

***Instituto de Investigaciones Gino Germani***

***VI Jornadas de Jóvenes Investigadores***

***10, 11 y 12 de noviembre de 2011***

*Nombre y Apellido:* Rocío Otero\*

*Afiliación institucional:* IIGG/ CONICET/ UBA

*Correo electrónico:* rociootero3000@hotmail.com

*Eje problemático:* Política. Ideología. Discurso.

*Título de la ponencia:* Acerca de la autonomía de la esfera artística en los años setenta argentinos: el caso de Héctor Germán Oesterheld.

## **Introducción**

*Escribo estas líneas como lector atento de “El Descamisado” al que considero una herramienta política importantísima en esta etapa que vive el Movimiento y al cual he tratado siempre de difundir en la lucha por debilitar a la burocracia sindical y a los sectores reaccionarios de Osinde, Kennedy y Cía. En este carácter estimo que, en estos momentos, todo medio de difusión que exprese a los auténticos revolucionarios debe afinar muy bien la puntería en materia de ideas pues para seguir sumando gente a nuestras filas es fundamental no torcer la línea en pro de la “patria socialista” y no caer, por descuido o simple improvisación, en coincidencias fatales con los elementos fascistas. Por dicho motivo me creo en la obligación de darles el alerta respecto a la Sección “450 años de guerra al imperialismo” que en forma de historieta se publica semanalmente. En el número 16 se fija una línea en la más clara tradición del nacionalismo de derecha, oligárquico y fascista, inaugurado por Carlos Ibarguren en 1930. La crítica que sigue a continuación tiene por única y exclusiva finalidad lograr que, en adelante, se reoriente el enfoque político-histórico por la influencia negativa que puede ejercer sobre los lectores y por supuesto, nada más alejado de mi intención que pretender enseñar nada, ni entrar en polémicas. Esto es política, no historia<sup>1</sup>.*

Mi investigación doctoral se propone analizar la construcción e instrumentalización de una representación del primer peronismo por parte de la organización político-militar argentina Montoneros. Dicha representación del pasado se caracterizó por enmarcarse en una narración sobre la historia argentina estrechamente vinculada con la identidad política de Montoneros y, en consecuencia, asociada también a una noción del futuro: el advenimiento de la patria socialista. La obra de madurez del célebre historietista Héctor Germán Oesterheld cobra especial relevancia en torno a mis objetivos de investigación por su puesta al servicio, en tanto que generador de cultura, de la elaboración, desde los guiones de las historietas del último período de su vida, de una

---

\* Licenciada en Sociología. Miembro de equipo de investigación (IIGG), doctoranda (FSOC/CONICET), docente (CBC).

<sup>1</sup> Extracto de la carta firmada por Norberto Galasso publicada en la sección “Correo” de *El Descamisado*, Año I, n° 18, 18 de septiembre de 1973, p. 24. La revista *El Descamisado* fue una publicación peronista de izquierda estrechamente vinculada a Montoneros, de edición semanal. Fue dirigida por Dardo Cabo y llegó a tener una tirada de 100.000 ejemplares, publicando, entre mayo de 1973 y abril de 1974, 47 números.

condensación de sentidos sobre la historia argentina especialmente afín con la caracterización mtonera del pasado.

Una de las complejidades de los años sesenta y setenta de América Latina en general y Argentina en particular radica en la singularidad de su tardío proceso de modernización cultural<sup>2</sup>. Proceso que se vio condicionado por un contexto nacional e internacional especialmente radicalizado tanto política como socialmente al calor de la revolución cubana, las luchas por la liberación nacional en distintas regiones, el mundo bipolar y la creciente contestación generalizada tanto a las formas tradicionales de participación política como a las estructuras sociales injustas propias del capitalismo subdesarrollado. En este clima de época las diferentes esferas o ámbitos de la cultura<sup>3</sup> vieron progresivamente desdibujadas sus fronteras y legalidades internas debido al peso creciente del ámbito de la política, operándose en algunos casos una emparentación o confusión entre ellas<sup>4</sup>.

Luego de un repaso por algunas caracterizaciones generales sobre el vínculo entre arte y política en los años sesenta y setenta en Argentina, que encuadrarán teóricamente la reflexión, intentaré realizar una aproximación al modo en que los guiones del último período de la vida del historietista Héctor Germán Oesterheld, en tanto que manifestación cultural, estuvieron condicionados por una creciente instrumentalización política en función de las necesidades simbólicas de la juventud

---

<sup>2</sup> Para distintos trabajos sobre el proceso de modernización cultural en Argentina ver Terán, Oscar, *Nuestro años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993; Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Pontosur, Buenos Aires, 1991; Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Emecé, Buenos Aires, 2007.

<sup>3</sup> El pensador alemán Max Weber (1864-1920) caracterizó a la modernidad europea a partir del primado creciente de la racionalidad instrumental y de la consecuente pérdida de hegemonía de las comovisiones religiosas del mundo, propias de las sociedades tradicionales. Como una consecuencia de este proceso de racionalización, tuvo lugar el surgimiento de una multiplicidad de ámbitos de valor otorgadores de sentido al mundo, contradictorios entre sí y con lógicas inherentes y legalidades internas propias. De allí que la modernidad esté regida por un politeísmo de valores y el sujeto moderno se vea atravesado por una “guerra entre dioses”, metáfora que expresa la multiplicidad de valores que pueden dotar de sentido al mundo, según el punto de vista o comsmovisión desde el cual se lo mire. Weber ha hablado de seis esferas de la cultura: las de carácter más irracional o antirracional, esto es, la religiosa, la estética y la erótica; y las determinadas por una racionalidad de acuerdo a fines: las esferas económica, la política y la intelectual. En algunos contextos históricos, según Weber, dichas esferas pueden entrar en abierta competencia. Por ejemplo, en la guerra la esfera política (habitualmente determinada por el pragmatismo objetivo de la razón de estado) entra en competencia con la esfera religiosa. Esto, debido a que en situaciones de guerra, prima el sentimiento de entrega, la sacralidad de la muerte y el sentimiento de comunidad absoluta. Mientras que en contextos normales, sólo en la esfera religiosa puede dotarse de sentido a la muerte, en contextos de guerra, también en la esfera política la muerte puede cobrar sentido. Subyace a este trabajo la sociología de la cultura weberiana y su conceptualización del mundo moderno dividido en esferas o ámbitos de valor. Ver Weber, Max, “Excurso. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo”, *Ensayos sobre sociología de la religión I*, Taurus, Madrid, 1998.

<sup>4</sup> Para un interesante estudio sobre la singular combinación entre la esfera religiosa y la esfera política en los años sesenta y setenta en América Latina ver Löwy, Michael, *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999. A través del estudio del cristianismo liberacionista, el autor muestra el modo en que, si bien la religión suele tener en las sociedades modernas un rol de legitimación del orden establecido, en algunas circunstancias sociales adopta una función crítica, disidente e incluso revolucionaria, mezclándose con la esfera política. Tanto la teología de la liberación, como su expresión en el catolicismo liberacionista, son para Löwy el resultado de una síntesis que supera la clásica oposición entre tradición y modernidad: “están en el punto más avanzado de la corriente modernista en el seno de la Iglesia Católica y a la vez son herederos de la tradicional (...) desconfianza católica de la modernidad” (p. 71).

peronista. En este sentido, este trabajo procurará también enmarcar el caso de Oesterheld en el proceso de desdibujamiento del límite convencional entre el arte y la política, que condujo a que la esfera artística viera alterada su autonomía.

## El arte y la política en los años setenta

*La política consiste en un esfuerzo tenaz y enérgico por taladrar tablas de madera dura. Este esfuerzo requiere pasión y perspectiva. Puede afirmarse, y toda la experiencia histórica lo confirma, que el hombre jamás hubiera podido alcanzar lo posible si no se hubiera lanzado siempre e incesantemente a conquistar lo imposible. (...) Sólo aquel que esté convencido de que no se desintegrará aunque el mundo, desde su punto de vista, sea demasiado estúpido o demasiado mezquino para merecer lo que él pretende ofrecerle, sólo aquel que sea capaz de decir: “¡A pesar de todo!”, tiene “vocación” política<sup>5</sup>.*

Desde mediados de la década del cincuenta, como producto del derrocamiento de Juan Domingo Perón del poder en 1955, la sociedad argentina había ingresado en un complejo proceso de conflictividad social y política. Hasta la violenta obturación de la conflictividad por medio del terrorismo de Estado en 1976, el país estuvo atravesado por una suerte “empate hegemónico”, en el que las distintas fuerzas sociales fueron alternativamente capaces de vetar los proyectos de las otras, pero incapaces de establecer una hegemonía estable y legítima<sup>6</sup>. Como resultado de ello, las décadas del sesenta y del setenta se caracterizaron por la alternancia entre gobiernos civiles y militares, una generalizada efervescencia social, y una creciente radicalización ideológica que desembocó en la emergencia de la violencia política<sup>7</sup>. Tal como lo expresó María Cristina Tortti, un rasgo típico de la época está dado por el hecho de que a la par de la creciente conflictividad social “se desarrollaba un intenso proceso de modernización cultural y una notable radicalización política que se aceleraría a partir del golpe de estado de 1966”<sup>8</sup>.

En efecto, la dictadura militar instalada en el poder en 1966, que llevó a Juan Carlos Onganía a la presidencia de facto, es fundamental para comprender la agudización de la violencia política que se dio a fines de la década del '60, y la opción de vastos sectores por la radicalización política y la lucha en pos de la revolución. El gobierno de la autodenominada “Revolución Argentina” tuvo, además de un carácter regresivo en los planos económico y social, un signo fuertemente autoritario

<sup>5</sup> Weber, Max, *El político y el científico*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, p. 106. El extracto pertenece a la conferencia titulada “La política como vocación” que Weber pronunció en Munich el 28 de enero de 1919.

<sup>6</sup> Para la noción de “empate hegemónico” y un análisis del período abierto en 1955 ver Portantiero, Juan Carlos, “Economía y política en la crisis argentina. 1955-1973”, en *Revista mexicana de sociología*, México, 1977.

<sup>7</sup> Sobre la conflictividad que en diversos planos atravesó el período ver, en especial, O'Donell, Guillermo, *Modernización y autoritarismo*, Paidos, Buenos Aires, 1972; Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, CEAL, Buenos Aires, 1983; De Riz, Liliana, *La política en suspeso: 1966-1976*, Paidós, Buenos Aires, 2000; Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas, 1943-1973*, Ariel, Buenos Aires, 2001.

<sup>8</sup> Tortti, María Cristina, “La nueva izquierda en la historia reciente de la Argentina”, en *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, La Plata, n° 3, Otoño de 2006, p. 21.

desde su inicio: se impuso un estatuto que condicionó la Constitución, se suspendieron las actividades políticas, se tuteló y censuró periódicos y libros, y se acabó con la autonomía universitaria en los violentos hechos conocidos como “la noche de los bastones largos”, por citar algunos ejemplos.

Vastos sectores de la sociedad, tanto asalariados, como estudiantes, intelectuales y artistas, expresarían su descontento con el régimen de forma cada vez más radical. En el año 1969 aparecerían públicamente las organizaciones político-militares más relevantes, y tendría lugar uno de los estallidos populares más célebres de la historia argentina: el Cordobazo, en el que participaron fundamentalmente obreros y estudiantes universitarios, siendo un hito en la confluencia política entre distintas capas de la sociedad<sup>9</sup>. Según María Cristina Tortti, una de las raíces de este proceso de radicalización “se encuentra en el campo intelectual y cultural de aquellos años sesenta, signado por el cruce entre tendencias modernizantes e ideas de corte revolucionario y en el que ocupó un lugar central el tema del ‘compromiso’ de los intelectuales que, desde la simpatía por la ‘causa del pueblo’ evolucionaría hacia formas de participación política directa, incluyendo un cierto desdén por la tarea propiamente intelectual”<sup>10</sup>.

En *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Beatriz Sarlo analizó el lugar de los intelectuales a partir del período abierto en 1943 y hasta la vuelta del peronismo en 1973. Allí señala que, si bien en los tempranos años sesenta, la “cuestión intelectual” suscitó numerosos debates en el seno de las izquierdas en torno al rol del intelectual en la sociedad, la conjunción que se daría a partir de la segunda mitad de la década entre populismo, tendencias radicalizadas al interior del peronismo, revolución cubana y revolución cultural china, habrían proporcionado nuevas líneas de discusión en las que no se trató “ni del compromiso ni de la rebeldía, ya que el compromiso deja a los intelectuales en su lugar de clase originario y la rebeldía denuncia su carácter pequeñoburgués. Se trat[ó] más bien del reconocimiento de una dirección general de lo social a cargo del proletariado – o, eventualmente, del Pueblo, en el caso de los nacionalismos radicalizados- que, en sus luchas políticas, produce nuevas formas de cultura”<sup>11</sup>. Y afirma que “[a]l final de la década del sesenta y durante la primera parte de los años setenta, la izquierda ya casi no se plantea la ‘cuestión intelectual’ como cuestión específica: se ha resuelto –disuelto- en la política”<sup>12</sup>.

En igual sentido, el cierre del ciclo de vanguardias artísticas en los años setenta, que habían tenido lugar desde principios de la década anterior, expresa la primacía que cobraría lo político sobre otras

<sup>9</sup> Para un breve recorrido del período ver Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p.167 y ss.

<sup>10</sup> Tortti, María Cristina, “La nueva izquierda...”, op.cit., p. 22.

<sup>11</sup> Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas...* op.cit., p. 143.

<sup>12</sup> Ídem, p. 143.

esferas de la sociedad. Hacia fines de los años sesenta, la unión entre práctica estética y práctica política “no sólo politizó todos los recursos del pop, el conceptualismo, los happenings, las instalaciones, sino que también llevó lejos de la pintura a quienes protagonizaron las jornadas más resonantes de la vanguardia sesentista puesta al servicio de la revolución”<sup>13</sup>. En efecto, tal como señala Ana Longoni, el derrotero de las vanguardias artísticas tuvo etapas diferenciables que muestran distintos modos de vinculación entre el arte y la política en la Argentina, corroborándose hacia los años setenta la hegemonía de las prácticas políticas sobre otras formas de intervención social.

En los años que van entre mediados de los cincuenta y principios de los sesenta la vanguardia había aparecido vinculada directamente a la idea de revolución. Según Longoni, la figura del intelectual comprometido suponía en esta etapa la propia práctica específica como actividad política, que en sí misma se concebía capaz de transformar la sociedad, y la interpellación a la política todavía se traducía en términos de una suerte de “transfiguración pictórica”. A partir de la segunda mitad de los años sesenta, la revolución tomaría la forma de experimentación y el modelo de intelectual comprometido terminaría perdiendo su eficacia, al reivindicarse un rol teórico en el proceso histórico revolucionario. De este modo, según Longoni, el arte quedaría ubicado en el rol de la “incomodación”, al centrar la práctica artística en el cuestionamiento al orden establecido que, progresivamente, profundizaba su carácter autoritario. Hacia fines de la década del sesenta, las discusiones en torno al rol del artista en la revolución cambiaron de tenor en concordancia con la radicalización ideológica y la violencia política imperante en vastos sectores sociales. El compromiso político dejaría de ser una interpellación abstracta y comenzaría a entenderse “como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido”<sup>14</sup>. De este modo, comenzó a postularse una nueva estética en la que se dio “la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política: la violencia política se [volvió] material estético (...) incluso apropiándose de recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política”<sup>15</sup>.

En la década del setenta la revolución se volvió un imperativo para vastos sectores de la sociedad, se diluyó el lugar específico de la vanguardia artística en el proceso revolucionario y comenzó a tener lugar una creciente instrumentalización política de las prácticas culturales: “la labor del artista se somete voluntariamente a ser ilustración de la letra (de la política)”<sup>16</sup>. Según Longoni, es en esta etapa en donde el arte se autopercibe como inútil para hacer la revolución: “[h]abía llegado la hora

<sup>13</sup> Ídem, p. 144. Sarlo se refiere a la experiencia de “Tucumán Arde”.

<sup>14</sup> Longoni, Ana, “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70, en *Brumaria*, n° 8, Madrid, primavera de 2007, p. 69.

<sup>15</sup> Ídem, p. 70.

<sup>16</sup> Ídem, p. 75.

de matar o morir”<sup>17</sup>. Son los años en que se extiende la convicción entre los artistas acerca de la necesidad de supeditar “la labor específica frente a las urgencias de la lucha revolucionaria. La búsqueda de la confluencia entre vanguardia artística y política quedará relegada o perderá su sentido, cuando los artistas experimenten la lucha política como un imperativo a subordinar las prácticas culturales al mandato de la política”<sup>18</sup>.

En su libro *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Silvia Sigal también destaca la instrumentalización de las prácticas artísticas en esos años. Según la autora, hasta el Cordobazo, la figura del artista y la del político habían aparecido unidas en la del *intelectual*, sin que por ello se viera comprometida la autonomía artística: “la innovación literaria de Cortázar (o de *Tucumán Arde*, poniendo los medios audiovisuales más sofisticados al servicio de propósitos políticos) tomaba, a título de garantía de la autonomía cultural de la obra, las posiciones revolucionarias del autor. Estas, al informar sobre la pertenencia a una comunidad ideológica (...) otorgaban a la obra la autonomía indispensable para inquirir, luego, sobre su calidad o, eventualmente, sobre su valor subversivo propiamente cultural”<sup>19</sup>. La fase abierta a fines de la década del sesenta, y dominante durante los años setenta presenta, según Sigal, rasgos específicos y claramente diferenciables de la anterior. Aquí, aparece la exigencia de fusión entre autor y obra y la disolución de la entidad del *intelectual*, anulando la distancia entre pensamiento y comportamiento: “Se trata de los años que implantan (...) una idea dominante –‘todo es política’-, que reemplaza esa autonomía que describimos como la combinación entre compromiso personal y libertad cultural”<sup>20</sup>.

Es precisamente en estos años, caracterizados por la supeditación de las prácticas culturales a las necesidades y urgencias de la lucha política y revolucionaria, en los que Oesterheld produjo buena parte de las historietas que tendrán un lugar fundamental en las construcciones simbólicas de Montoneros.

## Sobre Héctor Germán Oesterheld

*...quiero recoger hasta los menores detalles de lo que pase en el ataque... ¿se da cuenta usted, señor, que estamos viviendo horas históricas? ¡Las generaciones futuras no se cansarán de estudiar cuánto hagamos: estamos viendo algo así como unas nuevas invasiones inglesas! Los próximos combates serán recordados junto a los de Maipú y Chacabuco*<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Ídem.

<sup>18</sup> Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a ‘Tucumán arde’*. Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino, EUDEBA, Buenos Aires, 2008, p. 314.

<sup>19</sup> Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder...* op.cit., p. 197.

<sup>20</sup> Ídem, p. 249.

<sup>21</sup> Oesterheld, Héctor y Solano López, Francisco, *El Eternauta. La historia original* (Edición Especial), Buenos Aires, Doedt, 2010, p. 73.

Oesterheld, conocido por su labor como escritor de guiones de historietas, nació el 23 de julio de 1919 y desapareció en 1977, corriendo el mismo destino que sus cuatro hijas, que aún permanecen, igual que él, desaparecidas. Según las reconstrucciones posteriores hechas a partir de testimonios de sobrevivientes, se presume que fue asesinado en 1978.

Aunque egresó en geología, profesión que finalmente abandonaría, consagró la mayor parte de su vida a la escritura de historietas, datando sus primeros guiones de 1951.

En 1957 daría un gran paso en su carrera intelectual, al fundar junto a su hermano la editorial Frontera, y poco tiempo después las revistas de historietas *Hora Cero* y *Frontera*, en las que la casi totalidad de las historietas eran de su autoría. Debido a su éxito, estas revistas fueron posteriormente expandidas, surgiendo *Hora Cero Semanal*, *Hora Cero Extra* (de tirada mensual) y *Frontera Mensual*. En estos años creó muchos personajes exitosos, aunque sería en 1957 cuando aparecería, en *Hora Cero Semanal*, su personaje más conocido: *El Eternauta*, que sería publicado durante dos años. Aunque la Editorial Frontera cerraría en 1959, con esa experiencia quedaría consumada su fama como historietista.

Su primer acercamiento al universo de la política se produjo en 1968, cuando la Editorial Jorge Álvarez decidió publicar una serie de biografías de líderes latinoamericanos en formato de historieta -las dos primeras serían la del Che y la de Evita- a un año del asesinato de Guevara por parte del ejército boliviano y en plena proscripción del peronismo. La primera sería, entonces, *Che, la vida del Che Guevara*, con dibujos de Alberto Breccia y su hijo Enrique. Sin embargo, la historieta fue rápidamente sacada de circulación por el régimen dictatorial. Según el editor Javier Doeyo “apenas *Che* salió a la venta, Oesterheld comenzó a trabajar en el argumento de Evita y consecuentemente Breccia empezó con los dibujos. En medio de esto, *Che* fue retirado de la venta y los originales –se supo después- destruidos. Esta persecución obligó al editor a considerar abortado el proyecto y los autores, entonces, lo abandonaron”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> En Oesterheld, Héctor y Breccia, Alberto, *Evita. Vida y obra de Eva Perón*, Buenos Aires, Doedtore, 2002, p. 62. Oesterheld había llegado a elaborar los argumentos provisarios de la historieta sobre Evita y se los había entregado a Breccia para que los dibujara, con indicaciones precisas sobre qué dibujar en cada cuadro. Debido a la prohibición de la biografía del Che, nunca finalizó los guiones definitivos. En 1970 otro editor retomaría el proyecto sobre Evita, proponiendo a Alberto Breccia un guión escrito por el periodista Luis Alberto Murray, sin participación de Oesterheld. Aunque esta edición carecía de indicaciones de impresión, edición y distribución, hubo rumores que indican que la edición estuvo a cargo de la CGT de los Argentinos. La pretensión del nuevo editor pareció ser una versión menos política de la vida de Evita, que poco tenía que ver con el estilo político que Oesterheld había dado a las biografías. El gobierno militar rápidamente le dio a esta historieta sobre la vida de Evita el mismo destino que a la del Che: la sacó de circulación y secuestró todos sus ejemplares. En el año 2002 el editor Javier Doeyo encontró los argumentos originales de Oesterheld, que aún se encontraban en posesión de la viuda de Breccia. Recuperando el blanco y negro de los dibujos y el argumento original, la editorial Doedtore presentó una edición que reemplazó los guiones de Murray por los de Oesterheld (*Evita. Vida y obra de Eva Perón...* op.cit). En el año 2007 la colección “Nueva Biblioteca Clarín de Historieta” publicó nuevamente la biografía de Evita junto con la del Che y algunas otras historietas de Oesterheld. En este caso, se decidió mantener el guión de Murray, es decir, se editó el trabajo que había conocido la luz en 1970, incluida la coloración, conocida como “Color Columba”. Aunque sin guiones de Oesterheld, la editorial consideró que

Con las biografías del Che y de Evita aparece un cambio radical en la producción cultural de Oesterheld, que utilizó las anotaciones diarias del Che en Bolivia y *La razón de mi vida* de Evita, como fuentes para la redacción de los guiones, buscando destacar el compromiso político y moral de ambas figuras y su entrega apasionada y desinteresada a la causa política por la que propugnaban. Ambas historietas expresan tanto la reconstrucción de vidas ejemplares como el proceso de radicalización política que se venía gestando en el país desde mediados de los años sesenta. Según Lautaro Cosia, el asesinato del *Che* en tierras bolivianas en 1967 y la redefinición del peronismo, ya no movimiento garante de la reconciliación de clases sino encarnación misma de la revolución, eran a la sazón “la expresión de un nuevo lazo entre cultura y política, fuertemente atravesado por el vínculo que entraña las relaciones entre el arte y la historia que le es contemporánea. (...) Las biografías escritas por Oesterheld pueden pensarse así como el fruto de estos cambios y, además, como un indicio de su próximo acercamiento a la izquierda peronista”<sup>23</sup>.

La reedición de *El Eternauta* de 1969 para la revista *Gente* también fue un signo de la politización de la obra de Oesterheld. En esta reedición, los guiones expresan claramente que, detrás de la historia fantástica de la invasión de Buenos Aires por extraterrestres, se ocultaba una metáfora que pretendía expresar la opresión que sufrían los países del Tercer Mundo por parte del Imperialismo, especialmente, el norteamericano. En efecto, como sostiene Diego Accorsi, “Oesterheld recibe la oferta de la revista *Gente* para publicar *El Eternauta* y aprovecha para aggiornarla a sus intereses políticos tan a flor de piel para 1969 (...) En esta versión de la invasión a Buenos Aires, queda bien claro que el Tercer Mundo fue entregado a los alienígenas por las grandes potencias”<sup>24</sup>.

A principios de la década del setenta y a partir de la militancia de sus hijas, Oesterheld comenzó a militar en la organización político-militar Montoneros<sup>25</sup>, radicalizando aquel primer compromiso situado entre la producción artística y la política, entablado en 1969 a partir de su trabajo sobre los guiones del Che y Evita. Oesterheld llegaría a ser parte de estructura de prensa de la organización y, como una consecuencia de esta pertenencia política, publicó varias historietas en periódicos

---

con esta edición aparecía “por primera vez en su versión original (...) la vida y obra de Eva Perón, como la planteó Oesterheld, como la dibujó Breccia y como la escribió Murray, llena de política y amor a la figura de Eva” (Accorsi, Diego, “Un poco de historia”, en *Evita/El Che*, Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, N° 15, Buenos Aires, 2007, p. 14. Énfasis mío). Resultaría pertinente, aunque excede los límites de este trabajo, realizar una lectura comparativa de ambas versiones, para corroborar o refutar la afirmación de Accorsi. Según Javier Doeyo, editor de la versión publicada en 2002, la versión de 1970 –que es la que publicó Clarín- se trató de “una propuesta de guión pobre, más una edición técnicamente muy mala, [que] daría como resultado el fracaso” (En *Evita. Vida y obra de Eva Perón...* op.cit, p. 63).

<sup>23</sup> Cosia, Lautaro, “Oesterheld: en busca de una trayectoria intelectual”, en *Diálogos de la comunicación*, n° 78, enero-julio, 2009, p. 7.

<sup>24</sup> Accorsi, Diego, “Un poco de historia”, op.cit., p. 13.

<sup>25</sup> No se conocen datos precisos sobre la fecha exacta en la que Oesterheld comenzó a militar en Montoneros. No obstante, Elsa Sánchez, su viuda, sostuvo: “la primera vez que vi a mi marido ir a una marcha, fue a lo de Ezeiza (cuando Perón regresó a la Argentina, el 20 de junio de 1973). Él ya empezaba a volcarse a todo eso, al lado de las chicas”. Consultar: <http://edant.clarin.com/diario/2007/04/20/conexiones/t-01403733.htm>.

vinculados a Montoneros. Dos de las más relevantes son *América Latina. 450 años de guerra*, que se publicó en el periódico *El Descamisado* entre el 24 de julio de 1973 y el 26 de marzo de 1974, y *La guerra de los Antartes* - cuya primera versión había aparecido en 1970 en la revista *2001*- en el diario *Noticias*, a partir del 22 de febrero de 1974<sup>26</sup>.

Asimismo, *El Eternauta* había sido reeditado numerosas veces durante los años sesenta, hasta que en 1975, el éxito de la reedición a cargo de la Editorial Ediciones Record, lo llevaría a escribir el *Eternauta II*, con un enfoque claramente político que expresó de manera evidente la radicalización intelectual y el compromiso con la causa revolucionaria.

En esta época, los guiones de Oesterheld no solamente contienen metáforas manifiestas sobre la realidad social sino que comienzan a expresar sentidos explícitos sobre la política, la nación, la opresión y la explotación claramente vinculados con la retórica mонтонера. Von Sprecher señala que “el imperialismo y la explotación del pueblo, el imperialismo y los explotadores, serán el mal por antonomasia que se ancla concretamente en las historietas que producirá con una intención explícitamente militante en las publicaciones de o relacionadas con Montoneros”<sup>27</sup>. Esto, en medio de los sucesos más resonantes de la violencia política de esos años.

## Una historia mонтонера contada en historietas

*...desde nuestro primer comunicado nos hemos identificado como peronistas y montoneros, no creemos que las luchas populares comiencen con nosotros, sino que nos sentimos parte de la última síntesis de un proceso histórico que arranca 160 años atrás, y que con sus avances y retrocesos da un salto definitivo hacia delante a partir del 17 de Octubre de 1945.*

*A lo largo de este proceso histórico se desarrollaron en el país dos grandes corrientes políticas: por un lado la de la Oligarquía liberal, claramente antinacional y vendepatria, por el otro la del Pueblo, identificada con la defensa de sus intereses que son los intereses de la Nación, contra los embates imperialistas de cada circunstancia histórica*<sup>28</sup>.

*El nombre Montoneros comunica esa síntesis por metonimia: la mонтонера gaucha se prolonga en el criollo oprimido del siglo XX; éste encontrará en el obrero inmigrante al hermano que le enseñó la organización sindical. Ambos fueron los actores principales de la gesta peronista, aunque su poder se vio recortado por enemigos y traidores. Montoneros es*

<sup>26</sup> El diario *Noticias* apareció el 20 de noviembre de 1973 y fue clausurado el 27 de agosto de 1974. Su núcleo de redacción provenía de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y de Montoneros, que se habían fusionado semanas antes del lanzamiento del diario. Diversos testimonios coinciden en afirmar que en este diario hubo cierta diversidad ideológica, a diferencia de *El Descamisado*, una publicación estrictamente político-partidaria. *Noticias* tuvo como director a Miguel Bonasso, como jefe de prensa Horacio Vertbisky, como secretario de redacción a Paco Urondo y como escritor a Rodolfo Walsh, entre otros militantes de la época. Si bien Montoneros contaba con *El Descamisado*, “ese semanario batía el parche mонтонero y sus 100.000 ejemplares de tirada apuntaban al activismo en cada rincón del país. Un diario, en cambio, permitiría que Montoneros trascendiera ese núcleo militante, llegaría a quienes no alcanzaba habitualmente, pusiera la línea de la organización en la construcción misma de la noticia. Sus criterios debían ser periodísticos, más parecidos a los de un medio independiente de información general” en Esquivada, Gabriela, *Noticias de los Montoneros. La historia del diario que no pudo anunciar la revolución*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 21.

<sup>27</sup> Von Sprecher, Roberto, “Héctor Germán Oesterheld. De *El Eternauta* a Montoneros”, disponible en [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/hector\\_german\\_oesterheld\\_de\\_el\\_ternauta\\_a\\_montoneros.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/hector_german_oesterheld_de_el_ternauta_a_montoneros.html).

<sup>28</sup> “Hablan los Montoneros” en *Cristianismo y Revolución*, año IV, N° 26, noviembre/diciembre de 1970, p. 11-14. Destacados en el original.

*una parte del todo nacional y popular. Su nombre emblemático llama a la imaginación porque pone en el presente la cita del pasado, toma una herencia y la activa en la revolución futura*<sup>29</sup>.

La organización político-militar Montoneros otorgó a la historia nacional un sentido fuertemente vinculado con su concepción acerca del necesario desenlace revolucionario y del consecuente advenimiento de la “patria socialista”. En su análisis del temprano documento de la organización titulado “Hablan los Montoneros”, Beatriz Sarlo sostuvo que allí puede encontrarse un “verdadero esfuerzo político para integrar diferentes vertientes ideológicas, mantener la escisión conceptual entre Pueblo y Régimen, y ordenar los hechos en función de un desenlace armado”<sup>30</sup>. La construcción de una representación del pasado fue un vehículo que permitió articular su accionar político en un núcleo sólido de identidad política.

Silvia Sigal y Eliseo Verón plantean en su investigación sobre los fundamentos discursivos del peronismo, que la juventud peronista en general y los Montoneros en particular, realizaron en sus diferentes declaraciones y publicaciones una suerte de lectura pedagógica de la historia. Esta recuperación imaginaria de la historia habría sido la operación discursiva mediante la cual la juventud peronista buscó fundar su propia legitimidad dentro del peronismo<sup>31</sup>.

Todo discurso político contiene como una dimensión fundamental cierta recuperación de la historia, que está siempre asociada a la búsqueda de legitimidad y a la configuración de la identidad política. Según Sigal y Verón, cada posición política reconstruye la historia a su modo, con el propósito de arraigar el movimiento social o partido en la lógica de un desarrollo y mostrar su necesidad. Además, la cultura argentina se caracterizó por una fuerte vinculación entre la historia y la política, “por la presencia de la historia como política y de la política como historia, gracias a la fuerza del ‘revisionismo histórico’”<sup>32</sup>.

Las historietas de madurez de Oesterheld fueron parte activa de esta labor de recuperación de la historia y con sus guiones, el historietista colaboró activamente con la producción y difusión de sentidos que llevó adelante Montoneros. En la historieta que publicó en *El Descamisado*, *450 años de guerra contra el Imperialismo*, aparece una conceptualización de la historia argentina “cuyos episodios son meras repeticiones de un mismo acontecimiento: la lucha del bloque Pueblo-Patria contra el Imperialismo, una sucesión de diecisietes de octubre y de septiembre de 1955”<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Sarlo, Betriz, *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2003, p. 180-181.

<sup>30</sup> Ídem, p. 264.

<sup>31</sup> Sigal, Silvia y Verón, Eliseo, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, EUDEBA, Buenos Aires, 2003. Ver *passim*.

<sup>32</sup> Ídem, p. 196. Para un estudio sobre la historiografía argentina ver Acha, Omar, *Historia crítica de la historiografía argentina*, Vol. I “Las izquierdas en el siglo XX”, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

<sup>33</sup> Sigal, y Verón, *Perón o muerte...* op.cit., p. 196.

Comienza con la llegada a América de los españoles y su final será la anulación de la historia en una sociedad sin conflictos. Esta reconstrucción intenta mostrar que “siempre pasó lo mismo, que los actores fueron siempre los mismos, que *hoy sigue sucediendo lo mismo*”<sup>34</sup>.

El texto que introduce el primer episodio de esta historieta se titula: “Vamos a contar la historia de cómo nos robó el Imperialismo. América Latina 450 años de guerra”. Merece la pena citarlo *in toto*, pues la primacía de lo político es autoevidente. La historieta, una manifestación artística, se vuelve un vehículo de transmisión de “verdades” histórico-políticas -ya no ficciones-, y un mero recurso político:

¿Qué es el imperialismo? ¿Cuándo empezó a enviar sus lugartenientes, sus soldados, sus espías, sus “embajadores”, sus empresarios para dominar y explotar a los pueblos latinoamericanos? ¿De qué maneras los invasores extranjeros –primero los españoles, después los ingleses y ahora los yankis- se movieron y siguen actuando para controlar los gobiernos títeres de los países del Continente? ¿Cómo nos quitaron las riquezas, nos destinaron a la miseria, orquestaron golpes, bajaron gobiernos populares, mandaron sus tropas asesinas para aniquilar las rebeliones de los pueblos? Vamos a contar la historia del Imperialismo para que cada una de estas preguntas y muchas más tengan su respuesta. Desde las páginas de *EL DESCAMISADO* saldrá entonces nuestra verdadera historia. Sí, de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinita de veces en su combate por ser libres. El Imperialismo nunca fue una simple frase de denuncia de los pueblos. Tiene nombres y apellidos concretos. Tiene hechos y episodios. Tiene balas y sangre en su negra historia. Esa historia es la que empezamos a contar desde este número<sup>35</sup>.

En la tira *La guerra de los Antartes*, que publicó en la revista *Noticias*, también se hace presente esta suerte de filosofía de la historia en la que predomina una certeza sobre el futuro, en la clave ideológica de Montoneros. Oesterheld presentó allí una Argentina posrevolucionaria, que había logrado construir un gobierno popular y era parte de un continente desarrollado y antiimperialista, en el que Perú era una potencia mundial socialista y los países africanos, como Zaire, habían logrado un crecimiento económico y tecnológico que los ponía en un lugar de poder a nivel internacional.

Para algunos autores, este giro político en las historietas de Oesterheld derivó en un “empobrecimiento temático y retórico de su producción historietística”<sup>36</sup>. En este sentido, Francisco Solano López, dibujante que acompañó a Oesterheld en muchas de sus historietas, sostuvo que en 1976, cuando se lo convocó para ilustrar *El Eternauta II*, sintió que los criterios artísticos de Oesterheld habían cambiado, teniendo la política un peso fundamental en sus guiones: “Yo estaba muy entusiasmado por volver a trabajar con Héctor’ (...) ‘Cuando empezaron a llegar los guiones, me pareció que era una historieta militante. Oesterheld cambió las reglas artísticas que nos

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> *El Descamisado*, año 1, n° 10, 24 de julio de 1973, p. 25.

<sup>36</sup> Cosia, Lautaro, “Oesterheld: en busca de una trayectoria intelectual”, op.cit., p. 8

habíamos impuesto en la primera parte. El nuevo *Eternauta* era muy maniqueo, muy hecho a la medida de su idea”<sup>37</sup>.

Aunque excede los límites de este trabajo, es importante mencionar que las historietas de Oesterhled no solo aportaron a la construcción retórica de Montoneros a través de guiones que proporcionaban caracterizaciones sobre la historia nacional, y con ello, pares binarios que determinaban un nosotros y un ellos (Pueblo/Oligarquía, Nación/Imperio). También proporcionaron muchos de los rasgos que caracterizaron la participación política en este período. Según Gabriela Esquivada “acaso *La guerra de los Antartes* haya sido para el autor la última confluencia esperanzada de creación y militancia. [Por ejemplo, c]uando uno de los consejeros piensa que sus muertes son necesarias (...) es difícil eludir la imagen del sacrificio que alimentó a muchos guerrilleros”<sup>38</sup>.

Baste mencionar, en este sentido, la transformación radical que sufre el personaje principal de *El Eternauta*, Juan Salvo: mientras que en la parte I, en cada episodio su preocupación fundamental había sido rescatar a su hija y a su esposa, en el segundo *Eternauta*, en reiteradas ocasiones a lo largo de la tira ofrece resignarlas si esto fuera necesario para la liberación del planeta y aparecen constantemente en una plano secundario en el espectro de sus preocupaciones. Juan Salvo ha devenido en un guerrero que renuncia a su vida privada y a sus afectos en pos de la causa: salvar al planeta de la invasión alienígena. Del mismo modo, este “mandato sacrificial”<sup>39</sup>, que Oesterheld expresa a través del personaje de ficción Juan Salvo (y que Montoneros transmite a través de Oesterheld) determinó la vida de buena parte de la militancia de la época, incluida la de Oesterheld<sup>40</sup>. El héroe de la ficción convocaba a las bases militantes a ser héroes en la lucha política real: debía primar una ética del sacrificio que pusiera el compromiso con la causa revolucionaria por encima de la propia subjetividad, aunque esto significara la muerte.

## Algunas conclusiones

<sup>37</sup> Citado en Esquivada, Gabriela, *Noticias...* op.cit., p. 329.

<sup>38</sup> Esquivada, Gabriela, *Noticias de los Montoneros...* op.cit., p. 329.

<sup>39</sup> La expresión “mandato sacrificial” la tomo del trabajo de Ana Longoni así titulado, presentado en el Seminario “Partidos armados en la Argentina de los sesenta”, Centro de Estudios de Historia Política (CEHP), Universidad de San Martín, 27 de abril de 2007.

<sup>40</sup> Cuando Oesterheld comenzó a involucrarse en Montoneros, su viuda creyó ver en peligro su vida y las de sus cuatro hijas. Según ella, debido a esto terminaron separándose: “Creo que nunca tomó conciencia de lo que realmente estaba pasando, salvo cuando cayó en prisión y supo que sus hijas habían sido secuestradas”. Ver [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=194630](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=194630).

*Sólo cuando se es capaz de abarcar una larga serie en una sola ojeada y no se toma todo literalmente ni se confunde petulantemente, sólo entonces se observa la concatenación secreta entre lo antiguo y lo futuro y se aprende a componer la historia a partir de la esperanza y el recuerdo<sup>41</sup>.*

Los años sesenta, con la creciente conflictividad social que tuvo lugar tanto en Argentina como en distintas regiones del mundo, propiciaron un singular cruce entre las tendencias modernizantes propugnadas en los círculos de intelectuales y artistas y las ideas de corte revolucionario, impulsadas por el ejemplo de la Revolución Cubana y fuertemente determinadas por lecturas marxistas de la sociedad. No obstante, hacia el final de la década se dio una progresiva pérdida de especificidad de los discursos intelectuales en relación a temas como la ciencia, la técnica, el cristianismo, la literatura, el arte. Para muchos se hizo evidente que las propuestas, aunque estuvieran signadas por miradas marxistas de la sociedad, eran insuficientes para lograr un cambio drástico en las estructuras sociales. En cambio, la búsqueda del cambio revolucionario se volvió una directriz hegemónica en tanto que eje organizador de muchas prácticas culturales: la tarea exclusivamente intelectual había demostrado sus límites y se hacía necesaria una participación política directa. Así, en la década del setenta las urgencias de la militancia revolucionaria hicieron de la esfera de la política un ámbito de intervención privilegiado para un gran número de artistas e intelectuales comprometidos con la militancia revolucionaria, como muestra el derrotero intelectual de Oesterheld<sup>42</sup>.

Al imponerse el reinado exclusivo de lo político sobre las prácticas estéticas, las necesidades propias de la lucha política empujaron al arte al lugar de instrumento de la política. Bajo estas circunstancias, ¿quedó subsumida la esfera artística a la esfera política? Más aún, ¿perdió su autonomía específica?

Según Silvia Sigal, la decisión de tantos artistas de la época de supeditar las prácticas culturales a los objetivos políticos no conduce necesariamente a concluir que la cultura, los artistas y los intelectuales hayan visto disuelta su entidad en la esfera de la política y hayan perdido su autonomía cultural. Por el contrario, para la autora, la decisión de dar primacía a la esfera política expresó la más absoluta autonomía de los intelectuales: “*la voluntad de someter lo cultural a lo político constituyó un ejemplo externo de capacidad de elaboración cultural autónoma, erigiendo e imponiendo criterios políticos forjados por los agentes culturales mismos*”<sup>43</sup>.

En el trabajo ya citado, Ana Longoni y Mariano Metzman polemizaron con la mirada de Sigal. A criterio de los autores, es un error relativizar la interferencia que el campo político ejerció en las

<sup>41</sup> En Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 336.

<sup>42</sup> Aunque excede los límites de este trabajo, derroteros similares al de Oesterheld pueden verse en los casos de Rodolfo Walsh y Paco Urondo. Ambos escritores se unieron en sus años de madurez a Montoneros.

<sup>43</sup> Sigal, Silvia, *Intelectuales y...op.cit.*, p. 252. Cursivas en el original.

reglas de la esfera artística, y consideran evidente, en cambio, que el régimen de autonomía del campo cultural se vio alterado: “la misma dinámica que adquiere la relación con la política (digamos: las urgencias de la lucha revolucionaria), en el marco de la fuerte tendencia antiintelectualista, vuelve crítica la pertenencia al campo artístico. Puede ser cierto, como dice Sigal, que esta renuncia al ámbito específico o la supeditación de la actividad intelectual haya sido una opción autónoma de los intelectuales, pero sus consecuencias fueron justamente –al menos para estos artistas de vanguardia- la pérdida de esa (precaria) autonomía que hasta ese entonces habían aprovechado en la intervención política, y la subordinación de la producción artística a las demandas, necesidades y urgencias de la política, en los códigos (comunicables, ‘ilustrativos’) que exigía la política”<sup>44</sup>.

El caso de Oesterheld, tal como este trabajo ha intentado mostrar, permite hacer extensiva esta segunda caracterización: los límites de su práctica artística se vieron efectivamente modificados y su autonomía restringida, en la medida en que el contenido de sus guiones quedó supeditado a la difusión de una retórica mtonera y una narración sobre la historia argentina tendiente a justificar la intervención política de dicha organización, su estilo y concepción de la militancia, su lectura del presente y su utopía de futuro.

Es cierto, con Sigal, que la decisión de supeditar la práctica estética a la política tuvo origen en una decisión autónoma de los artistas, que decidieron libremente comprometer su vida y su trabajo con una causa revolucionaria. No obstante, como puede verse en Oesterheld, las fronteras entre la práctica artística y la práctica política, que determinan la autonomía de cada esfera entre sí y en relación a otras, se vieron modificadas y la esfera artística perdió su especificidad. Ya no se trataba de la libre creación artística sino de la producción de simbologías y retóricas políticas dirigidas a las bases militantes.

Al analizar la vinculación singular que se dio entre la esfera política y la esfera religiosa en los años sesenta, Michael Löwy sostuvo que “el motor de la afinidad electiva entre cristianismo y marxismo fue la coyuntura histórica de polarización social y conflicto político. Latinoamérica era un verdadero trastorno en el plano político y social”<sup>45</sup>. Es evidente que la pérdida de autonomía de la esfera artística, puesta al servicio de las necesidades de la política, no puede comprenderse sin un análisis de fondo sobre las particularidades de una época histórica que trastocó los límites convencionales de una variedad de ámbitos de la cultura, y propició el compromiso con la intervención política en esferas de la sociedad tradicionalmente ajenas a las urgencias políticas,

---

<sup>44</sup> Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a ‘Tucumán arde’*...op.cit., p. 315.

<sup>45</sup> Löwy, Michael, *Guerra de dioses*...op.cit., p. 95.

como la religión y el arte. En el caso del arte, los recursos de la creación artística se volvieron un instrumento de expresión de ideas y sentidos políticos.

Finalmente, es llamativo que Oesterheld (al igual que Rodolfo Walsh) sea recordado por el imaginario social primordialmente por su condición de intelectual y no por su militancia política. Esto puede encontrar explicación en el cierre violento de una época singular en la que miles de militantes creyeron posible modificar las relaciones sociales existentes. Pasada la dictadura y vuelta la democracia, el procesamiento simbólico de este pasado de violencia política cosechó una fuerte detracción a la lucha armada y a su fracaso estrepitoso en instalar nuevas relaciones sociales, tanto en la opinión pública en general, como en un gran número de ex militantes que vieron con ojos críticos su acción pasada.

La vinculación entre arte y política, que hizo posible que el mayor historietista que dio la historia argentina fuera también militante de una organización revolucionaria, y pusiera su producción artística al servicio de una causa en la que creía, se dio al calor de una época de la historia argentina que ha sido dolorosamente clausurada. Como sostiene Sarlo, “cuando se llega a comienzos de la década del setenta, se tiene la sensación de que la izquierda ha ganado una batalla cultural que la vuelve muy visible en el campo intelectual y en el artístico. Que esa victoria cultural durara poco es parte del cierre terrible del período”<sup>46</sup>. Ya no existe un marco de recordación que permita traer al presente una memoria de Oesterheld en su doble condición de artista y militante, pues la política y el arte perdieron esa imbricación que fue característica del período.

En los años setenta el arte perdió su autonomía en tanto que esfera cultural. Pero no es menos cierto que este mismo proceso es el que la volvió un instrumento potencialmente fructífero de una causa que, a pesar de haber fracasado, genera, cuanto menos, interés en quien ha nacido en una época en la que el compromiso político parecía no ser la norma y, en cambio, ha sido reemplazado por el mecánico y neoliberal acto de votar representantes regularmente. En las décadas posteriores a la dictadura, la vinculación entre arte y política adquirirá otras formas. El fin del período de efervescencia revolucionaria significa, no obstante, el cierre de una forma peculiar de combinación entre arte y política que explica en gran medida la fisonomía de una cultura política que ha dejado de existir. De allí el interés que reviste profundizar en su comprensión y conocimiento.

---

<sup>46</sup> Sarlo, Beatriz, *La batalla de...* op.cit., p. 18.