología para hacer

referencia al plan de exterminio. Así, por ejemplo, “asunto judío”, “solución final”, “traslado” y “asentamiento” eran algunos de los términos empleados.

Antes de las cámaras de gas, los asesinatos masivos de comunidades enteras de judíos polacos y rusos estuvieron a cargo de los *Einsatzgruppen*, escuadrones itinerantes especiales formados por las SS y otros miembros de la policía y de los servicios secretos. Aproximadamente unos 1.300.000 judíos fueron asesinados por ellos³¹.

Una gran cantidad de fotografías muestran con crudeza el procedimiento seguido por los *Einsatzgruppen*. En la seleccionada (figura 9), se observan dos escenarios diferentes: el de los ejecutores (izquierda) y el de sus víctimas (derecha). La fosa divide el espacio, las perspectivas y experiencias. En este punto, los testimonios de unos y otros ayudan a comprender, en parte, lo sucedido por aquel entonces.

³¹ *Crónica del Holocausto* (2001). Buenos Aires: El Ateneo, p. 236.



Fig. 9. Ejecución de un grupo de civiles soviéticos frente a una fosa común³²

Por un lado, Rivka Yosselevscka, sobreviviente de la masacre de judíos rusos en Zagrodski, recuerda:

“Nuestro padre no quiso desnudarse. No quiso estar desnudo. Le arrancaron la ropa y le dispararon”.

“Sentí al alemán quitarme a la niña de los brazos. La niña lloró y le dispararon

³² *United States Holocaust Memorial Museum*. “Einsatzgruppen”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Einsatzgruppen+executions> (consultado el 20 de marzo de 2013)

inmediatamente. Y entonces me apuntó a mí. Me apuntó con el revólver y me ordenó que mirara y entonces me hizo volver la cabeza y me disparó. Caí al suelo, al pozo entre los cadáveres”.

“Me levanté [después de que los alemanes se hubieran marchado], y con mis últimas fuerzas salí de la fosa, y cuando lo hice, no conocía el lugar, había tantos cuerpos alrededor... No todos estaban muertos. Muchos agonizaban; desnudos, abatidos pero no muertos.”³³

Por el otro, August Zorn señala las dificultades de los soldados alemanes para ejecutar a personas inocentes e indefensas y los trastornos y traumas sufridos por ellos luego de cada operación, de allí que algunos buscaran en el alcohol un apoyo para poder cumplir con su tarea.

“...cuando llegué al lugar de la ejecución mis compañeros ya habían matado a sus judíos. Al ver a sus compañeros muertos, el anciano se tiró al suelo y se quedó allí quieto. Lo apunté con mi fusil y le disparé a la cabeza por detrás. Pero como yo estaba muy descompuesto por el cruel trato que recibieron los judíos al ser evacuados de la ciudad, y estaba muy nervioso, disparé demasiado alto y, en lugar de acertarle en la nuca, le levanté la tapa de los sesos, de tal

³³ Yosselevscka, Rivka citada en *La Segunda Guerra Mundial*. op. cit., p. 162.

manera que se le salió el cerebro, y partes del cráneo le dieron al sargento Steinmetz en la cara. Esto me dio pretexto para, de vuelta al camión, hablar con el sargento y pedirle que me relevase del servicio. Me sentí realmente enfermo, incapaz de seguir.”³⁴

Como consecuencia de estas dificultades, se empezaron a estudiar otras alternativas de eliminación. Se utilizaron camiones especialmente preparados con gas pero tampoco dieron los resultados esperados; por ello, se siguió experimentando hasta concluir en la construcción de cámaras de gas y crematorios en algunos campos de trabajo que se convirtieron en campos de exterminio que garantizaban la eliminación de un mayor número de personas en menor tiempo. Se trataba, indudablemente, de la industrialización de la muerte.

Hannah Arendt se refiere a la “dominación total” de las personas llevada a cabo los nazis. El primer paso fue matar la persona jurídica, dejarla sin ningún tipo de protección o amparo legal. Después vino la eliminación de la conciencia y de la distinción entre el bien y el mal

³⁴ Zorn, August citado en Bourke, Joanna. (2002). *La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas*. Barcelona: Paidós, p. 130.

y, por último, se trató de destruir la individualidad, la unicidad de la persona humana que comenzó durante el traslado mismo a los campos de concentración.³⁵ En este punto, las imágenes y los testimonios ayudan a comprender este proceso desarrollado por los nazis. Peter Burke apunta que: *“En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean...”*³⁶

Las fotografías tomadas a hombres y mujeres recién llegados a Auschwitz y seleccionados para trabajos forzados (figuras 10 y 11) actualizan las palabras de Arendt acerca de la destrucción de la unicidad de la persona humana y, además, permiten reconocer los detalles de los que habla Burke, ya que ambas muestran a sujetos a quienes se les ha privado de su individualidad, su nombre ha sido reemplazado por un número tatuado en la piel y, además, han quedado desdibujados sus rasgos genéricos al estar unos y otras rapados.

³⁵ Arendt, Hannah (1999). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

³⁶ Burke, Peter. op. cit. pp. 239 y 240.



Fig. 10. Mujeres seleccionadas para trabajo forzado. Auschwitz-Birkenau, mayo de 1944³⁷

³⁷ *United States Holocaust Memorial Museum. "Auschwitz". Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_tpy=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013)*



Fig. 11. Hombres judíos seleccionados para trabajos forzados en Auschwitz-Birkenau, mayo de 1944³⁸

Al registro visual, se suman, entonces, las voces de los propios protagonistas. Una sobreviviente recuerda:

³⁸ *United States Holocaust Memorial Museum. "Auschwitz". Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013)*

“...después de que el tren de carga llegara al campo de concentración nos dijeron que nos desnudáramos. Yo era joven. Había hombres (...) No podía hacer nada. Quería esconderme. Pero ¿qué esconder primero?, ¿todo mi cuerpo? Uno no puede esconder su cuerpo. Y después nos afeitaron... y estábamos desnudas y sin pelo. Mientras tanto estaban quemando a nuestras familias en el crematorio.”³⁹

Por su lado, Primo Levi registra la pérdida de identidad y la deshumanización sufrida en Auschwitz:

“He tocado, pues, fondo. Puede uno olvidar fácilmente, si es preciso, tanto el pasado como el futuro. Quince días después de mi llegada [a Auschwitz] ya he adquirido el hambre reglamentaria, el hambre crónica, desconocida por los hombres libres, la que reside en todo nuestro cuerpo y nos hace soñar de noche. He aprendido a no dejarme robar, y si me encuentro una cuchara (...) o un botón de que pueda apoderarme sin riesgo al castigo, me los echo al bolsillo y los considero de mi propiedad. Tengo ya en los pies las horribles llagas que no se curarán nunca. Empujo vagonetas, pico, me debilito bajo la lluvia, tiemblo bajo las ráfagas

³⁹ Sobreviviente citada en Anderson, Bonnie y Zinsser, Judith (1992). *Historia de mujeres: una historia propia*. Tomo II. Barcelona: Crítica, p. 363.

de viento; mi cuerpo ya no me pertenece. Tengo el vientre tumefacto y los miembros descarnados; el rostro abotagado por las mañanas y demacrado por las tardes. Algunos, entre nosotros, tienen la piel amarilla; otros, gris. Cuando pasamos tres o cuatro días sin vernos, no nos reconocemos fácilmente.”⁴⁰

Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek y Treblinka estaban destinados al exterminio, pero se puso especial empeño en mantener oculto su verdadero propósito⁴¹. Es decir, los nazis eran conscientes de que tamaño emprendimiento generaría el mayor rechazo por parte de todas las naciones, por ello es que lo mantenían en secreto. Sin embargo, corrían rumores pero ¿cómo podía ser cierto? Ni siquiera los mismos judíos pensaban que aquello podía estar sucediendo.

En 1944, los nazis tuvieron que ceder ante las presiones extranjeras y recibieron un comité de investigación de la Cruz Roja Internacional que tenía el propósito de supervisar los lugares donde habían sido concentrados los judíos. Para

⁴⁰ Levi, Primo en *Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial*. Tomo 2. op. cit., p. 195.

⁴¹ Bourke, J. op. cit., p. 132.

ello, se ocuparon de remozar y “maquillar” el ghetto de Theresienstadt, ubicado en Checoslovaquia



Fig. 12. Ghetto de Theresienstadt. Foto “montada” durante la inspección de la Cruz Roja Internacional el 23 de junio de 1944⁴²

Los mismos nazis incluso filmaron un documental de propaganda donde se veían judíos trabajando y viviendo cómodamente en el lugar que era, según aquellos, el reflejo

⁴² *United States Holocaust Memorial Museum*. “Theresienstadt”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Theresienstadt&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013).

de los demás campos. En este punto, las imágenes (figura 12) muestran y ocultan a la vez. En este caso, ocultan lo que estaba sucediendo realmente y muestran un escenario ficticio e “idílico” donde en verdad murieron decenas de miles de judíos y otros tantos fueron deportados y exterminados.

Ante el inminente fin de la guerra, los alemanes comenzaron a liquidar los campos de concentración para tratar de esconder los crímenes que habían cometido y trasladaron a los prisioneros en las llamadas “marchas de la muerte”, durante las cuales muchos perecieron.

Cuando los aliados llegaron a los campos, no podían dar crédito de lo que veían: pilas de cadáveres sin sepultura y figuras esqueléticas que salían de las barracas a su encuentro. Estas imágenes recorrieron el mundo mostrando lo que los nazis habían querido ocultar durante años por todos los medios. El corresponsal de la CBS, Edward r. Murrow señaló:

“Allí me rodeaba una peste hedionda. Hombres y jóvenes extendían la mano para tocarme. Estaban cubiertos de harapos y de restos de uniformes. La muerte ya había marcado a muchos de ellos, pero sonreían con los ojos... El

asesinato se había asentado en Buchenwald. Sólo Dios sabe cuántos murieron allí durante los últimos 12 años.”⁴³

Ahora bien, compartimos con Peter Burke la idea de que “*las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras*”⁴⁴, es decir, el lenguaje visual puede transmitir lo que las palabras escritas u orales no pueden hacer. Sin embargo, consideramos que las imágenes también proporcionan información sobre aquello que no muestran y omiten. Este es el caso, por ejemplo, de las fotografías tomadas tras la liberación de Auschwitz en las que no aparecen ni cuerpos ni sobrevivientes sino solo objetos en grandes cantidades (figuras 13 a 16). Las mismas, aunque no contienen figuras humanas, expresan igualmente un mensaje desgarrador que no puede expresarse en palabras.

⁴³ Murrow, Edward citado en *Crónica del Holocausto*. op. cit., p. 603.

⁴⁴ Burke, Peter. op. cit., p. 38.



Fig. 13. Valijas de prisioneros judíos encontradas en Auschwitz luego de la liberación. 27 de enero de 1945⁴⁵



Fig. 14. Vista de uno de los depósitos de Auschwitz que desborda de ropa confiscada a los prisioneros. Enero de 1945⁴⁶

⁴⁵ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Auschwitz”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013).

⁴⁶ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Auschwitz”.



Fig. 15. Paquetes de cabello de prisioneras encontrado en un depósito de Auschwitz tras la liberación. Enero de 1945⁴⁷

Disponibile en:
https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng=
(consultado el 20 de marzo de 2013)

⁴⁷ *United States Holocaust Memorial Museum*. "Auschwitz".
Disponibile en:
https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng=
(consultado el 20 de marzo de 2013).



Fig. 16. Tallit (chal para la oración) pertenecientes a las víctimas judías encontrados tras la liberación de Auschwitz. Enero de 1945⁴⁸

En pocas palabras y para terminar, el Holocausto se puede representar solo parcialmente. Las imágenes, fotografías en este caso, nos ayudan a distinguir montajes y captar también espacios cargados de elementos y significados. Por su lado,

⁴⁸ *United States Holocaust Memorial Museum*. “Auschwitz”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013).

los testimonios de sus protagonistas nos acercan a las emociones, los sentimientos vividos y las experiencias personales que, como señaló Saul Friedländer, ensanchan el espacio narrativo.

Consideraciones finales

El antisemitismo nacionalsocialista fue inculcado al pueblo alemán por medio de diferentes estrategias propagandísticas, las cuales se fueron haciendo más violentas con el transcurso del tiempo. A las ilustraciones sobre la superioridad racial aria y la perversidad innata del pueblo judío le siguieron políticas cada vez más represivas que culminaron con el Holocausto, la última etapa del proceso. Aunque han transcurrido más de setenta años, el Holocausto permanece en la memoria histórica, demostrando su relevancia como acontecimiento traumático de la sociedad contemporánea.

Elie Wiesel alguna vez sostuvo que Auschwitz no podría ser explicada...porque el Holocausto trascendía la Historia. Coincidimos en la incapacidad de representarlo e

interpretarlo en su totalidad, pero creemos que los testimonios de los sobrevivientes y una nueva lectura de las imágenes nos permiten hoy a los historiadores acceder a información antes silenciada por miradas más tradicionales de la profesión.

La investigación que presentamos demuestra que los enfoques de la Nueva Historia permiten profundizar el debate sobre las variadas formas en que la propaganda antisemita nazi tuvo lugar. En efecto, la Nueva Historia hace posible la utilización de fuentes, antes relegadas, que requieren de otras técnicas y métodos, pero que tienen el mismo propósito: ayudar a conocer e interpretar nuestro pasado.

Fuentes y Bibliografía

***Fuentes**

-testimoniales

Bomba, Abraham en Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena.

Levi, Primo en *Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial*. Tomo 2 (1965). Madrid: Selecciones del Reader's Digest.

Müller, Filip en Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena.

Murrow, Edward en *Crónica del Holocausto* (2001). Buenos Aires: El Ateneo.

Rottem, Simha en Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena.

Srebnik, Simón en Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena.

Vrba, Rudolf en *Así fue la Segunda Guerra Mundial*. Vol. 5 (1972). Barcelona: Noguer.

Yosselevscka, Rivka en *La Segunda Guerra Mundial*. Vol. 26 (1996). Barcelona: Folio.

Zorn, August en Bourke, Joanna (2002). *La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas*. Barcelona: Paidós.

-fotográficas

Memorias del Pasado. “El Judío eterno (Fritz Hippler, 1941)”. Disponible en: <http://memoriasdelpasadorevisionismo.blogspot.com.ar/2016/06/el-judio-eterno-fritz-hippler-1941.html> (consultado el 20 de marzo de 2013).

United States Holocaust Memorial Museum. “Auschwitz”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Auschwitz&q_src=&q_grp=&q_typ=&q_mty=Image&q_sty=&q_lng= (consultado el 20 de marzo de 2013)

United States Holocaust Memorial Museum. “Der Giftpilz”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Der+Giftpilz> (consultado el 20 de marzo de 2013)

United States Holocaust Memorial Museum. “Einsatzgruppen”. Disponible en: <https://www.ushmm.org/search/results/?q=Einsatzgruppen+executions> (consultado el 20 de marzo de 2013).

United States Holocaust Memorial Museum. “Nazi Propaganda”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=nazi+propaganda&q__src=&q__grp=&q__typ=&q__mty=Image&q__sty=&q__lng= (consultado el 20 de marzo de 2013).

United States Holocaust Memorial Museum. “Theresienstadt”. Disponible en: https://www.ushmm.org/search/results.php?q=Theresienstadt&q__src=&q__grp=&q__typ=&q__mty=Image&q__sty=&q__lng= (consultado el 20 de marzo de 2013).

Warfare History Network. “Jud Suss: The Film That Fueled the Holocaust”. Disponible en: <http://warfarehistorynetwork.com/daily/wwii/jud-suss-the-film-that-fueled-the-holocaust/> (consultado el 20 de marzo de 2013)

-audiovisuales

Algunos que vivieron. Buenos Aires, 2002. Dir. L. Puenzo.

El triunfo de la voluntad. Alemania, 1934-1935. Dir. L. Riefenstahl.

Genocidio. Colección “El Mundo en Guerra”. Dir. M. Darlow.

Las mujeres de la Shoá. Buenos Aires, 2008.
Fundación Memoria del Holocausto y Universidad
Nacional de La Matanza.

Los sobrevivientes de la Shoá. Buenos Aires, 2001.
Fundación Memoria del Holocausto.

Los últimos días. Estados Unidos, 1998. Dir. S.
Spielberg.

SHOÁ; Memoria para el futuro. Buenos Aires, 2001.
Fundación Memoria del Holocausto.

****Bibliografía***

Anderson, Bonnie y Zinsser, Judith (1992). *Historia de las mujeres: una historia propia.* Tomo II. Barcelona: Crítica.

Arendt, Hannah (1999). *Los orígenes del Totalitarismo.* Madrid: Taurus.

Así fue la Segunda Guerra Mundial Vol. 1. (1972).
Barcelona: Noguer.

Bourke, Joanna (2002). *La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas.* Barcelona: Paidós.

Brodsky, Patricio Adrián (2003). “La Shoá como memoria colectiva: representación, banalización y memoria”. En *Nuestra Memoria* 21.

Burke, Peter (2001). *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Croci, Paula y Kogan, Mauricio (2003). *Lesá humanidad. El nazismo en el cine*. Buenos Aires: La Crujía.

Crónica del Holocausto (2001). Buenos Aires: El Ateneo.

Dreizik, Pablo (comp.) (2001). *La memoria de las cenizas*. Buenos Aires: Patrimonio Argentino.

El Tercer Reich. Vol. 1. (1995). Madrid: Rombo.

Fernández Aguado, Cristina (2013). *La prensa antisemita en la Alemania nazi*. Sevilla, Universidad de Sevilla (Tesis de Maestría, inédita).

Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial. Tomos 1 y 2 (1965). Madrid: Selecciones del Reader's Digest.

Herf, Jeffrey (2006). *The Jewish Enemy Nazi Propaganda during World War II and the Holocaust*. Cambridge: Harvard University Press.

LaCapra, Dominick (2008). *Historia y Memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

La Segunda Guerra Mundial. Vols. 25 y 26 (1996). Barcelona: Folio.

Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*. Madrid: Arena.

Pineda Cachero, Antonio (2007). "Orígenes histórico-conceptuales de la teoría de la propaganda nazi". En *Revista Historia y Comunicación Social* 12.

Spargo, R. Clifton y Robert M. Ehrenreich (2006). *After Representation- The Holocaust, Literature, and Culture*. Harvard: Harvard University Press.

Strümpel, Jan (2001). "En el torbellino de la cultura de la memoria". En *Nuestra Memoria* 18.

Vasquez, María Gabriela (2009). "Las sobrevivientes de la Shoá en la Argentina. El caso de Mendoza". En *Nuestra Memoria* 31.

Vasquez, María Gabriela (2006). "Mujeres sobrevivientes de la Shoá en la Argentina". En *Revista de Historia Americana y Argentina* 41.

Vasquez, María Gabriela (2003). "La Shoá y los testimonios de las mujeres sobrevivientes". En Maíz, Claudio (comp.) *La memoria. Conflictos y perspectiva de un objeto múltiple*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Vasquez, María Gabriela (2003). "Las mujeres y la Shoá". En *Revista de Historia Universal* 13.

Waxman, Zoë Vania (2006). *Writing the Holocaust Identity, Testimony, Representation*. Oxford: Oxford University Press.

Weinberg, G.L. (1995). *Un mundo en armas*. Vol. 2. Barcelona: Grijalbo.

Pablo A. Chiavazza

Bermúdez

Resumen

En un intento por contextualizar la obra y la trayectoria artística de José Bermúdez el presente texto indaga en el conjunto de condiciones sociales e institucionales que permitieron su inscripción en el campo artístico local a partir de los años 40. Este trabajo fue realizado en el marco de la muestra retrospectiva organizada por el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, con el fin de proporcionar al público una serie de referencias que contribuyan a comprender el modo en que la historia mendocina se inscribió en las producciones del artista mediante una serie sucesiva de estructuras significantes asociadas a las problemáticas de la época que todo un colectivo artístico se dedicó a estructurar en sus obras.

Palabras clave: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Mendoza, Academia Provincial de Bellas Artes, Nuevo Realismo, Vanguardia, Mendoza.

Abstract

In an attempt to contextualize the work and the artistic career of José Bermúdez, the present text explores the set of social and institutional conditions that allowed its inscription in the local artistic field from the

Pablo A. Chiavazza

40s. This work was carried out within the framework of the retrospective exhibition organized by the Municipal Museum of Modern Art of Mendoza, in order to provide the public with a series of references that help to understand the way in which Mendoza's history was inscribed in the artist's productions through a successive series of significant structures associated with the problems of the time that a whole artistic group was dedicated to structure in their works.

Keywords:

Argentine Society of Plastic Artists, Mendoza branch, Provincial Academy of Fine Arts, New Realism, Vanguard, Mendoza.

Lo que sigue es un intento de contextualización de la trayectoria artística de José Bermúdez. No tiene pretensiones de exhaustividad. En cambio, sí aspira a divulgar una perspectiva panorámica del movimiento artístico que Bermúdez contribuyó a fundar y que significó un giro paradigmático en la producción de imágenes de nuestra provincia. La pretensión es la de contribuir al presente de nuestros movimientos artísticos, aproximándonos a la comprensión de los modos en que, en otros tiempos, los artistas e intelectuales locales participaron en la constitución de las tendencias culturales de nuestra sociedad.

I

“Tenemos el arte para defendernos de la muerte.”

Nietzsche

Hace varios años que José Bermúdez (1923) ha centrado su trabajo en resaltar las cosas buenas de la vida, decidiendo

dejar atrás lo que define como “lo dramático de la existencia”.

“La realidad social, política, económica del mundo me tenía agarrado a mí con sus problemas. Paulatinamente fui dejando ya por los años 60 esta visión en la temática, y casi sin proponérmelo empecé a ser más optimista”⁴⁹.

La decisión de abandonar las temáticas dramáticas se dio progresivamente y se encontró signada por un cambio estilístico. Pasó del realismo, al que había adherido entre fines de los '40 y los años '50, a la adopción de formas provenientes de las llamadas vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX. Fauvismo, Expresionismo, Cubismo. Este giro en el abordaje temático se encontró asociado al abandono de la construcción clásica de la tercera dimensión (largo, ancho y profundidad) y a la adopción del rebatimiento como esquema espacial (largo y ancho) donde el espacio tridimensional puede estar sugerido, pero no construido.

49 Entrevista a José Bermúdez. 28 de enero de 2013.

Su producción se caracteriza por una clara conciencia de las formas utilizadas y una innegable capacidad técnica. Si observamos bien, la espontaneidad perceptible en sus obras (producto de una gran seguridad en el dibujo) se halla sujeta a un muy racional control compositivo, dirigido fundamentalmente a lograr un riguroso orden y equilibrio en las imágenes. Hay una correlación coherente entre el orden equilibrado de sus composiciones y el rechazo de todo dramatismo en la temática. En estas obras el orden y equilibrio obliteran toda tensión conflictiva, mientras el espacio y el tiempo concretos han sido formalmente abolidos, dirigiendo su sentido hacia la exaltación de una serie de valores abstractos, los mismos que hoy Bermúdez expresa en su filosofía de vida como universales: *la vida, el amor, la verdad, la belleza*. En cierta forma Fernando Lorenzo, en uno de los muchos escritos que dedicó a la producción pictórica de Bermúdez, confirma esta idea:

“...a esa figura humana se la quiere en su totalidad intemporal e inespacial, y para ello la despoja de ciertos atributos existenciales que enjoyan sin quererlo a ciertas obras modernas de tono

quejumbroso y tenidas por representantes de nuestra época problemática.”⁵⁰

Estas imágenes están, por decirlo de algún modo, fuera de la historia, como si se tratara de barreras construidas para mantener a raya un horror que en ellas está ausente, y sin embargo, por contraposición, las determina. En otras palabras, no es ignorando la cruda realidad que Bermúdez produce estas imágenes, por el contrario, la conciencia de esa cruda realidad lo ha llevado a orientar su producción en este sentido.

II

Ningún artista se hace solo. Resulta imposible comprender una trayectoria individual sin contextualizarla, sin inscribirla en la historia como un camino de decisiones cuya libertad se encuentra sujeta a una incesante lucha entre los límites de un orden social y las presiones que se ejercen sobre ellos a través del vínculo que se establece con los

50 Lorenzo, Fernando. Texto de presentación de una muestra de José Bermúdez realizada en Galería Zulema Zoireff en el año 1978.

demás. En este sentido, la trayectoria artística de José Bermúdez no podría constituir una excepción.

Sus primeros pasos en las artes se encuentran signados por su vinculación con una de las experiencias más significativas de nuestra historia del arte: la Escuela de Dibujo al Aire Libre, dependiente de la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre, fundada en 1933 por Vicente Lahir Estrella (1890). A mediados de la década del '30, Estrella invita a Bermúdez a asistir a las clases dominicales de la escuela⁵¹. Allí no sólo dará inicio su formación como artista, aprendiendo los rudimentos del Paisajismo Naturalista, sino que además trabará amistad con un grupo de jóvenes destinados a ser destacados exponentes del arte mendocino.

51 Las humildes condiciones de vida de José Bermúdez lo obligaron a trabajar desde muy pequeño y, de hecho, Lahir Estrella lo encuentra vendiendo diarios en calle Boulogne Sur Mer. Entonces Estrella le hace una propuesta: él le compraría todos los diarios que vendía los domingos, para que pudiera unirse al grupo de jóvenes dibujantes en el Parque (Entrevista a José Bermúdez, 28 de enero de 2013).

Vicente Lahir Estrella impulsaba lo que definía como “Educación estética popular”. Ésta venía a resolver, desde su perspectiva, una serie de problemas culturales y sociales nacionales. El crecimiento demográfico generado por el aporte inmigratorio había cambiado la composición poblacional, las ciudades se modernizaron y crecieron a la par de la demanda de participación de los sectores populares en la vida política del país, generando una conflictividad social que era interpretada por los sectores dominantes como un extravío del “ser cierto de la nación”. En el esquema biologicista sostenido por Estrella, uno de los dilemas centrales consistía en que tanto inmigrantes como hijos de inmigrantes aún vivían “subconscientemente” la naturaleza de sus países de origen, tornándose imposible su incorporación a nuestro orden de cosas, todo lo cual explicaba, en parte, dicha conflictividad social. La enseñanza del dibujo como ciencia, fundada en la observación de nuestro entorno constituía el método por el cual serían corregidas, desde la infancia, las tendencias “naturales” propias de la “ascendencia racial” del aluvión inmigratorio. En síntesis, la educación estética popular,

fundada en el Paisajismo Naturalista, vendría a refundir a los sectores populares en el destino nacional.

Dejando por el momento entre paréntesis una crítica a este modelo⁵², lo cierto fue que la extensión de la educación artística gratuita a los niños de sectores populares (de donde provenían Bermúdez y muchos de sus compañeros) sentó las bases para la conformación de una generación de artistas sumamente destacados en nuestra provincia, la mayoría de los cuales fueron los encargados de desplazar de su sitial dominante al Paisajismo Naturalista –junto a sus argumentos biologicistas– al asimilar progresivamente las corrientes vanguardistas bajo esquemas interpretativos de la realidad nacional fundados en categorías sociológicas. Antonio Di Benedetto afirmaba, en 1954, que

“...en rigor de verdad puede decirse que un alto porcentaje de los pintores grabadores y escultores de 20 a 40 años, que algo significan en Mendoza,

52 Un análisis más detallado del proyecto de Vicente Lahir Estrella puede encontrarse en: Chiavazza, Pablo “Vicente Lahir Estrella y su rol en la construcción del moderno campo artístico mendocino” EN: AAVV “El ojo de la época. 4 ensayos para una muestra.” ECA, Fund. Gutenberg, Mendoza, 2010.

estuvieron en el pasto del parque San Martín, siguiendo las instrucciones de Lahir Estrella, un domingo o muchos domingos. ¿Nombres? Aquí van unos pocos: Rosario Moreno (señalada en el último Salón Nacional), Rosa Arturo, Beatriz Capra, José Manuel Gil, José Bermúdez, Rafael Montemayor, Juan Scalco.⁵³ A los que deben sumarse los nombres de Julio Guistozzi, María Bogado, Mario Vicente, José Carrieri, Rosa Stilerman, Carmen Tolosa, Olga Tolosa, Victor Acquaviva, Miguel Acquaviva, Araceli Romera, Blanca Romera, Blanca Brandi, Hilda Bisogno, Miguel Videla, Jorge Quiero, Antonio De Lucía, Luis B. Rosas, José López Díaz, y Martha Portilla⁵⁴.

Como vemos, el accionar de Lahir Estrella incentivó la formación de artistas de extracción popular, como en el caso de José Bermúdez, propiciando una ruptura con los principios aristocráticos del arte moderno, representados de modo paradigmático por el pensamiento, por entonces todavía vigente, de Fernando Fader (1882) y sus seguidores. La democratización de la enseñanza artística propiciada por la Asociación Cultural de Extensión

53 Di Benedetto, Antonio. "Un aire fresco..." Diario Los Andes, 1954.

54 Asociación Cultural de Extensión artística al Aire Libre. Escuela de Dibujo. "30 de experiencias y realizaciones al servicio de la educación estética popular", Edit. Surco, Mendoza, 1963

Artística al Aire Libre sentó las bases sociales de un giro en las orientaciones del campo artístico local. Pero no fue la única institución que participó de esta transformación.

III

El ambiente de la Academia Provincial de Bellas Artes⁵⁵ fue propicio para la formación del grupo de jóvenes que habían dado sus primeros pasos en la Escuela de Dibujo al Aire Libre. Según recuerda José Bermúdez (alumno de la institución entre 1936 y 1946) sus profesores, en general, contaban con una acentuada conciencia social. Un claro ejemplo de lo dicho es el sencillo hecho de contar con clases nocturnas, lo que permitió que muchos estudiantes de origen humilde pudieran desarrollar sus estudios al tiempo que trabajaban para subsistir. Tal es el caso del propio Bermúdez, quien trabajaba como vendedor callejero, hasta

55 Fundada en 1933, esta institución contó con escaso apoyo estatal durante sus primeros años de funcionamiento. Sus profesores trabajaron durante mucho tiempo ad-honorem. Se trata de un hecho destacable, pues pone a las claras que el primer impulso dado a la organización institucional del campo artístico fue producto del accionar cultural de formaciones artísticas alternativas a la acción cultural del Estado.

que en 1942 pudo ingresar como dibujante publicitario del Diario Los Andes, bajo la coordinación de Joaquín Tejón.

Recuerda que todos los profesores de la Academia incentivaban a los estudiantes que demostraban interés y esmero en las clases. Y destaca la dedicación de algunos de ellos. Por las memorables clases de historia del arte de Ricardo Tudela, la literatura y la historia comenzaron a ocupar un lugar importante en su vida; Roberto Azzoni compartía charlas interminables sobre arte y política en un boliche de calle Primitivo de la Reta con aquellos estudiantes que mayor deseo tenían de convertirse en artistas; Antonio Bravo salía con ellos los domingos a pintar paisajes de El Challao; José Alaminos fue uno de los maestros más apreciados por Bermúdez, por su acompañamiento y exigencia en el proceso de aprendizaje del dibujo.

Sin embargo una profunda inquietud se abatía sobre nuestra sociedad y, por lo tanto, sobre el conjunto de jóvenes estudiantes de la Academia. Desde los inicios de la década

del '30 la situación nacional e internacional se tornaba cada vez más preocupante. La crisis económica mundial, el avance del fascismo en las capas dominantes del país, el golpe de estado de 1930 y la consecuente pérdida de los logros democráticos alcanzados por el pueblo, las proscripciones políticas, la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), constituyeron hechos ante los cuales las posiciones sociales se polarizaron. La realidad se imponía con dureza y los sistemas de formas significantes que dominaban la escena regional de las artes, ya no satisfacían las expectativas de los más jóvenes. El paisajismo naturalista comenzó a ser visto con ciertas reservas al llegar los '40. *“No había pintura con un contenido independiente del paisaje con el que poder expresar algo más” señala Bermúdez. “Además estaba la otra gente de Buenos Aires: Castagnino, Urruchúa, Berni...”*⁵⁶

IV

56 Entrevista a José Bermúdez. 8 de febrero de 2013.

A partir de la creación, en 1941, de la Filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP Mza.), las inquietudes de nuestros jóvenes artistas encuentran un nuevo cauce. A ella pertenecerá José Bermúdez⁵⁷ junto con la mayoría de aquellos con quienes compartió las clases de Dibujo al Aire Libre y las aulas de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Podemos decir sin temor a equivocarnos, que la fundación de esta Asociación supuso la incorporación de nuestros artistas a una tradición alternativa que se remonta a las corrientes metropolitanas del arte social y político de los primeros años '20. La influencia plástica e ideológico-política de figuras militantes de la izquierda argentina calará profundamente en el ideario y las imágenes de los artistas locales que entre los años '40 y a lo largo de los '50 se inclinarán hacia el realismo socialista. Uno de los más destacados será José Bermúdez.

57 Hoy por hoy, José Bermúdez es el asociado más antiguo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza, heredera de la SAAP filial Mza.

La secuencia de esta tradición alternativa, producto de una verdadera acumulación de experiencias, nos obliga a remontarnos a la década de los años '20, cuando los denominados “Artistas del Pueblo” (Adolfo Bellocq, José Arato, Guillermo F. Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo) impulsan un arte de contenido social y fundan la Sociedad Nacional de Artistas. Abraham Vigo se instala en Mendoza entre 1939 y 1947

“ideológicamente identificado con la izquierda, tuvo gran influencia en promover a quienes trabajaban en las artes a organizarse gremialmente y formar lo que fue la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Mendoza”⁵⁸,

la que llegaría a presidir en 1945. Según Clara Marquet, José Bermúdez fue uno de sus discípulos⁵⁹.

Como dijimos, la SAAP filial Mza. es conformada en 1941 y pone en contacto a los artistas provinciales con artistas

58 Marquet, Clara. Entrevista a Luis Quesada. 27 de marzo de 2003.

59 Marquet, Clara. “*La función social del arte en Luis Quesada*”. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2004.

comprometidos de la talla de Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Antonio Berni, quienes, por otra parte, habían participado (a excepción de Urruchúa) de la producción del mural “Ejercicio Plástico” junto a David Alfaro Siqueiros en 1933 en Buenos Aires, experiencia tras la cual, junto a Spilimbergo y Colmeiro, formaron el Taller de Arte Mural (TAM) que ejecutara los murales de Galerías Pacífico (1946). Un testimonio acerca de la influencia de estas tendencias en nuestra provincia lo daba Rafael Montemayor al recordar en una entrevista que “hubo, por aquellos años, un taller en el Challaó compartido por una docena de pintores, en donde tuvieron lugar interminables discusiones sobre arte y sobre política. Allí fueron Castagnino, Giambiaggi, Berni...”⁶⁰. Anualmente este conjunto de artistas de Bs. As. participarán del Salón de Cuyo organizado por la SAAP Mza. en Galería Giménez. Sus ideas se incorporaban así al campo artístico local⁶¹.

60 Se refiere a un taller que pertenecía a la SAAP Mza. Entrevista a Rafael Montemayor EN: Benchimol, Silvia. Catálogo de la muestra “Juan Scalco. Exposición homenaje”. Museo Emiliano Guñazú – Casa de Fader, Mendoza, abril-mayo de 1992.

61 “Hace siete años fundamos, la casi totalidad del grupo de plásticos aquí presentes, la filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Hasta ese entonces no existía en esta provincia

Como vemos, será ésta una época de gran intensidad para José Bermúdez, testigo y actor de todos estos acontecimientos. A partir de 1946 formará parte de la comisión directiva de la SAAP Mza., y desde aproximadamente 1950 mantendrá correspondencia con Demetrio Urruchúa, quien por ese medio le dará consejos y sugerencias acerca de sus dibujos. Una de las consecuencias inmediatas en su obra es la aparición protagónica de la figura humana (que ya nunca abandonará), a la que se suma la exaltación de lo “dramático de la existencia”. La demanda de centrarse en la dramaticidad de la vida social e histórica fue una de las plataformas del “nuevo realismo”, fuertemente defendido

un organismo que llenara las finalidades que está llamada a realizar una institución de esta naturaleza, que es, en primer lugar: *agremiarse para defender sus intereses como trabajadores del arte*. En este aspecto queremos dejar debidamente aclarado cuáles son nuestros intereses: intereses que no son exclusivamente nuestros, sino del pueblo en general, a quien nosotros nos dirigimos con nuestra obra. Siendo el público el beneficiario al participar en todas estas manifestaciones de cultura, hemos querido encauzar toda nuestra tarea en este sentido, es decir, *como artistas del pueblo* deseamos aportar a su cultura todos nuestros esfuerzos.” José Manuel Gil. Discurso inaugural del VI Salón de Cuyo. Diario Los Andes, 18 de julio de 1948. (el destacado es nuestro).

por Antonio Berni⁶², y posteriormente por Héctor P. Agosti en uno de los más influyentes textos escritos sobre el realismo en argentina⁶³.

En los años '50 se pondrán de manifiesto los impulsos transformadores de esta tendencia alternativa a través del desarrollo del muralismo y el grabado. En 1952 Bermúdez integrará el “Taller de Arte Popular Realista” (encabezado por Luis Quesada)⁶⁴; en 1954 participará junto a Noemí Barchilón, Luis B. Rosas, Natalio Parisi, Mario Vicente, José Manuel Gil, Guido Cinti y Juan Scalco, de la realización del mural de la Clínica “Tomás Godoy Cruz” bajo la dirección de Juan Carlos Castagnino; Un año después ejecutará junto a Mario Vicente, Luis B. Rosas y

62 Berni, Antonio. "El nuevo realismo." Revista *Forma (órgano de la SAAP)*, Buenos Aires, 1936.

63 Agosti, Héctor Pablo. "Defensa del realismo." Revista *Contrapunto*, Buenos Aires, n°3, 1945.

64 El Taller de Arte Popular Realista se encontraba articulado en torno a los principios del realismo socialista. Si bien conocían el arte de vanguardia no percibían que fuera una vía de aproximación al pueblo. La función social atribuida a la producción artística, los obligaba rechazar lo que por entonces consideraban como “*fórmulas provenientes del poder imperialista y contrarias al libre desarrollo de los pueblos*” (Entrevista de Clara Marquet a Luis Quesada. 26 de abril de 2000).

Jorge Gnecco un mural en la Sociedad Israelita de Crédito⁶⁵, sobre un boceto de su autoría aprobado previamente por Castagnino; Ese mismo año de 1955 participará del “Club del Grabado” fundado por Luis Quesada, quien viene con la idea desde Chile, tras su participación en el “Congreso Continental de la Cultura” (1953); En 1956 Bermúdez realizará su primera muestra individual en Galería Giménez, obteniendo una importante reconocimiento de la prensa por su capacidad para el dibujo; en 1958 será uno de los integrantes del “Taller de Murales”, junto a Luis Quesada y Mario Vicente. Este grupo realiza los murales del hall de la Casa de Gobierno de Mendoza y los que ocupan los 3 niveles de la Galería Tonsa⁶⁶.

V

65 “Nuestra colectividad, todo el pueblo de Mendoza, se enriquece así con una exquisita obra artística, arte que cuando sirve para expresar verdades y nobles ideales, representan un estímulo para la lucha y la labor diarias para conseguir un porvenir luminoso para nuestro pueblo, unidos a los demás pueblos del mundo”. Diario La Libertad, 3 de setiembre de 1955.

66 Para un estudio detallado de este período ver: Marquet, Clara. Ob. Cit.

Queda así expuesto lo que más arriba identificamos como un giro impreso en la historia del arte local por una generación de artistas comprometidos con la realidad dramática de la primera mitad del siglo XX, a través del realismo. Y con esto hemos vuelto al principio. Al acercarnos a los años 60, José Bermúdez, integrante activo de esta formación de artistas, testigo de gran parte de nuestra historia del arte, decide paulatinamente apartarse de esta tendencia, aun cuando no podemos dejar de observar la persistencia de una perspectiva crítica en sus grabados.

Sirva entonces este recorrido como homenaje a uno de nuestros más grandes artistas mendocinos, y de recordatorio a todos nosotros de que la historia, como hemos intentado exponer, es siempre una construcción colectiva.

Bibliografía

- LORENZO, Fernando. 1978. «Texto de presentación de la muestra de José Bermúdez.» Editado por Galería Zulema Zoireff. *Catálogo de muestra de José Bermúdez*. Mendoza.
- CHIAVAZZA, Pablo. 2010. «Vicente Lahir Estrella y su rol en la construcción del moderno campo artístico mendocino.» En *El ojo de la época. 4 ensayos para una muestra.*, de Graciela DISTÉFANO, Oscar ZALAZAR, María del Carmen MÁRQUEZ y Pablo CHIAVAZZA, 51-62. Mendoza: Fundación Gutenberg.
- BERMÚDEZ, José, entrevista de Pablo Chiavazza. 2013. *Entrevista* (28 de Enero).
- ESTRELLA, Vicente Lahir. 1963. *30 años de experiencias y realizaciones al servicio de la educación estética popular 1933-1963*. Mendoza: Editorial Surco.
- BERMÚDEZ, José, entrevista de Pablo Chiavazza. 2013. *Entrevista* (8 de Febrero).
- MARQUET, Ana Clara. 2004. *La función social del arte en Luis Quesada. Del muralismo a nuevas relación de producción cultural*. Mendoza: Inédita.
- BENCHIMOL, Silvia. 1992. «Juan Scalco. Exposición homenaje.» Editado por Museo Emiliano Guñazú - Casa de Fader. Mendoza.
- GIL, José Manuel. 1948. «Inaugurose ayer el VI Salón de Cuyo.» *Diario Los Andes*, 18 de Julio.
- AGOSTI, Héctor. 1955. *Defensa del Realismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

Pablo A. Chiavazza

BERNI, Antonio. 1936. «El Nuevo Realismo.» *Forma* 8-14.

*Elena Díaz
Emilce N. Sosa*

*Vigilad
Los rescoldos
La Oración
Del buen tiempo⁶⁷*

*The Embers
Prayer
of the good weather*

Resumen

Santángelo es un artista surrealista, con una marcada tendencia dadaísta. Y con un gran acento en la performance, sus ejes: percepción, política, sociedad, humor, juego, ironía, absurdo, teatro, música ...las artes visuales, a través de su mirada.

Palabras claves

Arte, surrealismo, sociedad, performance

Abstract

⁶⁷André Breton. *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Elena Díaz y Emilce N. Sosa

Santángelo is a surrealist artist, with a marked dadaist tendency. And with a great accent in the performance, its axes: perception, politics, society, humor, game, irony, absurdity, theater, music ... the visual arts, through his look.

Keywords

Art, surrealism, society, performance

Nos introdujimos en un mundo llamado Surrealista, quizás por la apariencia o posible representación del mundo en el que nos encontramos insertos actualmente. Por lo tanto, decidimos reconocer, valorar y rescatar a un artista multifacético, revolucionario, rebelde y conflictivo, dentro de los artistas mendocinos.

Un artista al que consideramos un representante de la época en que desarrolló sus actividades profesionales, artísticas, pedagógicas.

Nos muestra a través de su accionar cara y contracara de la sociedad mendocina. Un hombre que demuestra como necesidad primaria y vital la búsqueda de la libertad, enfrentándose a una sociedad conservadora y tradicionalista, sembrada por contradicciones. Rescata como bandera educativa los medios de comunicación y el amplio campo que estas ofrecen dentro de la educación. Es un experimentador que se encarga de demostrarnos las distintas evoluciones del hombre reunidas en su persona, en él se explicitan la existencia simultánea de diversos modos de evolución. Representa al *homo faber* porque siempre trata de concretar su pensamiento en la práctica pictórica,

es *homo sapiens* porque siempre busca abstracciones que manifiesta en teorías escritas y difundidas en sus diatribas, y porque además se fija objetivos, es también un *homo ludens*, se divierte con la acción, pero su acción no carece de sentido, sino que la integra al *homo fabers* y al *homo sapiens*, es también *homo politicus* porque busca ansiosamente su libertad, pero una libertad que comparte con la sociedad, recurriendo a la pintura y a sus multi o mini, para ayudar al receptor a saltar las fronteras de los sentidos.⁶⁸

El artista al que nos referimos y que pretendemos presentar en este trabajo se llama Marcelo Santángelo⁶⁹, hombre-pensador y hacedor de arte, es para las nuevas generaciones una incógnita, un ser casi no delconocido.

Por lo tanto, nos propusimos redescubrir a un gran hombre en toda su extensión humana y artística. Para ello elaboramos un mapa y construimos caminos a recorrer. En primer lugar, tendremos en cuenta el movimiento al cual Santángelo dice adherir: el Surrealismo. A partir de sus

⁶⁸ Faure, Edgar. *Aprender a ser*, Santiago de Chile, UNESCO, Edit. Universitaria, 1973.

⁶⁹ 1923-2007.

orígenes en Europa, recurrimos al Primer Manifiesto de André Bretón escrito en 1924. Estas reflexiones nos servirán de hilo conductor en esta etapa comparativa, y desde ellas, descubriremos hasta qué punto se identifica y resignifica, Marcelo Santángelo con el movimiento surrealista.

Un segundo camino se construye a partir del análisis que realizaba Damián Bayón⁷⁰ a quién tomaremos como referente. La intención es tratar de percibir las coincidencias o las diferencias entre el pensamiento de Damián Bayón y las diatribas escritas por Marcelo Santángelo, construyendo un diálogo entre ambos. Completaremos este camino con el intento de otorgarle la categoría de "emergente" a partir de las reflexiones de Marta Traba.

El tercer momento se construye desde las huellas dejadas por Marcelo Santángelo durante su camino vivido entre su nacimiento 1923 hasta la década del '80, cuando realiza su última *Exposición Retrospectiva*, tendiendo a relacionar su

⁷⁰ Bayón, Damián; *Aventura Plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940- 1972). Con una puesta al día hasta 1987*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

actividad y los sucesos históricos, principalmente en Mendoza.



Fig.- 1- Retrato de Marcelo Santángelo71

El cuarto recorrido se elabora a través de su obra, poética y propuestas múltiples, sobre lo que considera que es la manifestación artística.

No dejamos de lado la importancia que posee el humor, su incursión por la fotografía, los multimedias, y los minimutables, presentando además las críticas que recibe sobre su obra, realizadas en el medio y fuera de él, intercalando las respuestas vertidas en la entrevista realizada por las profesoras Díaz y Sosa en 1999. Por último, realizamos una comparación entre el mundo pintado de Wifredo Lam y el mundo pensado de Marcelo Santángelo, que emerge de la entrevista realizada por Gerardo Mosquera.

Intentamos demostrar que Marcelo Santángelo fue un innovador incansable, un transformador y un revolucionario, que debe ser tenido en cuenta, por las nuevas generaciones.

⁷¹ Santángelo. *Diez años de papelones*, Mendoza, UNCuyo, 1983.

Tratamos de adherir al juego que nos propone Marcelo Santángelo en sus disertaciones, en su obra plástica, escenográfica, poética, multimedial, en sus propuestas educativas, en la importancia que le otorga al receptor, a la experiencia, al estudio e investigación, a la crítica, al rescate de sus maestros, al valor cualitativo y creativo que le otorga a Salvador Dalí como referente del Surrealismo europeo, a los inteligentes manifiestos de André Bretón, a la amplia difusión del arte que realiza a través de múltiples notas periodísticas en periódicos del medio y en revistas.

El juego que nos propone, es el juego de las significaciones y significancias posibles, a palabras, objetos artísticos, obras de arte, pensamientos, que considera convencionales, cristalizados, equilibrados e inactivos.

Reconocer el posible uso y transformación de los nuevos aportes de los *mass-media*, con los que él juega y los resemantiza otorgándole un sentido adecuado para la transferencia educativa, tanto artística como pedagógica, dentro de los distintos niveles de la educación impartida por el Estado.

Surrealismo en Europa

Desde el Manifiesto del Surrealismo de André Breton, tratamos de discernir las características a las que adhiere Marcelo Santángelo.

Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.⁷²

Los sueños y la realidad al armonizarse se transforman en una realidad absoluta, a la que André Breton le da el nombre de Surrealidad, una conquista a lograr. Se logra esta armonía cuando se desarrolla la memoria de la realidad y la memoria de los sueños.

Búsqueda de la libertad, como única aspiración legítima del hombre. Lo esencial es lograr ser dueños de nosotros mismos, el hombre puede poseerse por entero siempre que mantenga la anarquía del conjunto de sus deseos. Es a través de la imaginación como se puede vislumbrar lo que

⁷² André Breton. *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.

se puede llegar a ser. La imagen emerge del monólogo, y este ayuda a desarrollar el automatismo, el cual evita las ideas preconcebidas, que son anuladas por la vertiginosidad de la escritura. El espíritu se repliega sobre sí mismo y recepciona las imágenes, que no son evocadas, sino que se ofrecen espontáneamente, y despóticamente. La imagen es más fuerte mientras más arbitraria, contradictoria, oculta, alucinante, enmascarada, irrisoria, naciendo así lo maravilloso y lo bello.

En la entrevista realizada a Marcelo Santángelo rescatamos las coincidencias con el movimiento y el primer manifiesto de André Breton, porque encontramos el alto valor que le otorga: *Búsqueda de la libertad*, como única aspiración legítima del hombre, mantener la anarquía del conjunto de sus deseos, la imaginación como medio para vislumbrar lo que se puede llegar a ser, la imagen emerge del monólogo, características que imperan en su obra pictórica, teórica y experimental.

Algo sobre surrealismo, desde las reflexiones de Marcelo Santángelo⁷³:

"Mendoza también ha jugado con el surrealismo durante setenta años.... El surrealismo no es un fenómeno sólo europeo: con distintas fechas se da en todo el mundo. También en toda América latina desde Argentina, hasta México... En Buenos Aires, en 1926, Aldo Pellegrini, estudiante de medicina, funda el primer grupo de habla no francesa y publica en 1928 la revista *Qué*.

En Mendoza comienza al finalizar los años '20 con Ricardo M. Setaro un escritor... y continúa hasta la actualidad...

"No recuerdo ahora que el surrealismo congregara grupo de pintores, grabadores y escultores que se definieran dentro de ese movimiento y actuaran como lo hicieron, por ejemplo, otros autores promoviendo acciones no surrealistas... ... Con Víctor Delhez y Sergio Sergi el surrealismo sí está presente, dentro del simbolismo el primero y del humor, la ironía y la sátira, el segundo- y posteriormente también Zdravko Ducmelic.

A medida que se van integrando al cuerpo de realizadores mendocinos aumentan significativamente los autores que entran al mundo surrealista. Entre los muchos nombres

⁷³ Entrevista realizada a Marcelo Santángelo, por Elena Díaz y Emilce Sosa, Mendoza, marzo de 1999.

que se pueden capitalizar están Luis Comadrán, Alicia Farkas, Ángel Gil, Iris Mabel Juárez, Eliana Molinelli, Martha Quirós, Sara Rosales, Roberto Rosas, Roque Santangelo y Antonio Sarelli, aunque no todos se definen como integrantes definitivos del movimiento...

... en la Mendoza de los años cuarenta el símbolo del surrealismo fue Salvador Dalí, que fue repudiado por quienes cultivaban el realismo social, o simplemente porque se sentían atados a los movimientos de izquierda y por los católicos que lo identificaban con el ateísmo. Cuando a finales de los cuarenta llegó la noticia confirmada de que Dalí se había convertido al catolicismo sus fieles comenzaron a mirarlo de otra manera, aunque con mucha desconfianza algunos de ellos. En cambio, el descrédito político no sólo se mantenía sino que se incrementaba...

...Surrealismo no es una postura artística sino la expresión de una concepción de la vida sustentada en el principio de libertad de pensamiento, de sentimiento y de acción...

... la expresión surrealista es el clima pictórico que plantea, aunque el autor no se lo proponga, la paradójal inestabilidad de no ofrecerle al observador referencias inequívoca en la representación pictórica que le permitan reconocer situaciones acordes con sus prejuicios.

Además, como el surrealismo es un desnudar la vida y la vida no es solamente cuadros liberados

de utopías, se extiende y abarca todas las formas de expresión del género humano, siendo, a mi juicio, los multimedia la concepción más acabada del surrealismo. En Mendoza, a pesar de los dichos de algunos constituidos en severos críticos, se puede respirar un sueño surrealista que con el tiempo será reconocido como sustrato sociológico, aunque los autodenominados transvanguardistas y posmodernos y los represores y los tercermundistas todavía existan declamando que lo actual es la vuelta al pasado. La vuelta a un remoto pasado".⁷⁴

Estas son las reflexiones que Marcelo Santángelo mantiene desde 1945. Muestran su coherencia de pensamiento, como persona y como artista. Después de cincuenta y cinco años de experiencias, él nos presenta ideas, conceptos y reflexiones sobre una Mendoza, a través de sus artistas, y de una sociedad con los rostros cubiertos por máscaras de conservadurismo y soberbia. Una sociedad la que según Santángelo, es incapaz de generar cambios, o simplemente no logra la apertura, necesaria para alcanzar la experiencia, la memoria que nos transforma en seres más humildes y

⁷⁴ Entrevista realizada a Marcelo Santángelo, por Elena Díaz y Emilce Sosa, (Mendoza: marzo de 1999).

más sabios. Comenzaremos con la presentación del surrealismo europeo y avanzaremos sobre la resignificación regional mendocina, a partir de conceptos teóricos, como son los aportes de Damián Bayón y Marcelo Santángelo.

Para Damián Bayón las "tendencias"⁷⁵ generan un englobamiento de los artistas. Por lo tanto, no considera que el surrealismo plástico, se caracterice por un marcado individualismo, ya que no existen sucesores y, por lo tanto, sólo quedan resabios de los surrealistas de la disensión, a los que denomina representantes del "arte conceptual". Entendiendo al arte conceptual, es la actitud y contenido que más vale por sobre la propia imagen.

Mientras que Marcelo Santángelo considera que

"El surrealismo desaparece, no como problemática del hombre del siglo veinte, sino como grupo, como movimiento conducido por un grupo de personas integradas en algún supuesto común, prácticamente al terminar la

⁷⁵ Damián Bayón. *Aventura Plástica de Hispanoamérica* México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 120.

Segunda Guerra Mundial, aunque continúan hasta hoy la exposición surrealista y los museos más importantes del mundo tienen salas especiales para cobijar documentos que se exhiben a la curiosidad pública. Sin embargo, el surrealismo está en plena ejecución".⁷⁶

Damián Bayón considera que en Hispanoamérica los "estilos", las "escuelas" dicen cosas diferentes a las manifestadas en Europa. Entran en otro campo social (el estético), y en otro momento histórico, cambiando el rumbo de la manifestación germinal. Es la misma tendencia, pero vista desde otra perspectiva, desde otro medio, desde otro entendimiento y desde otra relación con el mundo. Cada contexto cultural riega y cultiva estos términos desde sus propias necesidades espirituales, su propia mentalidad y desde su propio mundo de ideas, con sus particularidades, tendiendo a insertarse en la universalidad del arte. Por lo tanto, la nomenclatura cambia y nace una nueva, pero ahora desde lo Latinoamericano, que permite marcar la diferencia con lo europeo. Damián Bayón le otorga una nueva relación al surrealismo europeo, lo llama con el término de

⁷⁶ "Suplemento cultural", Mendoza, *Diario Mendoza*, 14- 05- 80.

"fantástico latinoamericano". El pensamiento de Marcelo Santángelo respecto al surrealismo es el siguiente:

"En el manifiesto de André Bretón realizado en 1924, las declaraciones son muchas, pero para mí resulta positivamente significativo una sentencia y la acepto como símbolo que encierra el signo de toda aventura surrealista y dice más o menos así, dentro de una traducción bastante libre" Arte es pintar los árboles, surrealismo es desnudar la vida" (los árboles son visibles, la vida no). *Completa sus reflexiones sobre los propósitos del surrealismo diciendo* "... es lograr que la gente entienda que no sólo la realidad aparente existe, sino que la interior es tan real como la otra..."⁷

Al interpretar el pensamiento de Marcelo Santángelo encontramos similitud con el pensamiento de Damián Bayón, porque nos demuestra una selección personal y una resemantización de los conceptos vertidos por André Bretón, "desnudar la vida" significa otorgarle sentido de verdad a la vida, ser honesto y buscar la verdad desde uno mismo, es el camino a recorrer para llegar a la libertad. La libertad es su objetivo de vida tanto personal como artística. Es no transigir, ni transar, perseguir y concluir con los ideales propios, es ser uno mismo a pesar de uno mismo.

Libertad es lo contrario a atenerse a convenciones predeterminadas por otros, aunque esos otros sean André Bretón o Dalí a quien tanto admira y con los que se identifica. Para Marcelo Santángelo admirar e identificarse con el movimiento y con el gran artista no significa perder su esencia de ser en sí mismo, no son sus espejos en los que se mimetiza, sino que son modelos a resignificar, componer y configurar su obra, por eso nos dice *"mi obra es la que habla y demuestra mi diferencia en el hacer y en el pensar, con el movimiento y con Dalí"*. Juega con las imágenes y las resignifica desde el contexto en el que se encuentra inserto, además nunca se preocupa por tener en cuenta los movimientos que se desarrollan, porque eso sería adherir miméticamente a uno de ellos, y sostiene: *"no me preocupo por mantenerme fuera o dentro de... porque si lo hiciera no sería libre"*, y agrega *"a pesar de este pensamiento me casé"* (Santángelo ríe...).

También nos comenta que a partir del análisis que realiza sobre la propuesta surrealista considera

"La propuesta surrealista de la escritura automática... con toda seguridad una actitud mística... implica una actitud literaria en el

grupo ya que los pintores no pueden, en modo alguno lograr formas automáticas, por una simple cuestión de procedimiento. ... existe una contradicción surrealista que es muy difícil de interpretar."

El único surrealista que existió en Mendoza para Marcelo Santángelo fue su amigo y compañero en sus puestas en escena Fernando Lorenzo, poeta mendocino, mientras que Marcelo se considera surrealista por un modo de pensar más que del hacer, continuamos con sus reflexiones

"Para pertenecer al movimiento Surrealista el artista no puede olvidar ... no deben prevalecer los problemas concretos, no puede ser demasiado literario, no puede adherir al fascismo, no puede el surrealista ... estar implicado en cuestiones sociales o políticas puesto que el artista debe ser libre... Ser surrealista no significa pintar a la manera de los surrealistas: deben manifestarse en una actitud vital coherente: *hay que sacudir a la sociedad para que permanentemente este buscando el equilibrio. ... tema, aunque por demás útil y totalmente necesario para nuestra época, ésta que tenemos que vivir*"

Para Santángelo la actitud vital coherente es movilizar, romper convenciones y cristalizaciones míticas y pasadas

del arte tradicional, que entumece y esclerosa a la sociedad, por eso busca sacudir a la sociedad en la que vive. Para sacudir a la sociedad recurre a la presentación de distintas obras, por ejemplo:

- En 1950, en la Dirección Provincial de Cultura presenta la obra teatral "*Asesinato en raíz cuadrada*". Tema y obra retomada por un grupo de artistas jóvenes en 1970.
- En 1953 en el Hogar y Club Universitario, presenta el primer espectáculo surrealista, que duró una semana. Espectáculo que consistió en una cena, cuyo menú era una banana y dulce de leche, para los que pagaban la entrada más cara, los demás se limitaban a verlos comer. La segunda noche disertó sobre el significado del Surrealismo. Presentación de un sketch escrito por Marcelo Santangelo e interpretado por personas que se encontraban en la sala. Acompañados por la lectura de poemas de Alfonso Solá González. La tercera noche, presentó la proyección de películas: "*El perro andaluz*" de Buñuel y Dalí. Documental "*Eso lo veremos después*". Fotografías acompañadas por actuación en vivo.

Disertación en el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica siendo los temas: "*Cuando todavía el término era mala palabra en nuestro medio*", "*Salvador Dalí y su actitud*" y

"El Surrealismo y la libertad" Estas conferencias se caracterizan además por la fuerza vital y expresiva de los gestos, la mímica y los atuendos. Busca producir reflexión, el conocimiento, pero también, impactar, movilizar, desestructurar a una sociedad rígida y convencional, además de altamente tradicional.

- En 1966 comienza a usar la televisión, es en Canal 7 Mendoza, donde realiza un homenaje escenificado a André Bretón el 4 de octubre de 1966 día de su muerte, la obra se llamó *"Funeral Surrealista"*. Marcelo Santángelo se encuentra dentro de un féretro cubierto su rostro por una máscara y ésta cubierta por un nylon, que él desgarrar emergiendo su cuerpo, produciendo un impacto de doble efecto, simbolizando la dualidad vida- muerte. Marcelo termina el espectáculo, mirando la cámara diciendo *"Hasta más ver André"*.
- 1969 profundiza la temática sobre *"el happening en la muestra que realizó Carlos Ercoli, Victor Chab y el sumo sacerdote del Surrealismo, llamado Pampa y Mercado y su Happening"*⁷⁷
- En el mismo año presenta en la Galería Spilimbergo *"Cadáveres exquisitos"* lectura de "Poema colectivo formados por célebres y sueltas frases de los

⁷⁷Diario *El Diario*. Agosto de 1969, Mendoza.

espíritus presentes". Marcelo Santángelo diserta durante dos horas sobre surrealismo. Los espectadores antes de entrar a la disertación fueron maquillados, se les aplicó en el rostro un sello de color rojo y en forma de S y sobre las orejas y nariz anteojos y broches de colgar ropa.⁷⁸

- En 1970 en el Cine Selectro se realiza una velada surrealista organizada por la Escuela Superior de Artes Plásticas, Departamento de Extensión Universitaria, Revista "*La Corneta*" de la Facultad de Filosofía y Letras y el Sindicato de Luz y Fuerza. Se realiza la lectura de textos y poemas y se proyectan tres películas: "*Entreacto*", "*Perro andaluz*" y la "*Edad de Oro*" de Buñuel.⁷⁹ Mostrando su clara adhesión al hacer y pensar europeo de los grandes artistas como Buñuel y Dalí. Difunde el surrealismo pero reflexiona junto a los presentes desde una perspectiva de resignificación y comprensión latinoamericana.

En este corto recorrido de su actividad artística podemos afirmar, que existe una coincidencia con el pensamiento de Damián Bayón, cuando refiere que en cada contexto cultural resignifica los modelos que provienen del exterior.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ "El Surrealismo y cómo lograrlo", Mendoza, *Diario Mendoza*, 2 de julio de 1970.

Intentando otorgarle la categoría de "*emergente*" a partir de las reflexiones de Marta Traba.

Desde la perspectiva que nos aporta Marta Traba, Marcelo Santángelo presenta en la década del 50 al 60 el cambio y la movilidad, dentro del círculo de artistas mendocinos. En la entrevista realizada al artista nos comenta que realiza en esencia un "*movimiento artístico ideológico*" Considera que Arte y vida es una construcción que se puede manifestar fuera del ámbito del arte convencional. Cuando él pide la participación del espectador, se diferencia con el pensamiento norteamericano, quienes consideran al arte como un elemento catártico, que divierte, libera y destruye, mientras que Marcelo Santángelo considera la participación del espectador, como una participación compartida con el artista, porque el receptor debe penetrar en la obra, debe modificarla, artista y receptor se transforman en cocreadores. La obra de arte como resultado de una responsabilidad compartida. La obra de arte no es única, ni está definitivamente concluida, como sucede con la vida, todo es cambio, movimiento y transformación.

Podemos considerar por lo tanto que su obra no pertenece a la estética del deterioro, porque establece pautas de coautoría, responsabilidad y penetración en la obra misma. Es un juego de contemplación y sublimación del ser, no una simple catarsis de olvido.

Su obra creó un estilo e impartió una determinada cultura en un determinado momento, de un determinado pensamiento, donde quedó plasmada la relación hombre-sociedad y la historia de ese momento. No busca impactar, sí movilizar, movilizar a una sociedad, por esto recurre al teatro, a la TV, al cine, pretende llegar no a una élite sino a un grupo mayor de personas. Su obra no es señal es signo con sus relaciones significante significado. Corroboran esta apreciación sus palabras; *"En la obra de arte no convencional se deben descubrir los signos que a través de ella se manifiestan"*.⁸⁰

Consideramos pertinente ubicarlo dentro de la categoría aportada por Marta Traba, de un artista que pertenece a la

⁸⁰ Entrevista realizada por Elena DIAZ y Emilce SOSA, (Mendoza; día 17 de mayo 2000).

resistencia⁸¹ porque representa una manera distinta de ver dentro del contexto artístico mendocino. Presenta una visión de ruptura, formulando nuevos significados dentro del hacer y pensar artístico. Representa al Arte Moderno en su búsqueda inicial de un cambio de subjetividad. Con el tiempo se unirá la obra efímera, con las producciones multimediales. Esto implica que la representación estética es efímera porque no se conserva a través de cuadros o pinturas que puedan ser exhibidas en museos o galerías, son espectáculos cargados de significados y reflexión momentánea, por lo tanto, es una obra artística sin sustento material.

Lo consideramos como un artista emergente⁸², porque no realiza con su obra un juego de homologación, no confirma la existencia americana y presenta un modo de relación personal con el movimiento surrealista y no de dependencia europea, ni americana occidental. Presenta las características de pertenecer al Área Abierta, sistematizada por Marta Traba, ya que sus necesidades se apoyan en el

⁸¹ Marte Traba. *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973).

⁸² *Ibidem*, p. 26.

progreso, amplitud de miras, capacidad de interpretar, resemantizar lo que recibe del extranjero. También presenta las características de la resistencia, como resistencia ante el arte realista que se desarrolla en Mendoza, características que descubrimos en la entrevista. Marcelo Santángelo nos refiere que para componer y configurar su obra pictórica recurre al método de paranoia crítica, usado por Dalí, que no se tenía en cuenta dentro del círculo de artistas mendocinos. Para pintar su obra, recurre a la serie de imágenes acumuladas en su inconsciente, las que emergen cuando se encuentra ante la tela o el chapadur, y así compone y configura su poética. No existe un trabajo programado, ni apriorístico, sino que incursiona en su inconsciente, en su propia enciclopedia de imágenes, eludiendo así la realidad inmediata. Su memoria le ayuda a crear imágenes que a veces son racionales, otras irracionales y otras veces se combinan ambas. También le gustó incursionar en el anamorfismo, una forma de movilizar al espectador a través del juego de doble lectura de la imagen. Nos dice: *"Mi conclusión pictórica se logra cuando interviene el espectador, ya que mi objetivo estético*

es educar al mismo, educar en el sentido de libertad configurativa y compenetración con la obra artística."

Considera que el intervenir y compenetrarse en el juego de decodificar las obras de arte sirven como caminos que conducen al hombre a construir su idea de libertad, y al mismo tiempo ser libre y responsable de sus propias manifestaciones, significados y significantes.

Marcelo Santángelo no se considera artista, sino pintor, experimentador, investigador. Son los procesos y los medios a los que se recurre para solucionar problemas los que permiten crecer, progresar, cambiar y lograr distintas manifestaciones que liberan al hombre de recibir rótulos aportados por el mundo exterior. Transfiere los procesos que realiza en la creación de su poética, al proceso del pensar y hacer que el espectador deba realizar para completar su formación en el conocimiento sobre el mundo en el que vive. La pintura es una forma de conocimiento, un conocimiento que nace de la percepción, por lo tanto el receptor debe responder a su propuesta ampliando así sus conocimientos sobre el lenguaje artístico. Expone su obra de esta manera a pesar de las implicaciones significativas

que provoque. Su lucha, su combate, lo realiza a través y por medio de su obra y su teoría, además de tender a la libertad del hombre, la que radica básicamente, en la necesidad de ubicar al arte en un sitio de igual valor que la ciencia y la técnica. Es a través de sus reflexiones como comprobamos que considera una integración entre arte - ciencia y técnica, demostrando que el arte no posee un valor de servidumbre a la tecnología, la que tampoco debe ser convertida en ideología. Al no otorgarle un lugar preeminente a la tecnología, sino que sólo la considera un medio, no cancela la importancia de la creatividad, no pierde el código general del arte, no desaparecen las normas, ni le da posibilidad de interpretaciones arbitrarias al receptor.

Crea su propia teoría, teoría que sustenta su pensar y hacer artístico, teoría que difunde y pone en práctica, tanto en sus disertaciones como en su obra. Damián Bayón rescata las huellas de distintos artistas del Surrealismo en Hispanoamérica, nosotras tendemos a rescatar las huellas de Marcelo Santángelo en Mendoza. Damián Bayón considera a Tamayo, Lam y Matta como los principales

expositores de la pintura fantástica de Hispanoamérica. Ubica a Tamayo y Lam como los “*padres fundadores*”⁸³. Sobre Matta nos comenta que es un liberador y generador de un arte fantástico propio, especial, único. Debido a esta concepción lo denomina “*latinoamericano superdotado*”.⁸⁴ Sobre Juan Batlle Planas, nacido en España Barcelona, que realiza su carrera artística en Argentina, explica que se caracteriza por ser un pintor de paisajes y personajes que inventa, convirtiéndose, por ello en el primer surrealista que obra de acuerdo a sus ideas. Batlle sale del surrealismo oficial desde la poética de Salvador Dalí o del pintor francés Yves Tanguy. Fue un gran dibujante, colorista exquisito en grises y colores bajo tono. Su imaginación lo conduce por caminos que representan el vacío, el desierto, personajes de leyenda imaginaria, una cierta ficción del alma. Diferenciándose de Raquel Forner y Antonio Berni, quienes se interesaron por esta poética, pero de forma fugaz, con una tendencia hacia la pintura metafísica del

⁸³Damián Bayón. *Aventura Plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción. (1940- 1972) Con una puesta al día hasta 1987*. Cap. VII La Pintura Fantástica en América Latina. México, Fondo de Cultura Económica. 1995.

⁸⁴*Ibidem*, p. 122.

estilo italiana. Raquel Forner deriva en un arte de compromiso político, influenciada por la Guerra de España, mientras, que Berni a su arte lo cubre de una necesidad social, alejándolo de sus primeros pasos.

Nosotras rescatamos las huellas de un artista nominado Surrealista dentro de la Región de Cuyo. Datos sobre Marcelo Rafael Santángelo Barrios: nació en Concordia, Entre Ríos, Argentina, el 10 de junio de 1923. En su adolescencia con su familia adoptan Mendoza como lugar de residencia, adquiriendo sus ritos y costumbres. Siempre lo acompañaron los "duendes del dibujo"⁸⁵, que construyó desde su niñez. Rinde examen de ingreso a la escuela preparatoria, en la entonces Academia de Bellas Artes de la U.N.C., donde se va perfilando y formando la personalidad de pintor. Sus maestros fueron Víctor Delhez, con el que se inicia en grabado y quien le enseñó a reflexionar y discutir los temas, fundamentando sus opiniones. Con Cascarini se inicia en dibujo. Asiste a los talleres de Bernaregui y Gómez Cornet. Pasa mucho tiempo junto a Lorenzo

⁸⁵ Carlos Levy. "El Mirador". Mendoza, *Diario Mendoza*, 3 de julio de 1983.

Domínguez, escultor. En la entrevista realizada nos comenta que estos docentes le permitieron ser libre en su pensamiento porque nunca ejercieron censura. Le dejaron el camino abierto para desarrollar su poética basada en la fantasía. Época que trabajaba con distintas formas simultáneamente. Terminando la carrera desempeñó trabajos como empleado público (1944 /45) y como empleado bancario (1948). Mendoza en la década del '30 comienza a perfilar una nueva forma de ser socialmente, base de la Mendoza que encontrará Marcelo Santángelo cuando la elija junto a su familia como lugar de residencia definitiva. Mendoza una ciudad moderna. Inicio de una nueva etapa que presenta dos grandes momentos:

- El primer momento presenta gobiernos de dos fracciones políticas, entre 1932- 1943, Gobierno Democrático Nacional, presidencia de Ramón Castillo y representantes provinciales Ricardo Videla, Guillermo Cano, Rodolfo Corominas Segura y Adolfo Vicchi.
- El segundo momento se da el triunfo del Partido Laborista- UCR junta renovadora que apoya a Perón, en Mendoza gobierna Faustino Picallo, Blas Brisoli y Carlos H. Evans. Cuando Marcelo se instala en Mendoza es aproximadamente en el '34.

El gobierno de Mendoza se destaca por el espíritu de progreso y la necesidad de producir un cambio profundo.

En 1945 cuando Marcelo se autoproclama surrealista, Mendoza vive momentos de decantación de la polarización entre los partidos tradicionales y la creciente popularidad de Perón. Cierre de sindicatos tradicionales, el socialismo anarquista y comunistas. Emergen nuevas organizaciones que no tienen en cuenta los reclamos de los trabajadores ante el sector patronal, el gobierno es el que debe aportar las soluciones a los problemas existentes.

Alza del costo de la vida, se acentúan los reclamos populares por mejores salarios y abaratamiento de las mercaderías. Gran actividad sindical, lucha de sectores y agrupamiento en torno a la CGT. Huelgas, despido en masa, reposición de los puestos de trabajo. Se decreta la instauración del pago de aguinaldos que produce una resistencia del sector patronal. Manifestaciones callejeras y represión, principalmente reprimen a estudiantes y dirigentes sindicales. Es una época de luchas y protestas, búsqueda de reconocimiento por los obreros y la necesidad de instaurar una justicia social. Marcelo Santángelo actuó,

dentro de las luchas en lo social, dando un sentido de libertad de elección, progreso, y rescate del individualismo, que actuaran como eje conductor de su manifestación pictórica y sus reflexiones que aportan una teoría de descolonización, educación a todos por igual, formación de un hombre que piense por sí mismo. Características que tomarán cuerpo y fuerza a través del tiempo demostrando una coherencia de pensamiento y hacer que sellan su personalidad hasta el día de hoy. En 1945 se declara surrealista porque se identifica con Salvador Dalí. Rescatamos sus reflexiones las que fundamentan porqué se declara surrealista *"Yo me había declarado surrealista en 1945"*

... Es cierto: Salvador Dalí y las reproducciones de las obras que llegaban y su libro "Vida Secreta" me conmovieron. Después fue más o menos fácil seguir en el surrealismo: Sólo hace falta ser genial. Reconstruimos los fundamentos que rescata para adherir a Dalí: "... trataremos de encontrar los nexos necesarios para explicar a Dalí por el surrealismo y al surrealismo por Dalí. Algunos aseguran que el Salvador (así entiende Dalí que es él y por eso su nombre) es simplemente un

renegado... y otros aceptan que sin Dalí el surrealismo no tendría sentido. Yo no creo que tengamos necesariamente que estar entre los unos y los otros. Pero que Dalí ha sido de una importancia superlativa tanto dentro del movimiento como fuera de él, es absolutamente innegable. La arbitrariedad de Dalí usa la apariencia de la realidad como soporte místico de su gran pintura y dice barbaridades de los no-figurativos; Dalí se convirtió primero al comunismo, después al fascismo, pero asegurando que no es ni ha sido jamás político y entonces se declara partidario de la monarquía anárquica; asegura haber llegado a ser profundamente católico, aunque cuando se convirtió no tenía fe... Aceptar a Salvador Dalí nada más que como pintor es no tener idea de Salvador Dalí. Cineasta, conferencista, escenógrafo, diseñador de joyas, escritor, teorizador, y entre otras cosas más, también pintor...

Siempre, por donde Dalí anda, lo insólito anda de su mano...

Cierra su conferencia... Entonces, a manera de modesto homenaje y como un acto de agradecimiento por haber nacido digo:

Si bien es cierto que Salvador Dalí no inventó al surrealismo también es cierto que, si no

hubiera existido Salvador Dalí, el Surrealismo hubiera tenido que inventarlo"⁸⁶

Consideramos que la admiración que profesa por Dalí, se debe a que percibe en él a un hombre libre, no convencional, arbitrario, anárquico en su pensamiento y obrar, propone cambios, rupturas y transformaciones. Es un hombre que ejerce múltiples actividades. Experimenta e investiga distintas propuestas artísticas. Sus aspiraciones y necesidades espirituales, formales y científicas las encuentra hecha forma e imagen en la persona de Dalí. Admira a un Dalí hombre y Dalí personaje. Dalí representa la antítesis de lo que sucede y piensa la sociedad mendocina y el círculo de artistas. Para combatir la inercia en que se encuentra la sociedad mendocina decide realizar conferencias públicas.

En el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, Mendoza, año 1953, en su disertación comenta:

"el término surrealismo era mala palabra en el medio. Pero las contradicciones, tan

⁸⁶ Marcelo Santángelo. Salvador Dalí adhiere a una sentencia de Eugenio D'Ors: Lo que no es tradición es plagio". Publicado en el suplemento cultural del *Diario Mendoza*. 14- 05-1980. Mendoza.

importantes en el surrealismo, lo mismo se da en Mendoza no- surrealista.

En el mismo año, en un quiosco instalado en nuestra calle San Martín... que dirigía Rosa Arturo (una destacada docente artista del medio) hablé sobre Salvador Dalí a todo transeúnte que quisiera escucharme y mirar las reproducciones de obras del tan discutido autor de tantas cosas. Así "Notas de Arte" fue rodeada de gente dispuesta a escuchar *la primera conferencia dada en la calle sobre estos asuntos. El local continuó habilitado.*⁸⁷

Percibimos en esta propuesta, no existente hasta este momento, en Mendoza, la necesidad de instruir al hombre común, de ayudarlo a pensar desde modos no convencionales e inducirlos a producir rupturas de pensamiento que los libere de dependencias tan características y propias de la sociedad en la que se hayan inmersos. Quedando demostrado la cerrazón mendocina con el siguiente comentario: *"No sucedió lo mismo en el año 1954, fui invitado al programa "Cuadernillo de los jueves", de una radio local: Hablamos de surrealismo y Armando Tejada Gómez que lo conducía y hacía las entrevistas, antes de la audición me impuso de los nombres proscritos: sobre todo Picasso. Lo cierto que*

⁸⁷Marcelo Santángelo. Salvador Dalí adhiere a una sentencia de Eugenio D' Ors: Lo que no es tradición es plagio. Publicado en el suplemento cultural del *Diario Mendoza*. 14- 05-80. Mendoza.

esa audición fue la última del programa y de su conductor".⁸⁸

Comprobamos las proscripciones existentes en ese momento dentro de nuestra sociedad, proscripción al pensamiento diferente, al pensamiento revolucionario, al pensamiento que induce a la necesidad de conocer otras formas de ver y entender el mundo.

Volviendo al año 46, podemos interpretar las proscripciones que, durante el gobierno del General Perón, y la gobernación de Picallo, habían producido cambios que se dan en la ciudad y son principalmente en la arquitectura, por medio de un estilo monumental. Se construye el Centro de Gobierno. Se diferencian las zonas de la ciudad según su producción. Surgen barrios, loteos fuera de la capital, se producen mejoras de los servicios públicos, y se remodelan plazas.

Cesa la inmigración europea, pero queda su esquema sobre la forma de organizar la realidad. Además del crecimiento y desarrollo urbano se produce un crecimiento cultural. Los espectáculos como la presencia de Alberto Castillo que

⁸⁸ *Ibidem.*

arrastra multitudes, la presencia de Lola Membrives, del escritor Jacinto Benavente. Se crea una empresa de producción cinematográfica mendocina, *Film Andes*, rodándose la primera película en los estudios Luminton de Buenos Aires. Se inaugura el primer cine, cine Cóndor. En el '47 Perón da a conocer su llamada tercera posición, "*ni capitalista ni comunista, justicialista*". Cercano a la doctrina social de la Iglesia, quedando calificada como "capitalismo humanizado"⁸⁹.

Fiesta para el pueblo, el gobierno organiza la fiesta de Año Nuevo, baile, orquesta y fuegos artificiales, concurrencia multitudinaria.

Plan Quinquenal, construcción del Edificio de Correos y dependencias, en lo educativo se institucionaliza la Escuela de Artes y Oficios, escuelas fábrica donde se imparten conocimientos sobre agricultura y ganadería en los departamentos de San Rafael y San Martín. Construcción de tres escuelas para educación media. Se realizan colectas públicas para erigir la estatua a Sarmiento y colecta

⁸⁹ *Centenario Diario Los Andes*. 1882- 1982. Cien años de vida mendocina. Redactado, compuesto, armado e impreso por personal del Diario Los Andes Hermanos Calle. 1982.

nacional para el monumento a San Martín en el Manzano Histórico, en Tunuyán. La colectividad española dona el monumento a la confraternidad argentino- española, que se instala en la plaza España.

Nace la Dirección Provincial de Cultura, y se termina el museo E. Guñazu. Se realiza un ciclo de conferencias ofrecidos por Alfredo Bufano.

En 1948 la Argentina vive tiempos de progreso, crecimiento y reconocimiento, igualmente sucede en Mendoza. La UNC⁹⁰ imparte becas para estudiantes de bajos recursos, inauguración del Comedor estudiantil, habilitación de la bolsa de trabajo para estudiantes en el Hogar y Club Universitario. Los cines se multiplican en los barrios.

Hasta el '49 se persigue el crecimiento, desarrollo, el bienestar general de la población. En educación se instalan escuelas- hogares, cursos escolares de no más de treinta alumnos, estabilidad, escalafón y retiro de docentes.

Ensanchamiento del panorama industrial. Provisión de gas. Construcción de redes camineras.

⁹⁰ Hoy UNCuyo.

Se concreta el Primer Congreso Nacional de Filosofía, exposición de los lineamientos de la doctrina política peronista.

Creación de comisiones provinciales de Cultura y del *Museo Emiliano Guiñazú*, se beca alumnos para perfeccionarse en artes plásticas, se gestionan visitas de pintores de renombre nacional para el montaje de exposiciones.

En *Film Andes* se rueda el film "*Lejos del Cielo*", primera película hecha íntegramente en Mendoza. En 1950, la inmigración asiste a un proceso de florecimiento cultural, prospera la industria, y el comercio. Se concursa el proyecto para la construcción de la ciudad universitaria. Se instala la piedra fundamental para el edificio de la Biblioteca Pública San Martín, Archivo Histórico y Museo Sanmartiniano.

La UNC realiza el Primer Congreso de Historia del Libertador General San Martín. Inauguración del Anfiteatro Griego, se realiza una cantata alusiva a la Gesta Sanmartiniana, trabaja en la composición musical Julio Perceval, en base a textos poéticos de Leopoldo Marechal.

Comienza a perfilarse un agotamiento de las formas renovadoras que caracterizaron a la década anterior.

En el '51 se crea la Facultad de Ciencias Médicas, la universidad concursa la confección de un busto del doctor Tomás Perón, médico, químico y urólogo, padre del presidente, cuyo nombre se da a la carrera recién creada. Se inaugura en el templo San Francisco el mausoleo que guarda los restos de Mercedes Tomasa de San Martín. Años después se habilita el cine teatro Opera, inaugurado con la obra *"Cuando los duendes cazan perdices"* con la compañía de Luis Sandrini y Malvina Pastorino.

Crece la represión a la oposición, estalla el conflicto entre el gobierno y la Iglesia. Violencia y represión emergen en la sociedad. Es incendiado el Jockey Club, locales de partidos radicales y socialistas.

En Mendoza con el fin de promover el intercambio económico entre los países del continente se inaugura la "Feria de las Américas", presencia del ballet del teatro Colón, las cadenas de emisoras del país transmiten día y noche siendo cabecera de red Mendoza.

La situación política comienza a hacer crisis durante la festividad de Corpus Christi, enfrentamiento entre grupos antagónicos de sectores católicos y peronistas. Prohibición de realizar actos religiosos fuera del templo.

Estalla un movimiento declarado por el gobierno como subversivo realizado por la Marina, se declara estado de sitio, disparos de bombas sobre la Casa de Gobierno, Ministerio de Hacienda y zona portuaria.

Agravamiento de la situación interna, estalla un movimiento revolucionario de Ejército, Marina y Aeronáutica. En Mendoza el teniente Eugenio R. Capdevila asume el gobierno.

Mientras que a Marcelo Santángelo, en 1951, la Universidad Nacional de Cuyo le otorgó el título de profesor de Bellas Artes. Año en que realiza su primera exposición individual.

Descubrimos que su característica multifacética se amplía no sólo al círculo artístico, sino que también se destaca como futbolista desde sus comienzos en 1938 (jugando en los siguientes clubes: "Atlético Bowen", "Jorge Newbery",

"Casas Colectivas", "4 de junio" y "U.N.C.") hasta 1953, año en que abandona esta actividad. Manifiesta una clara adhesión a las distracciones populares, como es el fútbol.

Es por medio de las palabras de Marcelo Santángelo como podemos percibir qué sucedía en el país en 1954, época que él llama *"de censura y proscripción cultural y política"*. Tiempos donde no se podía militar en ningún partido, porque te echaban o no te designaban en ningún trabajo. Época de gobierno peronista.

En 1956 Aramburu ofrece una declaración de principios señalando que la Revolución Libertadora *"no tiene dueños y no admite herederos"*. El gobierno se apoya en la Junta Consultiva Nacional, integrada por partidos políticos tradicionales, de profundo sentimiento antiperonista. Época de disensos políticos, movimientos encabezados por militares, declaración de ley marcial, fusilamiento de 18 militares y 9 civiles peronistas. En Mendoza asume Isidoro Busquets.

Se realiza la reforma constitucional determinada por Aramburu y se llama a elecciones. El 17 de noviembre la

Biblioteca Pública General San Martín inaugura sus instalaciones, ofreciendo mejores servicios.

En ese mismo año Marcelo Santángelo da una charla sobre Surrealismo en la Escuela Superior de Música de la U.N.C. y es nombrado Secretario de Cultura de la Biblioteca Pública General San Martín Mendoza (1956 / 57), institución dirigida por Bernardo Larraya Fáder, quién organizó un acto sobre el surrealismo a cargo de Aldo Testasecca y Marcelo Santángelo quienes fueron presentados por Adolfo Ruíz Díaz. Marcelo comenta ante estos eventos "*No había dudas: el surrealismo había entrado en Mendoza*".⁹¹

Año en que el país se encuentra sacudido por huelgas de los distintos sindicatos, inflación en alza, recesión en la economía nacional.

Los gustos musicales y de la moda del vestir sufren una revolución. En el cine Cóndor se estrena "Al compás del reloj" despertando el entusiasmo por el rock- and- roll, gran cantidad de jóvenes cantan y bailan hasta altas horas en la

⁹¹ Marcelo Santángelo. Salvador Dalí adhiere a una sentencia de Eugenio D'Ors: Lo que no es tradición es plagio. Publicado en el suplemento Cultural del *Diario Mendoza*, el 14-5-80.

vereda del cine. El grupo de jóvenes se traslada a la plaza San Martín, donde continúan bailando, hecho que provocó un gran alboroto y desacuerdo con parte de la ciudadanía mendocina, la que consideraba un agravio haber interpretado música extranjera junto a la estatua del prócer, demostrando su afecto por lo nacional e identificándose con el tango. Noche a noche se producen enfrentamientos callejeros e incidentes a la salida de las funciones del cine, viviendo o repudiando a una u otra música. El tango como músicaailable siente el impacto. Existe una orquesta que atrae a ambos bandos, con su estilo moderno y brillante sonido, es la de Héctor Varela. Movimientos, contradicciones, luchas y enfrentamientos, que cultivan el pensamiento y el espíritu de Marcelo Santángelo. Es a través de este cúmulo de vivencias como resignificará y comprenderá la poética que elige para manifestarse.

Marcelo Santángelo deja Mendoza y se instala en Buenos Aires, donde es nombrado Profesor de Estética en la Escuela Superior de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" y profesor de Dibujo y Grabado, por lista de méritos y antecedentes, en la Escuela de Bellas Artes

"Manuel Belgrano", dependientes de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación de la Nación, entre los años 1959 y 1964. Se desempeñó como Asesor integrante del Gabinete del Ministerio de Educación de la Nación (1959/62). Salonia se desempeñaba como subsecretario de Educación de la Nación quien lo invita a integrar el Gabinete y fue Asesor del Gabinete (1959- 62), del Ministro McKay. Dirigió experiencias pedagógicas y el estudio formal del cine. Cumplió funciones de Supervisor y como investigador de cinematografía en el Departamento de Radio enseñanza y Cinematografía Escolar, del Ministerio de Educación de la Nación (1960/61).

Es tan profunda su necesidad de descubrir lo nuevo, de innovar, que es el primer mendocino que trabaja sobre pinturas transparentes proyectables, las que desarrolló como "multifocales". Estas pinturas son presentadas en la galería "Forum" Capital Federal en setiembre de 1961.

De su estadía en Buenos Aires entre (1958- 65) nos comenta que le sirvió para aprender a mirar. A mirar sin prejuicios provincianos. Descubriendo que la pintura convencional no le era útil. Del '58 al '65 rescatamos como

sucesos contextuales a tener en cuenta: Huelgas, detención de empleados bancarios, elecciones generales donde la UCRI, representada por Frondizi- Gómez, obtienen la mayoría. Frondizi asume con déficit fiscal, energético y de la balanza comercial. El objetivo de Frondizi es transformar la estructura del país. Crece el malestar social por la suba de precios que la contrarresta a través del anuncio de una suba masiva de los sueldos. Realiza el dictado de ley de amnistía y la promulgación de una ley de asociaciones profesionales, tendiendo a propiciar un sindicalismo unido. El gobierno asiste a una creciente oposición desde distintos sectores. A través de un comunicado de la Presidencia autoriza al funcionamiento de universidades privadas, produciendo una reacción de los sectores estudiantiles y directivos de la universidad estatal. La agitación sacude al país durante un mes, los movimientos reconocen dos grandes manifestaciones en Capital Federal en favor y en contra de la libertad de enseñanza.

El gobierno pone en marcha el "Plan de estabilidad", impone medidas de austeridad. En el '62 cae Frondizi. En el '63 Illía es electo presidente.

En 1965 vuelve a Mendoza, encuentra una Mendoza que, en lo cultural, reabre el teatro Independencia, el nacimiento del Canal 9. El panorama de los exhibidores cinematográficos está en estado crítico. Cierran las salas en los cines de barrio. Marcelo lucha por ampliar el campo cultural, y para ello, realiza distintas experiencias en pintura, dedicándose básicamente a modificar soportes. Estos cambios lo inducen a cambiar las formas, emergiendo la primera pintura que denomina "para mirar y tocar". Considerando que su aporte a la pintura tradicional fue incorporar elementos que pueden ser tocados por el receptor, produciendo así la ruptura convencional sobre la pintura que sólo es para ver, rompe a su vez la tradicional conducta del receptor pasivo. Introduce el juego con la participación del receptor, quien juega con sus dedos, con sus manos, con las palmas o con la frente si le agrada. La respuesta que recibe ante su propuesta de juego, por los intelectuales del arte, es el comentario "eso no es pintura". A lo que él contesta que esto no es un problema de él sino de todos y que el tiempo será el encargado de dar su última palabra.

En 1965/66 fue profesor de Cultura General en el Departamento de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo.

En 1965 realizó su primer "Paraconferencia" en el Salón Acústico de la Biblioteca San Martín, espectáculo presentado por el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de la U.N.C. titulado "A cerca de la Paraconferencia" El presidente de CEFYL, señor Raúl López afirmó que la Paraconferencia constituía una experiencia " es novedad, primicia, no sólo para Mendoza, sino también para el país" ⁹². Marcelo Santángelo fue el director general del espectáculo, comenzando con la conferencia que duró sólo tres minutos, donde formuló planteos acerca de la problemática del arte moderno. Concretando un nuevo modo expresivo, modo que posee múltiples posibilidades, su columna vertebral es la diversidad, la apertura a los distintos vehículos comunicacionales. Posee una cualidad nueva y revolucionaria, romper la pasividad del receptor. Los poemas fueron acompañados por proyecciones de transparencias, sonidos, luces que despiertan en el

⁹² *Diario Los Andes*, Mendoza, lunes 27 de setiembre de 1965.

espectador consciente o subconscientemente resortes dormidos, abriéndole nuevas perspectivas. Con la imaginación en estado de potencia la palabra adquiere nuevas resonancias. Marcelo Santángelo fue acompañado por la Banda de la IV Brigada Aérea, el Coro Polifónico de Mendoza, la escuela Isolde Klietman de danzas modernas, el sexteto Embers y los poemas.

Obtuvo por concurso de méritos y antecedentes el cargo de Coordinador de Actos Culturales en el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo (1966 /72).

En 1966 es destituido el presidente Illia por un golpe de Estado y Juan Carlos Onganía será quién ejercerá de facto la presidencia de la Argentina hasta 1970.

Desde 1967 junto a María Filomena Moyano y Roque Néstor Santángelo, realiza experiencias de "multimedia"-las que comenzó en 1953 con el "Primer Espectáculo Surrealista" en el Hogar y Club Universitario de la Universidad Nacional de Cuyo, presentando "El perro andaluz", filme de Buñuel y Dalí.

Recibe la beca otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica (1970/71), estudia restauración y museología en España. Da cursos en Madrid, Albacete, Barcelona y Cáceres. En España presenta la pintura multimodular. Es el primero en presentar al público un modular intercambiable de más de cien unidades. Su propuesta se publicó como "Circulando: pintura para mirar, tocar y jugar". Realizó Paraconferencias en México, USA y Europa.

Conferencias en el extranjero

Otro eje que consideramos importante tener en cuenta son sus disertaciones fuera del país. En diciembre de 1972, encontrándose en Nueva York da una conferencia sobre "Pintura Programada Multidireccional" explicando en qué consiste este tipo de pintura. Llama pintura programada multidireccional a una forma particular de trabajar con una serie de módulos, invitando al espectador a que participe voluntariamente a organizarlos, tratando de lograr la variable pictórica de acuerdo a sus necesidades y

posibilidades estéticas. Además de desarrollar una amplia sensibilidad estética interviene en el juego el tacto. Es una forma de trabajar que comenzó desde 1961 realizando exposiciones con las pinturas programadas integrando proyecciones luminosas, cuya base es la transparencia multifocal. Cada transparencia multifocal es en sí misma un conjunto de variables de pintura programada. Al conjugar dos proyecciones simultáneas en el mismo plano pictórico se produce la modificación de la relación que se establece entre la obra y el receptor. El receptor entra en acción realizando modificaciones reales a la obra pictórica primigenia. Los cambios que se producen se perciben en los tonos de los colores, cambio de color o eliminación del color. También se producen cambios de ritmos aparentes, ritmos reales, y se incluye además el movimiento real producido por el cambio de velocidad, éstos son los cambios que él percibe como posibles, pero el receptor agrega cambios nuevos no previstos, que emergen de su propia necesidad.

Establece dos diferencias entre estas formas de hacer pintura, a una la denomina "pintura programada

multidireccional" la que él realiza en su taller y "pintura para autocontrol" la que realiza el receptor en su relación directa con la obra. Demuestra su teoría transfiriendo los conceptos vertidos a su obra modular. Cada módulo es cuadrado, cuya medida es de cuarenta centímetros de lado, este módulo puede ser sacado y colgado por cualquiera de sus cuatro lados y cada uno a la vez, intercambiando con cada uno de los restantes módulos. Agregando además los cambios aparentes que se producen por los cambios de color e intensidad luminosa. Le otorga una gran importancia a la intervención del tacto como medio perceptivo, porque cada módulo está trabajado en relieve donde su superficie "debe" ser tocada.

Usa los siguientes carteles en sus exposiciones: "Sí se puede tocar" desde 1965, agregando en 1971 el cartel "Pintura para mirar, tocar y jugar".

Las Pinturas en Transparencias (multifocales) se caracterizan porque cada una de ellas son acompañadas por poemas de Fernando Lorenzo. En 1967 realiza la exposición de estas obras en forma paralela a una

conferencia del doctor Oscar Oñativia en el Congreso Internacional de Sexología.

El Dr. Oñativia luego en su libro "Percepción Creadora" destaca la importancia del uso de las pinturas en transparencia como generadoras o desencadenantes de aperturas y descubrimientos de la personalidad individual. En 1974 obtuvo por concurso la Cátedra de Pintura, como profesor Titular. En 1974 asume la presidencia María Estela Martínez de Perón y Antonio Cafiero es designado interventor de Mendoza.

En 1976, la Junta de Comandantes designa como presidente a Jorge R. Videla y en Mendoza queda a cargo de la gobernación el coronel Tamer Yapur. Campaña de depuración en la administración pública, se crea la Comisión Investigadora en lo Económico y Patrimonial. Detienen al ex gobernador Martínez Baca y ex gobernador Carlos Mendoza.

En abril de 1976 fue designado Secretario de Asuntos Académicos en la misma Escuela Superior de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, cargos y funciones que

debió abandonar en la misma fecha: 30 de abril de 1976, debido a su jubilación.

Sigue pintando los minimutables. Estudia y hace experiencias en el campo de la cinética, a la que considera la forma más actualizada del surrealismo, ya que le permiten entender e interpretar situaciones y signos de los cambios sociales. Reaparece en la función pública con el gobierno democrático.

Desde el 30 de diciembre de 1983 es Director de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la U.N.C.

Su actividad profesional , desde su iniciación como grabador en 1947, es muy amplia: pintura, cinematografía, televisión, multimedia y docencia. Experimenta mezclando la física y la matemática con sus dibujos y pinturas.

Entre 1951 y 1983 año de la última exposición individual ha expuesto en varias ciudades argentinas (Capital Federal. Mar del Plata, La Plata entre otras) y en México D.F., Madrid, Nueva York y Washington D.C.

En sus conferencias y cursillos sobre arte y educación hace demostraciones sobre aspectos de la participación del receptor en los procesos estéticos y educativos dentro de las

actuales concepciones. Conferencias y cursillos dictados en Argentina, Chile, México, España, Yugoslavia y en USA, son productos teóricos construidos desde su experiencia y formación científica.

Ha participado en Congresos Nacionales e Internacionales sobre temas de educación, arte y televisión.

Como crítico de arte ha usado varios seudónimos: Mario R. Barrios y C.G.F. (Carlos González Francia)

Ha colaborado en la difusión de temas sobre arte y educación en diarios y revistas mendocinos: "*EL TIEMPO DE CUYO*", "*LOS ANDES*", "*MENDOZA*", "*EL DIARIO*", "*CLAVES*", "*EL ESPECTÁCULO*", "*VIERNES*", entre otros.

Ha ejercido la cátedra secundaria como profesor de Dibujo y también de Expresión Plástica en colegios oficiales (nacionales y provinciales) y privados.

Junto a María Filomena Moyano realizó durante varios años ciclos de Televisión Educativa en programas abiertos por L.V. 89 TV Canal 7- Mendoza. Como también dictó

cursos de perfeccionamiento para docentes en actividad, profesionales y público en general.⁹³

Marcelo Santángelo y su obra

A partir de sus reflexiones trataremos de interpretar sus teorías, las que serán transferidas a su obra, "Es común creer que una pintura surrealista se reconoce con facilidad pues todo lo que sea "absurdo", "irreal", "grotesco", "ilógico"- y otras cosas más en la iconografía- pertenece al surrealismo. Es nada más que un prejuicio estético. Si bien es cierto que las cosas aparecen como "feas" a partir del surrealismo expresado como tal y sus antecedentes inmediatos el "dadaísmo", no es correcto suponer que la externidad es el ser.

En la pintura existen soportes... formas... contenidos superficiales... y contenido profundo...

Y tal vez por esto no podemos identificar a la pintura surrealista por la sola apariencia ilógica. Necesitamos entrar en el cuadro para poder conocer su contenido

⁹³ SANTÁNGELO. *Diez años de Papelones* 1974- 1983. Mendoza Argentina pp 93.

profundo. Entonces nos podemos encontrar con la increíble realidad de que pueden existir pinturas surrealistas que no sean "feas", ni con anécdotas incomprensibles, porque todo depende de las interrelaciones de todas y cada una de las partes.

... Cuando el surrealismo es enunciado o denominado, en verdad es ya una realidad social, cuyos signos los podemos encontrar con bastante claridad en la pintura del siglo pasado... .. Acerca del surrealismo recordaré como hecho significativo la " contradicción manifiesta" superficial que es acorde con la contradicción profunda manifestada por la dinámica y la estática simultáneamente y el comportamiento por inercia. En los ejemplos prácticos que siguen ("El Hombre Desprevenido"- 1979- y "El Pintor sin su Modelo" de Roque Néstor Santángelo- que me pertenece) existen situaciones pictóricas no totalmente explicables sin compartir la responsabilidad de completar "la idea pictórica" por parte del observador partiendo de bases "absurdas", según prejuicios lógicos. ⁹⁴

⁹⁴ Marcelo Santángelo. Los pintores adornan. Publicado en el suplemento cultural del *Diario Mendoza* el 9- 01- 80. También publicada en la revista "*El Espectáculo*", año I, setiembre 1980. Mendoza.

Al observar una copia de sus grabados, la primera pregunta que nos acosa es: ¿qué categoría dar a sus grabados?. Son manifestaciones alucinantes, porque nos hace percibir imaginariamente objetos sin existencia. Imágenes que nos engañan, imágenes arbitrarias, como arbitrarios son los títulos de las obras. Es el título el que actúa como punto de inflexión: *"Pre- boceto variable anterior de la pre-variable anterior a la variable de la reflexión re-maurdas"*. Sus títulos son acertijos, desconciertan, movilizan y exigen concentración atención y esfuerzo, produciendo estabilidad y placer cuando se logra descodificar el signo. Nos comenta que los títulos nacen muchas veces de la literatura de investigación. Por ejemplo, las obras expuestas en la Galería Huentala: presentan una serie de transformaciones que nacen de su mundo interior, en un clima intangible. Entre sus obras encontramos algunos de sus títulos: *"Primer estudio para Gatúbeda enamorada. Teme por su guarida porque el inspector Maigret ha contratado a San. Spade"* 1983. Al inspector Maigret lo rescata de la literatura de investigación francesa y a San Space de la literatura de

investigación norteamericana. Investigación realizada por detectives.

"Boceto para ilustración de un poeta, te regalo una flor, todavía no escrito por Fernando Lorenzo" 1983.

"Primera variable para una definición de realidad, naturaleza y abstracción" 1981. Ilustra lo que no existe como dato concreto, investiga hechos supuestos, juega con posibles variables. No existe quietud sino una necesidad de descubrir lo oculto y asombrarse ante el propio descubrimiento.

Une a este juego de reflexiones el aporte liberador de la psique humana, el humor.

¿Cómo es el contenido de la obra de Marcelo Santángelo, se mantiene a través del tiempo? Su obra presenta variaciones, a las que él no considera etapas, no le gusta clasificar y dividir su manifestación plástica en sucesión de estilos. Sus necesidades son múltiples, por lo tanto su obra es múltiple. Lo único que considera no múltiple o cambiante es la función de la pintura, el objetivo de una obra pictórica radica en permitirle al receptor que se supere, la pintura no es para hacer denuncias ni políticas ni sociales,

porque pierde su sentido y se transforma en panfleto. La pintura no tiene como objetivo tocar el sentimiento del hombre, o tender a desarrollar la sensiblería, sino que su objetivo principal es tender al crecimiento del otro a través del arte. Con respecto a los materiales no usa los materiales tradicionales, sino que se sirve de chapadur para realizar collages, y para sus pinturas témpera, plasticola para realizar tramas, resina epoxi, esmaltes sintéticos. El color aparece por transparencia, presencia de texturas, característica de sus pinturas con tramas. También construyó módulos intercambiables, a las que llamó obras "*Op art*" *tendencia abstracta inserta en el "*op art*". Formas geométricas con superficie texturada, formas de estructura dinámicas, móviles transportables, mutables, manuales y proyectables. Estas obras est n compuestas por serie de pinturas realizadas en madera y pintadas con acrílico, de formas cuadradas, provistas de ganchos formando módulos, módulos que presentan variables de formas, por lo tanto permite variables en la composición. Los módulos al ser permutados permiten al receptor crear una amplia variedad de composiciones, composiciones que se amplian

si se hace uso de otras pinturas que se encuentran en la sala. Todas las pinturas presentadas intervienen en el juego de cambios y transferencias creándose así una serie de murales distintos y en conjunto.

La serie de módulos presentan una correlación configurando una composición en conjunto, donde se destacan formas definidas. Utiliza además luz y sonidos acordes a las formas obtenidas. Es una pintura que no cumple funciones de crítica social, ni reverencia mística, son pinturas que invitan a la participación, al juego, a la fiesta, a la construcción de nuevos símbolos. Símbolo, juego y fiesta según Gadamer. Es una experiencia donde la obra de arte adquiere un significado diferente.

En estas obras es donde le pide al espectador que intervenga, que juegue con su obra, que la toque, que intercambien los módulos, que utilicen el tacto, tan negado y prohibido ante las obras pictóricas. Busca que no sólo sea la vista la que actúe sino que intervenga el tacto.

Está dedicado a producir los murales intercambiables bajo el nombre de "Pintura para mirar, tocar y jugar" y los "mutables", manuales y proyectables, que permiten la

participación activa de los receptores en la organización final del objeto estético. El juego que invita a realizar por el espectador no es un juego que sólo estimula lo óptico y los placeres táctiles, no es una pura manualidad que expande los sentidos, ni es un juego de ingenio, sino que introduce al receptor en una problemática estética. El receptor desarrolla una sensibilidad especial ante el arte, no sólo juega con el gusto personal, sino que aprende códigos del lenguaje plástico, practicando e introduciéndose en la decodificación del nuevo lenguaje plástico. A partir de su producción multimedial le preguntamos sobre las vanguardias artísticas o políticas y ¿qué relación mantuvo con el Instituto Torcuato Di Tella y su centro de experimentación audiovisual, cuyo director fue Roberto Villanueva? ¿Qué piensa sobre las reflexiones aportadas por Roberto Villanueva y sus fórmulas sobre el espectáculo?

"Imagen y sonido son los medios que involucran al espectáculo en general... la palabra hablada es el sonido de un gesto... Las relaciones de lo visualizado y de lo auditivo como puntos de partida... Integración en una imagen audiovisual...

Espectáculo experimentación no tiene como objeto demostrar algo, solamente plantea preguntas nuevas... Usando la obra de arte del pasado como vía de comunicación... Documentación del trabajo de los espectáculos realizados en la Sala de Experimentación... no son documentos definitivos ni de archivo, ni para línea de acción transdisciplinaria... Capacitación en el campo audiovisual... Interacción por medio de la participación de gente ajena a la institución... Produjo un cambio en la recepción"⁹⁵

Ante nuestra pregunta sobre su posible relación con el Di Tella nos respondió, a pesar que en la época del Instituto él se encontraba en Buenos Aires, no mantuvo ningún contacto con el mismo. En el Di Tella se realizaron espectáculos, yo he creado otro tipo de expresión. Incorporamos una descripción sobre sus multimedias que sirven para ilustrar su hacer y poder así diferenciar del Instituto Di Tella y su taller de Experimentos Audiovisuales:

El Multimedia realizado por Marcelo Santángelo denominado: Santángelo: "el multimedia y la totalidad del

⁹⁵ *Cultura y Política en los años 60*. Buenos Aires, CBC, UBA. Pp.88

hombre moderno"⁹⁶. También en la sala Goya del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica presentó el espectáculo "*Algunos poetas de Mendoza en multimedia*" Integración de poesía, música y pintura. La obra ha sido dividida en cuatro partes:

¿Es el arte nada más que para entendidos?

Recordando a Beatriz Santaella, Elizabeth Vié y Victor Hugo Cúneo.

Poemas de Olga Ballarini, Poupee Bustos, Vilma Vega, Rodolfo Braceli, Andrés Cacreas, Fernando Lorenzo, Antonio Martín del Olmo y Marco Antonio Rodríguez. Santágelo sostiene que "*el público tiene todo el derecho de aplaudir con las palmas de sus respectivas palmas y pedir bis*".

Marcelo Santágelo donará una obra al Instituto de Cultura Hispánica titulada "*Así espada sin sangre II*" realizada en "*multimedia*" (resinas plásticas, témperas y esmaltes sintéticos, sobre chapa de cartón prensado) constituye una

⁹⁶ *Diario Mendoza*, domingo 14 de setiembre de 1980.

alegoría sanmartiniana.⁹⁷ Marcelo Santángelo define "el multimedia" y sostiene que:

"hace unos cuantos años, algunos expertos propusieron que a los medios usados en la enseñanza sistemática, se los denominara "audiovisuales", entendiendo por ello la confluencia de "sonido" y "proyección de diapositivas", haciendo sólo referencia a dos de los tantos sentidos que tiene el hombre... Nosotros usamos el término "multimedia"... y que de ninguna manera se refieren exclusivamente a proyecciones y grabaciones simultáneas. La gente debe entender que el hombre percibe totalidades y no partes y a eso tendemos... el hombre es - por naturaleza o por cultura- un ser social y cada cosa que haga está vinculado con la sociedad... María Filomena (mi esposa) y yo intentamos abarcar ese mundo sin confundir la mecánica de expresión y conociendo que arte, ciencia y técnica son cosas diferentes: para el arte se necesita una imaginación insólita y libre, teniendo como único límite: la expresión. Como la pintura no puede ser didáctica, porque se convertiría en una vieja ilustración, en un cartel o letrero... Desde 1960 cada muestra va acompañada de información didáctica, para desvirtuar aquello de que " el arte, es sólo para entendidos" Un gran obstáculo considera que son "los viejos prejuicios generalmente heredados. Se

⁹⁷ *Diario Los Andes*, lunes 15 de setiembre de 1980. Mendoza.

habla de música seria y una música popular, destinadas cada una a distintos tipos de gente, dicotomía que es una barbaridad, porque no existen "diferentes clases de gente", lo que existe son diferentes culturas, no por mejores ni peores, sino porque son distintas... Por otro lado se desconocen las herramientas que el hombre utiliza para ordenar su propia cultura, se confunden términos y aún se cree en los viejos principios griegos... intentamos mostrar al hombre como una totalidad... "el multimedia", "el intermedio" o el "teatro total" reflejan a la actualidad... Mucha gente cree que el cultor del arte actual o moderno rechaza lo antiguo y no es así. Mientras más capaz es el hombre de ver su propia actualidad más respeta lo anterior; si no se conoce lo de su propio momento es imposible que se conozca lo anterior... En definitiva, el arte debe ayudar a conocer al hombre, y como el hombre es mutante a cada momento debemos hacer las cosas que respondan a ese hombre⁹⁸

Los "minimutables" o "multifocales" que realiza en un tamaño adecuado para poderlos proyectar, cuando lo realiza se produce un movimiento real de los colores mientras los actores recitan los poemas, juega la música contemporánea configurando una totalidad artística.

⁹⁸ *Diario Mendoza*, domingo 14 de setiembre de 1980.

El multimedia, "Santángelo: Vida y obra en busca de milagros" fue presentada en la Sociedad Dante Alighieri cuyo objetivo fue difundir las actividades artísticas de autores plásticos del medio. Santángelo persigue con su presentación mantener un diálogo con el público. Su reflexión es la siguiente: "Muchos amigos míos no asisten a charlas sobre arte porque creen que son destinadas nada más que a iniciados o entendidos. Y no es así. Lo que pasa es que la falta de entrenamiento en asuntos de arte lleva a la gente a restarle importancia social al fenómeno arte y tiene como un cierto sentimiento de resistencia puesto que concurrir a tales actos implica insumir tiempo y esfuerzo. Sin embargo cuando todos descubran que el arte nos ayuda a comprender asuntos tan importantes como lo son los sociales y los políticos, también participarán activamente y ayudarán a descifrar los verdaderos contenidos de los objetos artísticos y no se quedaran en la sola interpretación de anécdotas que después de todo, no son otra cosa que soportes de los contenidos al igual que los colores o los planos de composición en una pintura'.⁹⁹

⁹⁹ *Diario Mendoza*, 6 de junio de 1982. Mendoza.

Otra faceta importante de Marcelo Santángelo que no podemos obviar es el humor

"... como surrealista consecuente la práctica del humor, la risa, es condición indispensable... no se trata de la risa del cínico... se trata de una risa popular, de la risa universalista de la cultura popular..."¹⁰⁰

Un sentido del humor expresado en sus palabras que difiere de su humor en su obra pictórica. Desde sus explicaciones sobre el humor y cómo jugaba con el humor en sus conferencias podremos comprenderlo con mayor profundidad

"Claro que no es fácil entender el juego que aparece con la práctica del humorismo. Para el surrealismo, la práctica del humorismo es condición indispensable. Y también es cierto que los actos humorísticos no son explicables, porque se explican por sí en niveles que escapan al simple ejercicio del razonamiento discursivo rectilíneo de una lógica fundada en el sentido común del sí o del no"¹⁰¹

¹⁰⁰ Lic. Sergio Rosas. Lic. Oscar Zalazar. *Epílogos y prólogos, para un fin de siglo*. Buenos Aires, CAIA 1999. pp. 117125.

¹⁰¹ Marcelo Santángelo. Salvador Dalí adhiere a una sentencia de Eugenio D'Ors: Lo que no es tradición es plagio. Publicado en el suplemento Cultural del diario Mendoza. 14-5-80 Mendoza.

Rescatamos algunos ejemplos del humor de Marcelo Santángelo manifestado en distintas conferencias:

"discurría el 75". El próximo Presidente será Ítalo, porque la cosa es así: primero homo erectus; segundo homo fáber; tercero homo sapiens; cuarto, para nuestra era, homo líder. Lo cierto es que nadie rió. Ni siquiera mis más dilectos amigos. Peor fue cuando, hace tres años, en una conferencia conté otra suerte que logré después de mucho trabajo; "En mi caso es absolutamente cierto dijo Leonardo porque Vini, Vidi, Vinci" Todavía, me aseguran, están esperando la segunda parte para saber si pueden reírse, aunque, es cierto algunos sonrieron a fines del 79 con; "Vos sabes que hasta los comunistas creen que sólo un milagro lo salva al sha de Irán. Por eso todos le dicen; Reza, Pavlevi."¹⁰²

Indudablemente su humor es para pocos, es un humor individualista, diríamos que personal, arbitrario y selectivo. Quizás en nosotros prima la lógica del sentido común: "del no". Presenta una estética del humor que difiere entre el humor pictórico que puede ser comprendido por muchos y el humor que nace de su reflexión sobre el mundo y la realidad en la que se

¹⁰² Marcelo Santángelo. "¿Los artistas también tienen líderes?". Publicado en la revista *Viernes* N° 16, febrero de 1983. Mendoza.

encuentra inserto, que es un humor individual y para pocos.

Las críticas sobre la obra de Marcelo Santángelo, rescatadas de su texto, *"Diez años de Papelones"*, analiza la crítica realizada por Andrés Cáceres, del diario *Los Andes* el día miércoles 7 de setiembre de 1983, titulada *"Santángelo, un artista investigador y polémico"*, podemos construir el pensamiento de la época sobre su persona. "Es un experimentador y un investigador, porque se dedica a espiar y preguntar a las formas que se encuentran presente en la naturaleza, extrayendo de ella las formas más extrañas e irregulares y las transforma, a partir de sus concepciones e ideas que posee sobre el cosmos, el hombre, el movimiento. Concepciones a las que les adhiere su propio sentido de belleza y su actitud de humor ante la vida" Es desde su cosmovisión y su relación con el mundo como crea su poética. Transforma las ecuaciones artísticas en una manifestación de consecuencias insospechables.

Cáceres hace una referencia respecto al grito de libertad del subconsciente y su declaración a la adhesión al surrealismo realizada por Marcelo en 1945.

"Las versiones provenientes del círculo de artistas de la región, que sobre él corrían, eran detractoras, se lo llamaba "Loco lindo", "es un macaneador"¹⁰³. Se dedicó a dictar cursos demostrando que además de saber historia del arte había construido sus propios conceptos con fundamentos coherentes, clara expresión, demostrando capacidad y honestidad. "Sus saberes se caracterizaban porque aportaba verdades, divertía, instruía y desacralizaba el arte"¹⁰⁴. Estas reflexiones claras y profundas eran la causa que producía el rechazo y la enemistad de muchos, además de instituir fuertes polémicas, debates, y conflictos rompiendo estructuras de pensamiento adquiridas y cristalizadas dentro del grupo de artistas convencionales del medio. También ganó adeptos, principalmente de gente joven que estudiaba arte, porque comprendían que el cambio, la ruptura de convenciones, y el ser flexible, eran las bases esenciales para enfrentar y entender la nueva posición del arte contemporáneo.

¹⁰³ Andrés Cáceres. "Santángelo, un artista investigador y polémico". *Diario Los Andes* 7 de setiembre de 1983.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

Santángelo ha demostrado ser un rebelde, un pasional en la defensa de sus ideas, un perseverante y un hombre que ha plasmado en su obra plástica y en sus reflexiones filosóficas poseer una posición clara y vital. Es rebelde, porque es revolucionario, un hombre más que un artista, que busca sólo la libertad, libertad de ser él mismo a pesar de sí mismo.

En Madrid recibió la crítica de Raúl Chávarri, quién lo consideró un artista investigador y experimentador dentro de la plástica y con el uso de múltiples y variados materiales. Un explorador de distintos lenguajes visuales: comienza con la pintura tradicional, continúa con el grabado, incursiona en propuestas donde utiliza la luz y el sonido, creador de contextos y entornos pictóricos posibles y dinámicos. Destaca el crítico la exposición llamada "Circulando" donde queda de manifiesto que su objetivo es introducir al espectador en la participación activa, en la configuración y organización de la obra, ayudándolo a desarrollar su sensibilidad estética. Raúl Chávarri, publicó en "YA", diario de Madrid, fechado el 4-6-71 y bajo el

título "Dos Experiencias Revolucionarias" el siguiente comentario:

"(...) Entre los módulos se da a veces una especial correlación que permite destacar en el conjunto formas definidas, y una utilización de luz y sonido aumenta las funciones expresivas. Estamos, pues, ante una pintura cuya función y misión social quedan al margen de cualquier tipo de reverencia; pintura para jugar, para permutar sus colores y para variar su unidad. Con experiencias semejantes a ésta del profesor Santángelo, la obra de arte cobra un significado diferente y plantea sus relaciones con el espectador en planos hasta ahora inéditos, convirtiéndose en una realidad más próxima y tangible, a tenor de las características de nuestro tiempo"¹⁰⁵

El comentario realizado por el crítico de arte Carlos Areán, publicado en la revista "Estafeta Literaria" de Madrid, con fecha 1- 6- 71.

"Cuando un artista, tal como acaece con el argentino Santángelo, realiza una obra absolutamente nueva (...) se muestra fiel a esa gran tradición que se inició en la Argentina en 1943 (...) y que tras un cuarto de siglo de

¹⁰⁵ Conferencia realizada por Marcelo Santángelo el 1 de diciembre de 1982. Publicada en: Santángelo. *Diez años de papelones*, Mendoza. Argentina pp.23.

búsquedas rigurosas ha colocado a la República hermana en el primerísimo puesto de vanguardia mundial. Repito machaconamente desde hace varios años que el arte más avanzado, abierto, social, y hermosos del mundo es el que se realiza en Argentina. La exposición de Santángelo nos ofrece una prueba más de esta belleza puesta al servicio de la construcción de un ámbito habitable más acogedor y más digno (...) La República Argentina ya ha superado en el rigor y necesidad de su arte, a todos los países de Europa. (...)"¹⁰⁶

Concluimos el rescate y la presentación de este gran artista que es Marcelo Santángelo, en forma de mosaico, análogo a una forma de vida, vivida y viviente. Nos manifiesta que el equilibrio equivale a muerte, quietud, es no- vivir, es no-ser. El equilibrio lo logra lo consagrado, lo consagrado es lo estático, lo estático es lo mítico, lo mítico es lo cristalizado, por eso todo lo cristalizado debe reverse, discutirse, reformularse, introducirlo en una dialéctica del cambio, la transformación, dando paso a lo nuevo. Consideramos que para Santángelo como para Heráclito todo es cambio, renovación, "No te bañarás dos veces en el

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 25.

mismo río", la vida es eso, uno nunca se baña en la misma agua de un mismo río.

Relación de un pintor con la sociedad

"... Te das cuenta que a los que nos dedicamos a estos asuntos de pintar, jamás nos preguntan por ejemplo ¿Qué pensás del país?, ¿Te parece que los partidos políticos actualmente tienen vigencia histórica?, ¿Te parece que sería necesario cambiar algo en la organización de la participación representativa?... No porque la idea generalizada es que los pintores no deben pensar, sólo deben pintar y pintar nada más que las superficies de las cosas que ven. Hacer pintura de verdad puede llevar a los miembros de una comunidad a pensar de veras". ¹⁰⁷

A pesar que niega toda relación con la política, sus escritos nos demuestran un conocimiento profundo sobre la misma y el disgusto que le causa el que no lo participen en ella. Quizás el disgusto emerge porque no lo consideran un ser pensante y reflexivo. Quizás el disgusto es más profundo ya que como pintor y por carácter transitivo todo pintor es

¹⁰⁷ Entrevista realizada a Santángelo por Elena DIAZ y Emilce SOSA, Mendoza; 17 de mayo 2000.

considerado por la sociedad como un ser parasitario dentro de la misma. Quizás el disgusto es más subterráneo porque a través de la actitud de la sociedad ante el pintor, demuestra qué poco le interesa a esa sociedad la cultura, el saber y el conocimiento que aportan los pintores. Quizás su disgusto es de raíz mucho más profunda al descubrir que su sociedad es la ignorante y parasitaria, que vive de superficialidades, materialidades y no nutre su espíritu por medio del desarrollo y cultivo de la sensibilidad, la sublimación y la elevación de su intelecto, a través de la apreciación y valoración de las distintas poéticas o manifestaciones artísticas, las que se encargan de construir los símbolos y los signos de la sociedad de la que emergen. Quizás su angustia radica en descubrir que vive en una sociedad que posee una máscara a la que se le han sellado los ojos, los oídos, el sabor, el olfato, y por ende ha clausurado su intelecto.

Manifiesto Marcelo Santángelo a los que denomina Diatribas referidas a la educación:

"¿Los artistas también tienen líderes?"

"Pensaba en ¿tenemos necesidad de un líder? ... Veamos: en el sistema educativo que sigue al clásico, que todavía tiene vigencia aunque nada más que por inercia histórica, el maestro ha dejado de ser el líder con las características clásicas, es decir que ya no es el que dirige a los alumnos compulsándolos a conformar un perfil predeterminado por la administración educativa.

En el mundo clásico el acento estaba en el maestro pues el maestro era lo más importante porque lo más importante no era aprender sino enseñar. El alumno era receptor no-crítico, no- participante.

El acento se ha corrido sobre el alumno y lo más importante ya no es enseñar sino aprender. Es así que el maestro deja de ser líder que dirige a los demás hacia una determinada meta y se convierte en el interrogador que no da la solución y que sí promueve la participación.

... Es el líder que genera actividad, tiende hacia la responsabilidad compartida, se ocupa de proponer mecánicas de información acordes con cada uno de los aprendices, parte, en suma, de la idea de que cada alumno debe ser creador de sí mismo y que su función es la de

interpretarlos y protegerlos para que lleguen a la madurez con la mayor experiencia para actuar con el mayor beneficio social e individual, en situaciones imprevistas o desconocidas (el fundamento es la igualdad de oportunidades).

En los procesos educativos que la sociedad encara decididamente a partir del inicio de la década del 60, el acento desaparece, tanto del maestro como del alumno, y la característica es el "autocontrol de aprendizaje", siendo ya en realidad la igualdad de oportunidades y la responsabilidad compartida.

El maestro sigue siendo el líder, sólo que debe modificar sustancialmente su actitud, ya no tiene que ser intérprete y protector del alumno porque su responsabilidad reside en controlar la información para que ésta llegue sin deformación - es decir que se transforma en el garante de la información- lo que implica la abolición de todo tipo de censura.

De este modo el maestro deja de ser "conductor de masas" como en el mundo clásico para ser responsable de la organización de la información que exige al alumno. ...Los

líderes clásicos han desaparecido y los que todavía ambulan por inercia, fracasan rotundamente... Y en el campo pictórico el último gran líder clásico fue Picasso y en el orden nacional Spilimbergo.

El líder mesiánico... se apoya en la mecánica de las apercepciones y en la casi imposibilidad que tienen los escuchas de recordar si fue una sola o si fueron varias las personas que dijeron cosas contradictorias sobre un mismo tema... Los otros escuchas, los escuchas críticos, no interesan pues nunca encontrarán argumentos para desacreditar al líder. No porque no los encuentren en verdad, sino porque no serán escuchados...

Hace muchos años aquellos surrealistas magníficos que fueron Laurel y Hardy, según lo recuerdo, en un filme escenificaron así:

El Gordo le pregunta al Flaco: "¿Qué haces?". "Pienso" le contesta el Flaco al Gordo. "¿En qué piensas?" insiste el Gordo y el Flaco, pensativo, le responde: "En nada, solamente pienso".

¿No pasa lo mismo? ¿No pasará lo mismo? ¿Qué gobiernas? Nada, sólo gobierno¹⁰⁸.

Qué pensamiento más doloroso, manifiesta un vacío político, un vacío de políticos, un vacío de gobernantes. Una sociedad movilizada, conducida, organizada por la nada, la nada concebida como precipicio, hueco profundo sin fin o fin muy lejano, fin sin luz. Oscuridad, que instituyen miedo, inseguridad, pérdida de armonía, pérdida de belleza, belleza entendida como claridad en la conducción de una provincia, de un pueblo, de un grupo de hombres. Negación de la verdad aportada por los críticos intelectuales que ven más allá. Vacío, negación, oscuridad, no representan conclusiones pesimistas sino que representan conclusiones vividas. A pesar de ello sigue pensando, reflexionando, creciendo con optimismo, porque él cree en el cambio, cree que el cambio es posible y nos dice:

"...sigo pintando porque la pintura es una manera de poder explicar cosas que no puedo explicar de otra manera...pero como la pintura no es suficiente para explicar este mundo en el

¹⁰⁸ Marcelo Santángelo. Revista *VIERNES* N°. 16, febrero de 1983. Mendoza.

que vivo escribo...experimento en dramatización, en cine, en TV.... sigo pintando, estudiando, haciendo experiencias... porque me hace falta entender e interpretar situaciones y signos de los cambios sociales... la pintura ofrece datos que no pueden ser ofrecidos por otras formas de expresión del hombre. Digamos: las respuestas que dan los pintores no las pueden dar los físicos, ni los médicos, ni ninguno de los integrantes de la comunidad. Es tal vez por eso que existimos. Sin embargo, algunos no nos conformamos con ser pintores porque al necesitar alimentar la imaginación con otros datos nos vemos en la obligación de intentar otros campos para tener otras posibilidades de conocimiento¹⁰⁹

Diatribas sobre la experimentación como búsqueda de nuevas propuestas pertenecientes a la "época de responsabilidades compartidas". "Pinturas en transparencias (Multifocales) y su incursión en la fotografía.

Nos relata que una vez que abandona el grabado tradicional busca nuevas formas con grabados sobre placas sensibles y obtiene copias por contacto y por ampliaciones. Se

¹⁰⁹ Entrevista realizada por un periodista del medio en febrero de 1980. No fueron publicadas.

introduce en el mundo del dibujo sobre vidrio usando aguas de colores obteniendo copias por contacto y ampliaciones en papeles sensibles. Raspa películas de celuloide y las colorea por medio de tintas. Rescata el tratamiento fotográfico aportado por Man Ray, que trabaja a través de la formación de imágenes por medio de sombras y rayografía. Los procesos de Man Ray son considerados lúdicos, diferenciándose de Moholy Nagy que los realiza basándose en fundamentos teóricos. Experimenta y experimenta, continúa experimentos realizados en otras épocas, a los que llama "buscadores de hace cincuenta años", pero él profundiza más. Escapa de las representaciones de tipo fotográfico plano de plano pictórico tratando de encontrar formas "no-de-representación" sino de "presentación luminosa de variables expresivas". Prueba con distintos materiales, conjuga materiales, se apoya en la física buscando proyección luminosa de difracción y refracción.

Pero estas experiencias no alcanzan para lograr un cambio de expresión pictórica. Las "pinturas en transparencia" no presentaban un cambio radical. Su reflexión sobre el tema:

"La pintura es hecha por alguien. O por algunos. Entre quien la hace y quien la recibe, existe un objeto "hecho" sin "posibilidades de modificación real".

En una época de "responsabilidad compartida", la pintura (tal vez "acto pictórico") también debe ser resultante de una "responsabilidad compartida".

Las "pinturas en transparencias" son una propuesta del "creador" que puede ser terminada por el "recreador" cambiando el brillo, el tono, el color, la forma, el movimiento... sin pérdida del original. Otra cosa; admite "todos" los ritmos personales, tanto de acción como de movimiento, como de "tiempo y espacio".

Seguir explicando qué son y cómo son las pinturas en transparencia, sería seguir creyendo que todo conocimiento es posible a través del discurso¹¹⁰.

Marcelo Santángelo considera:

"Tal vez lo que pueda importarle a Mendoza es que si se integró a una problemática pictórica con la misma actualidad con que se integró a otras problemáticas (elaboración de vinos, construcciones de diques, desarrollo de la

¹¹⁰ Conferencia dada en Madrid, España, Enero de 1971. Presente en Santángelo *Diez años de Papelones* pp 91.

energía, organización política democrática, justicia social, distribución igualitaria de beneficios, igualdad de oportunidades, etc.) dejó de ser importadora de los "fácil-ismos" artísticos, como los llaman los desinformados. Lo que todavía llama la atención es que para todos "absolutamente todo" se trabaja o se lucha por tener mayor actualidad histórica para que los beneficios sociales sean los mejores o los mayores y, sin embargo, en asuntos artísticos solamente son apoyados los trabajos que responden al "inmovilismo"; clasicismo; manierismo; historicismo; populismo; etc. Creo que la sociedad mendocina- como todas las sociedades humanas- tiene derecho a informaciones verdaderas, reales, históricas, acerca de los pintores y la problemática pictórica de nuestra actualidad en el mismo nivel de actualidad de informaciones sobre Energía Atómica o Alimentación. En el nuevo mundo, el que mira hacia nosotros, la función de los pintores no es documentar sucesos porque esa es precisamente la función de los fotógrafos en serio: reporteros gráficos y documentadores en todas las áreas... y con todos sus procedimientos... ¹¹¹.

¹¹¹ Marcelo Santángelo. *Llamamos simultáneos a actos que se aproximan en el tiempo*. 1 de diciembre de 1982 Crónica para la conferencia realizada en la Sociedad "Dante Alighieri".

A pesar de lo que considera que aportó a la sociedad mendocina, cuando se encuentra con su gran amigo Ambrosio se preguntaban: ¿por qué habremos quedado fuera de toda manifestación y reconocimiento social mendocino? Ambrosio García Lao abrió nuevos caminos en la televisión, creador del nuevo noticiero mendocino con características renovadoras sobre cómo informar y cómo transferir las nuevas formas de manifestación artística al medio social. El ejemplo de esta actitud quedó demostrado en el año 1966, cuando muere André Bretón, en Canal 7, Marcelo y Ambrosio realizan el primer funeral surrealista en la provincia y en el país.

Fueron además los fundadores del primer " Cine- Club- Mendoza"¹¹². A pesar de todas sus innovaciones y adelantos fue un hombre olvidado, no reconocido, como sucede con Marcelo Santángelo. La conclusión a la que llega Marcelo es que "todo hombre que posea capacidad creadora y la pone al servicio de la configuración de la identidad social, este hombre sólo recibe la espalda de sus conciudadanos." Es contra esta conclusión angustiante que

¹¹² Publicado en la revista *VIERNES*, Mendoza, N ° 20, octubre 1983.

nosotras tendemos a rescatarlo, otorgándole la posibilidad de que sea reconocido por los intelectuales. Es a través de sus propias palabras, su coherencia de vida, artística, reflexiva, investigadora, combativa, que intentamos demostrar que es un hombre que no se dejó vencer, ni por las críticas, ni los comentarios que denostaban su persona. Como cierre y juego lo hacemos dialogar con otro surrealista latinoamericano, que fue reconocido como tal, por medio de la obra pictórica que consideraron como su mayor obra artística.

Comparando el mundo de Lam y el mundo de Santángelo. Mundo de coincidencias entre dos hombres que no mantuvieron contacto personal.

Nos permitimos hacer un juego de comparaciones entre el mundo pintado de Lam y el mundo pensado de Marcelo Santángelo, desde los comentarios realizados por Mosquera que analiza: *"Mi pintura es un acto de descolonización"* *Entrevista con Wifredo Lam.*¹¹³

¹¹³ Mosquera G. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Letras Cubanas, 1983.

1977 W. Lam visita Cuba, tiene setenta años, ágil y dinámico, mezcla de chino, negro y blanco. Desde Europa ha llenado de Caribe al mundo por medio de sus múltiples cuadros, dibujos, grabados, cerámicas y esculturas.

Lam se solidarizó con la Revolución Cubana. Santángelo aunque se considera que no militó en política, de sus escritos emerge una adhesión a la práctica sobre la justicia social.

La jungla de Marianao es el cuadro más conocido, considerado una de las obras más importantes del arte contemporáneo. Pertenece a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Esta obra se pintó en el barrio de Buenavista, en Marianao, entre diciembre de 1942 y comienzos del año siguiente.

Relata Lam: yo vivía en la planta baja y desde allí veía toda la calle. Cuando pintaba esta obra y otras al mismo tiempo, la gente que pasaba por allí, pensaba que era un brujo. A Marcelo Santángelo en su contexto regional lo consideraban un "loquito lindo", ambas manifestaciones expresan una carga de ironía y denostación personal.

Explica detalles de la obra, por pedido de Gerardo Mosquera:

"El personaje que está a la izquierda levantando un brazo, es como si encontrara una revelación al ver los otros personajes que completan el cuadro, asombro ante el descubrimiento de todo un universo. Símbolo de la revelación de nuestro mundo cultural. Dicen que es el primer cuadro que muestra al Tercer Mundo. En aquella época yo consideraba que era necesario llevar al arte la presencia negra, pero no fui comprendido".

Con la presencia negra trata de reflejar algo profundo. Marcelo Santángelo tampoco fue comprendido en su época, no se comprendió ni su obra pictórica, ni sus demostraciones espectáculo, ni sus teorías, que también reflejaban algo profundo y subyacente de una realidad que no se quiere percibir como tal.

"La presencia de las tijeras, significan la necesidad de cortar con lo colonial. Las nalgas grandes, las puso en ese sitio como volumen que se corresponde con una diagonal, donde cae el peso de la composición. Demostrando así una relación con el arte europeo en el aspecto formal, ya que su pintura la ha realizado con la disciplina del arte del

seiscientos y de pintores franceses como Cézanne y Matisse. La conquista cezariana la usa en *La Jungla*, porque está ligada a África, en cuanto a la poesía y a la cultura occidental y a Cuba. Es una síntesis de culturas.

Considera que África fue despojada de sus hombres y de su conciencia. En París se vendían las máscaras y los ídolos africanos como adornos. Por eso en su cuadro pone los objetos negros en función de su paisaje y el mundo que les pertenece. Su obra representa un acto de descolonización mental. Mientras que Marcelo Santángelo considera que el hombre que no posee poder es despojado de su conciencia, pertenezca a cualquier cultura, a cualquier región, a cualquier nación. Se lo despoja de sus derechos de recibir, seleccionar y decir modos de ver y entender el mundo, que son impartidos a través de la información que la mayoría de las veces sólo la poseen los poderosos, los hegemónicos en el mundo. Gerardo Mosquera le dice a Lam: Creo que Ud. no se considera surrealista. Lam contesta- El surrealismo me facilitó una apertura pero yo no he pintado de manera surrealista, sino que fui dando una solución al surrealismo. Marcelo Santángelo tampoco se considera surrealista, son

sus compañeros los que lo nominan surrealista, mientras que él considera también que resignifica el movimiento en la región.

Lam refiere sobre su obra: No se trata de una cuestión de negritud, sí de una lucha de clases. Marcelo no milita pero adhiere por medio de sus reflexiones a una lucha de clases. Sentido que le otorga al color: busca un impacto psíquico. Mientras que Marcelo busca una movilización de la sociedad a través de un impacto mental desde sus espectáculos, sus teorías y sus disertaciones no convencionales. Lam pinta para provocar una descolonización mental, Santángelo escribe para diferenciar "cultura o coloniaje", en su Epílogo del Prólogo¹¹⁴, intentando conducirnos hacia una liberación mental, una descolonización mental.

Cultura y colonialismo no son opuestos ni puntos extremos de una divergencia lineal. Juego de palabras colonialismo, cultura, cultura colonial, colonialismo cultural, que cambian el concepto de cultura.

¹¹⁴ Santángelo. *Diez años de papelones 1974- 1983*, Mendoza, Argentina

Lam realiza un juego de signos que poseen un significado fuerte y recuperador de conciencia, Marcelo Santángelo realiza un juego de palabras, juego de signos sintácticos que se transforman en semántica. Juego de suposiciones ejemplificadas para descubrir el acertijo "¿cuándo se produce el colonialismo?" Emerge la idea de multiculturalidad dentro de un pueblo, la primacía de la heterogeneidad, la fragmentación que impide una globalidad cultural. No existen culturas particulares, existen culturas diferenciables que configuran un todo, existen grupos que forman parte de una unidad territorial, existen unidades políticas constituidas por partes culturales diferentes.

Hace un juego sobre el hombre y su hábitat compartiendo y no compartiendo, participando y no participando de una misma cultura a pesar de compartir un mismo contexto, interrelacionando hombres que habitan en distintos contextos pero que participan y comparten una misma visión de cultura, o de hombres que comparten un territorio nacional pero no comparten una misma cultura regional. Es un juego que rompe la clausura o la idea cristalizada que

cada habitante de una región participa y comparten los mismos códigos, que cada habitante de una nación poseen la misma estructura cultural, no es un juego irracional, pero sí es un juego fantástico, que permite una reflexión y una toma de conciencia sobre la cultura y la colonización.

Continúa con este juego que le parece "divertido" y hace referencia a los intercambios que se producen entre culturas, intercambio de los llamados "bienes culturales" que se comparten conviviendo, que comparten además la constante adecuación que exigen los cambios cuando se incorporan nuevos bienes y la aparición de nuevas necesidades.

En este juego de reflexiones que parecen disparatadas se pregunta sobre ¿qué tiene que ver el colonialismo dentro de esta disertación mental?

Su respuesta continúa con la idea de ruptura, quiebre de pensamientos transformados en anquilosadas clasificaciones, rompe la idea de que la colonización viene de afuera, porque considera que la colonización también se da dentro de un país, dentro de una región, dentro de una misma cultura. Colonización a la que denomina "imperio

interno", una nueva forma de censura, que no prohíbe, sino que adjetiva y enfatiza información supuestamente opuesta. Pensamiento que nace cuando se acepta que existen unas culturas mejores que otras. Son estas culturas las que se consideran superiores las que imponen su hegemonía y se consideran redentoras de las culturas que denominan "Subculturas". Es desde esta idea de poder salvador que emerge el coloniaje. La falta de información es la que conduce a una cultura a ser colonizada. La información es la que permite el avance de los pueblos, su actualización tecnológica y su evolución. La actualización es la que permite crear nuevos bienes de cultura y transformarse en divulgadores de cultura y dejar de ser consumidores de cultura ajena.

Sí múltiples son las culturas que configuran un país, múltiples y diferenciadas son las necesidades de información, pero la información debe llegar a todos por igual, cada una de las culturas seleccionará y transformará la información de acuerdo a sus pautas y necesidades de producción de bienes culturales. Si la información llega a todos y todos pueden acceder, se evita la segregación y se

permiten la igualdad de oportunidades, es decir que se respeta el derecho de todo individuo a elegir la cultura que más se adecue a sus necesidades, al mismo tiempo que le permite conocer otras culturas, por ende otras posibilidades de vida. Busca en esencia la libertad del individuo, la libertad de los pueblos, ejercitándose en la libertad de elegir. Así se evita el coloniaje, porque coloniaje significa poseer información y dosificarla a gusto del poderoso, para poder mantener en estado de sumisión y dependencia a los que no pueden acceder a ella en su totalidad. Este tipo de coloniaje es macro, pero también existe el micro coloniaje que se da a través de la autocensura, cuando se quiere mantener tradiciones que pertenecen a otros tiempos, que se han cristalizado en el tiempo transformándose en leyenda. El autocoloniaje se establece cuando consideramos que los bienes culturales son inamovibles y definitivos. Es a través de estas reflexiones donde adhiere a la lucha de clases, los bienes culturales son pasibles de pertenecernos a todos y no a unos pocos.

Haciendo una comparación con W. Lam y su charla con Gerardo Mosquera, al referirse a su pintura, dice "*Mi*

*pintura es un acto de descolonización*¹¹⁵, una descolonización mental, una descolonización que le otorgue libertad al hombre, libertad de pensamiento, libertad de hacer, libertad de ser. Lam descubre que la pintura, su pintura, es el arma de combate que él posee, y así la usa, como medio de reflexión, como medio político, como medio de crítica. Mientras que Marcelo Santángelo usa como medio de combate sus diatribas, las que difunde por todos los medios que se encuentran a su alcance.

Busca a través de sus reflexiones escritas la libertad del hombre, libertad de pensamiento y la igualdad, posee un tinte político, porque lucha con su palabra contra la hegemonía, el poder, el imperialismo pero no sólo de los que más tienen e imponen pautas sino también liberarnos de nosotros mismos y nuestra autocensura, autodisgregación, autocoloniaje.

Es un acertijo su escrito, juega con las palabras, juega con las situaciones, juega con la realidad del hombre, y en ese

¹¹⁵ Mosquera, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1983.

juego exige reflexión introspectiva, sorprende al lector, lo asombra y lo deja cavilando.

Él se divierte con el juego pero también se divierte por el conflicto que le va a provocar a su lector. Al igual que Lam con la pintura pretende estructurar signos con significados donde el espectador es el encargado de descodificar el mensaje y debe encontrar el sentido, mientras que Santángelo con su escrito nos oferta una serie de palabras que se unen en frases significativas y estremecedoras. Nos exige salir del autoencierro, exige romper ideas mitificadas y cristalizadas, nos exige innovación y cambio, apertura y flexibilidad, en esencia encontrar el significado y sentido subyacente en sus reflexiones, que en esencia remiten al significado que cada uno libremente le puede y le debe otorgar a la vida, a su vida. Es en el juego de deconstruir y construir, de significar y darle sentido a su existencia y a la existencia de sus contemporáneos nos ofrece: "Cómo evitar el stress cultural o cómo conocernos mejor" Los temas sobre los que disertó refieren:

La cultura y el arte en el siglo XX, la pintura artística como anticipadora de cambios artísticos, el arte y la salud mental: un camino para reconocer la obra de arte.

La obra de arte como documento histórico. Lo "culto" y lo "popular".

Contenido superficial y contenido profundo de la obra de arte. Función del crítico y actitud del espectador, el artista y la obra de arte.

Qué es el cine y cómo aprender a verlo. Cine, televisión y teleteatro. Los medios de comunicación.

Movimiento real y movimiento virtual, la velocidad en el arte del siglo XX, la contemplación y la participación, otros procedimientos artísticos del siglo XX.

Los objetivos que persigue los explica así:

"Uno de los problemas del hombre es tener que soportar una carga cultural; la falta de entrenamiento para reconocer una enorme área del conocimiento humano: el arte. Es cotidiano que el "arte" sea mencionado en todos los niveles y por todas las personas, sin embargo muy pocas son las que realmente saben qué debemos entender por "arte" en el siglo XX. Esta situación crea en la sociedad

estados de desconcierto que terminan por desorientar a sus integrantes, que hasta llegan a perder la noción de lo que los está representando históricamente.

Para actuar críticamente es necesario estar en posesión de los instrumentos "mínimos" para gozar, descifrar, y, por sobre todo, reconocer a las obras de arte, como distintas de las obras estéticas... Con este curso tenemos la intención de ayudar a todas las personas para que aprendan a "usar" con beneficio social y personal los objetivos que se producen en el área del "Arte" que nos presentan histórica y socialmente y que nos abren camino para interpretar coherentemente otras áreas del conocimiento humano, la ciencia y la técnica... Estamos seguro de que quienes realicen este tipo de entrenamiento estarán en mejores condiciones para usar esa mentalidad toda, en los momentos de tener que tomar decisiones tanto en la vida cotidiana, como en la profesional o en la política."¹¹⁶

El curso fue organizado para que concurrieran todas las personas sin límites, ordenado con claridad y ejemplificaciones donde todos participaran con libertad creadora.

¹¹⁶ *Diario Mendoza*, lunes 1 de junio de 1981. Mendoza

Finalmente podemos decir que Marcelo Santangelo ha pretendido y pretende, simplemente y complejamente, que nos transformemos en seres responsables directos de nuestro propio ser y pensar.

BIBLIOGRAFÍA

BAYÓN, Damián. *Aventura Plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

BAYÓN, Damián. *Geometría Sensible: una vocación Argentina. Arte en Colombia*, N° 15, Bogotá, 1981.

BRETÓN, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid, Guadarrama. 1969.

ESTEBAN, Claude. *Hijo primogénito de la tierra*. Vuelta 5 Buenos Aires, Sudamericana, Vol. I, N° 5, diciembre de 1986.

FAURE, Edgar. *Aprender a ser*. Santiago de Chile, UNESCO, Edit. Universitaria. 1973.

MOSQUERA, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Edit. Letras Cubanas. 1983.

OTEIZA, Enrique. *Cultura y Política en los años '60. El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires, CBC, UBA.

PERAZZO, Nelly. *Las Vanguardias constructivas en la Argentina*, en: Moraes Belluzzo, Ana María. *Modernidad: Vanguardias artísticas en América Latina*, San Pablo, Edit. UNESP, 1990.

ROSAS, Sergio y Zalazar Oscar. *Epílogos y prólogos, para un fin de siglo*. Buenos Aires, CAIA. 1999

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950- 1970*. México, Siglo veintiuno editores, s.a. 1973.

SANTANGELO, Marcelo. “Diez Años de Papelones. 1974- 1983”, en: *Centenario DIARIO los andes 1882-1982. Cien Años de vida mendocina*. Mendoza, Mendoza, Diario *Los Andes*, 1982.

SANTANGELO, Marcelo. *Diez Años de Papelones. 1974-1983*, Mendoza, Facultad de Artes, 1985.

“Marcelo Santángelo”, Mendoza 12 de mayo de 1980. Publicado en el suplemento cultural del *Diario Mendoza*, el 14- 05- 1980. Mendoza.

“Marcelo Santángelo”, Mendoza 12 de mayo de 1980. Publicada en el suplemento cultural del *Diario Mendoza*, el 14-05-1980. Mendoza.

