

## **Ezeiza, escenario de una batalla peronista. Fotografía documental y apuesta artística en la obra del Equipo de Contrainformación de Rosario (Argentina, 1974)**

---

mcrisia@sociales.uba.ar

por Moira Cristiá

Investigadora de CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) (Argentina)

### **Resumen**

El artículo analiza la obra audiovisual *Ezeiza, veinte de junio de mil novecientos setenta y tres* prestando especial atención al modo de incorporación de fotografía documental. El trabajo postula que ese proyecto, desarrollado en 1974 por un grupo de artistas de Rosario, reflejó la continuación de sus búsquedas artístico-políticas y de su concepción del arte. La obra contrainformativa, que denunciaba la violencia política en la Historia argentina, encarnó la última expresión de un proceso de trabajo colectivo en diálogo con distintos actores sociales.

**Palabras clave:** Argentina, peronismo, contrainformación, fotografía, violencia

*Ezeiza, scene of a Peronist battle. Documentary photography and artistic bet in the work of the Counter-informative Team of Rosario (Argentina, 1974)*

### **Abstract**

This article analyzes the audiovisual work *Ezeiza, veinte de junio de mil novecientos setenta y tres* studying specially how documentary photography is used in it. This paper argues that the project, developed in 1974 by a group of artists from Rosario, was the continuation of their artistic-political searches and their conception of art. The counter-informative work, which denounced political violence in Argentina's history, embodied the ultimate expression of a process of collective work in dialogue with different social actors.

**Keywords:** Argentina, peronism, counterinformation, photography, violence.

## 1. Introducción

La bienvenida a Juan Domingo Perón después de 18 años de exilio marcó un antes y un después en el devenir político nacional. Su llegada convocó al menos dos millones de personas que confluyeron de distintas partes de la Argentina para asistir a ese evento tan ampliamente ansiado. En Ezeiza, localidad al suroeste de la ciudad de Buenos Aires que aloja al aeropuerto internacional más importante del país, se esperaba que se abriera una nueva etapa de representación popular y de transformación política. Sin embargo, allí se manifestó crudamente el conflicto dentro del peronismo entre dos sectores que intentaban hegemonizar el movimiento. El desenlace del evento, con un saldo de más de una docena de muertos y cientos de heridos, fue entonces el puntapié inicial de un espiral de violencia y una feroz puja de poder, impactando a largo plazo en la memoria social.

De los artistas que habían participado de una serie de experiencias conjuntas como Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, sólo Graciela Carnevale (Marcos Juárez, 1942), Juan Pablo Renzi (Casilda, 1940-Buenos Aires, 1992) y José María Lavarello (Rosario, 1935-2021) se organizaron para un nuevo proyecto sobre ese acontecimiento. Bajo el nombre de "Equipo de Contrainformación", este puñado de amigos redactó una declaración de principios y elaboró una obra audiovisual centrada en lo ocurrido en Ezeiza a mediados del 1973. La misma se basaba en una práctica habitual en la época: la proyección de diapositivas. Recurriendo a fotografías seleccionadas de diversos medios gráficos militantes y de la prensa hegemónica, la obra combinaba registros documentales con ilustraciones realizadas por uno de los artistas. La proyección de dichas imágenes se yuxtaponía a la reproducción de una voz off y de una grabación sonora del evento, brindando un sentido determinado al mismo al ubicarlo en una larga genealogía de violencia política en Argentina.

Centrarnos en esta obra reviste varios intereses. En primer lugar, nos permite indagar en el sentido atribuido al arte en este contexto nacional y latinoamericano, que condujo a una amplia incorporación de la fotografía en las obras e intervenciones artísticas de esa coyuntura como modo de denuncia de la violencia, no sólo de aquella estructural sino también de la represiva. En segundo lugar, invita a reflexionar sobre la trayectoria artístico-política del grupo de artistas que participaron en "Tucumán Arde", que ha sido ampliamente interpretado como el clímax (Longoni y Mestman, 2000; Vindel, 2009; Longoni, 2014, entre otros), pero que sin embargo derivó en nuevas propuestas, entre las

cuales "Ezeiza" fue la última. Se trata de una obra que no fue profundizada en la investigación sobre el período, no sólo por el impacto relativo que pudo haber tenido, sino también por las dificultades de reconstruirla.

Con el fin de reflexionar particularmente sobre el uso de fotografía documental para esta creación, se analizará, en primer lugar, el modo en que los artistas se posicionaron en esa coyuntura, considerando la escena nacional y continental. En segundo lugar, se presentará un estudio del proyecto de la obra en relación a los debates en curso. Finalmente, se analizará el uso de la fotografía en *Ezeiza*, en un contexto en el que se apuntaba a conjugar el arte con la praxis política. Para ello, se hará referencias puntuales a otras piezas contemporáneas de intervención política.

La hipótesis de este trabajo es que el uso de la fotografía refleja una continuación lógica de las búsquedas artístico-político en proceso y su concepción del arte, contexto en el cual ésta había cobrado protagonismo. En el relato audiovisual construido desde una ciudad distante del escenario de los hechos, en el modo de tomar posición y elaborar un discurso contrainformativo, resuenan los lineamientos para un arte revolucionario establecidos en los encuentros de artistas latinoamericanos que tuvieron lugar en Cuba en esos años. El presente artículo argumenta que la obra encarnó la última expresión de un proceso de trabajo colectivo, significando su cierre y dando lugar a la dispersión y al abandono del arte.

## **2.Cultura y liberación en la Argentina de los primeros setenta**

Hacia fines de los años sesenta, la influencia ideológica de los polos económicos mundiales, en particular de Estados Unidos, se tornó en una de las principales denuncias compartidas por las diferentes tendencias críticas en América Latina. Así, en un clima profundamente politizado, la cultura –lejos de considerarse como neutra – fue a menudo concebida como un campo de batalla en el que solamente dos posiciones antagónicas parecían ser posibles. Interpretada a la luz de ese juego de fuerzas como un espacio estratégico en el proceso de liberación, la definición de nuevas políticas culturales se debatió fuertemente en los países del Tercer Mundo, donde se reflexionaba sobre su posición en la estructura internacional (Gilman, 2003; Terán, 1991; Longoni y Mestman, 2000; Giunta, 2001; Vindel, 2009; Marchesi, 2010; Verzero, 2013, entre otros). En este contexto, el sujeto popular se tornó objeto de fascinación y se potenció la necesidad de

representarlo en los dos sentidos del término, es decir, de actuar en su nombre y de figurarlo en imágenes.

En Argentina, en esa nueva etapa que comenzó con la organización de las elecciones de marzo de 1973, tras una dictadura que se mantenía en el poder desde el golpe de Estado del 29 de junio de 1966, la apertura democrática generaba grandes expectativas y revestía un carácter festivo. En ese marco, las prácticas estéticas se dirigieron a difundir mensajes políticos, recuperando elementos de la cultura popular. A la vez, se multiplicaron los debates sobre la creación de políticas culturales nacionales y el rechazo del arte colonizado. ¿Cómo concebir la descolonización cultural? ¿Cómo articular Cultura y Revolución? Tras años de dictadura, la efervescencia social se volvió un motivo visual cautivante, particularmente en un momento tan crucial como aquel del regreso del líder peronista. En esa coyuntura, la esperanza de una liberación en Argentina aparecía fuertemente asociada al peronismo (Cristiá, 2016).

Este clima fue gestándose progresivamente. Tomemos por caso un encuentro de intelectuales sobre el tema “la cultura y la revolución” organizado por el Centro de Estudios Sociales Peronistas Leopoldo Marechal a principios de agosto de 1972, cuando comenzaba a barajarse el tan esperado regreso de la democracia. Allí intercambiaron sus puntos de vista sobre dicha problemática los poetas José María Castiñeira de Dios, Leónidas Lamborghini y Vicente Zito Lema, los artistas Ricardo Carpani y León Ferrari, el actor Carlos Carella y los curas Carlos Mugica y Jorge Goñi. Sus enunciados ilustraban la radicalización del discurso peronista y las diferentes graduaciones del posicionamiento político en el interior del movimiento. Frente a la cuestión de la función de la cultura en la revolución, el antiguo colaborador de Eva Perón, Castiñeira de Dios, evocó a su maestro, el escritor Leopoldo Marechal. Según él, Marechal había reconocido en el pueblo las dos funciones de la cultura: la creación y la asimilación. Por ello sostenía que “hacer la revolución en el lenguaje artístico” significaba también, y directamente, “hacer la revolución”. Apoyando esta idea, Lamborghini agregó que consideraba la cultura como esencialmente política y al peronismo el eje del movimiento de liberación de masas. Recordando el pasaje de Eva Perón por el teatro, el actor Carella insistió sobre el hecho de que los trabajadores del arte debían consagrarse a las necesidades colectivas.

Por su parte, Vicente Zito Lema –quien además de poeta era abogado defensor de presos políticos– radicalizó el tono y pronosticó la desaparición de la categoría individual de artista en tanto concepto burgués, para así concebir “un verdadero arte: popular, colectivo y anónimo”. De manera categórica, León Ferrari afirmó allí que, según su parecer,

el arte era un arma política que sin duda alguna tenía una incidencia sobre la realidad. En continuidad con esta afirmación, Carpani, artista que trabajó asiduamente con los sindicatos, aseguró que las masas creaban su arte espontáneamente y que el artista vivía una situación de alienación similar a aquella del obrero. Para él, el profesional de la cultura debía elaborar productos que estimularan emocionalmente de manera de concientizar a sus espectadores. Finalmente, los curas Goñi y Mugica compartieron la idea de que el arte debía servir al proceso de liberación nacional, así como a la lucha de clases. En suma, si el grado de radicalidad variaba entre los participantes, todos coincidían en que la lucha en el campo de la cultura era crucial en el proceso social que estaban viviendo.

Esta preocupación sobre el lugar del trabajo individual en una sociedad en transformación aparece también resaltada por *La Revista de los Jueves*, publicación que reunió a algunos dirigentes sindicales y al artista plástico Luis Felipe Noé con el fin de debatir sobre el rol de los artistas y las demandas de los trabajadores. Frente a una crítica generalizada del arte ligada a los sectores dominantes y motivada por la búsqueda de prestigio, los dirigentes postularon que el artista disponía de todos los elementos para participar en la lucha y en las grandes inquietudes del pueblo. Mientras que el camino hacia la liberación nacional parecía para ellos ya iniciado, exigían que el arte se dirigiera a las masas. Acordando con esas postulaciones, Luis Felipe Noé afirmó que, como manera de “concebir el mundo” –tanto en el sentido de “parir” como de “crear”– el arte y la revolución debían producirse conjuntamente. La revolución cultural equivalía entonces al abandono de la cultura de la dominación del mundo occidental y a la invención de una nueva cultura. En esta perspectiva, la revolución del arte sería realizada a partir de elementos populares, profundizando un contenido universalista que daría lugar a una nueva sociedad. El presupuesto ampliamente aceptado en ese entonces era que un país “colonizado” como Argentina poseía un arte necesariamente colonizado y que la única manera de “liberarlo” residía en una creación cultural en contacto con el “pueblo”.

Este proceso nacional, se insertaba también en una corriente crítica continental. De hecho, varios de los artistas mencionados –y parte de los que elaborarían *Ezeiza*– participaron de una serie de eventos de reflexión sobre el sentido político de su producción con artistas de otros países latinoamericanos. Los encuentros en Santiago de Chile de 1972, en La Habana ese mismo año y al siguiente (Rojas Mix, 1973), convocados por primera vez con el llamamiento de 1971, fueron conformando lo que Mariana Marchesi (2010) denominó “un polo cultural chileno-cubano”.

En mayo de 1973, días antes de la ceremonia de asunción del candidato peronista Héctor Cámpora, los miembros del Centro Podestá organizaron una celebración en el Teatro Lasalle en el que el recientemente electo presidente confirmó su apoyo a la “cultura nacional”. Después de haber cantado el himno nacional y la marcha peronista, el director del centro, el actor Juan Carlos Gené, recordó el objetivo de su institución: coordinar las diferentes ramas de la actividad cultural en la política. Durante su discurso en dicha celebración, Cámpora resaltó el concepto de cultura como una experimentación del pueblo en la lucha de liberación, a la cual los artistas e intelectuales debían integrarse. Manifestó entonces su emoción afirmando que “Después de 22 años, alpargatas y libros se conjugaron ya que la cultura pertenece a todos”. Finalmente, el grupo musical del centro (Marilina Ross, Leonor Benedetto, Oscar Rovito y Dante Castillo) cantaron tres canciones de su “Cancionero de la liberación”.

Dicha celebración parece concebida como un diálogo en el cual los votantes confirmaban su apoyo a un proyecto político que incluía una concepción particular de la cultura. En esta “dramatización de la política” los espectadores también reclamaron ciertas medidas. La integración de los principios ideológicos del sector revolucionario del peronismo en el programa oficial parecía entonces evidente. El giro de su política se revelaría a partir de otro acontecimiento público: la ceremonia de bienvenida de Juan Domingo Perón en su regreso del exilio. La masividad de la manifestación y, en particular, el modo en el que culminó, marcaron profundamente la opinión pública argentina.

### **3.Ezeiza: el proyecto contrainformativo rosarino**

Parte de los artistas rosarinos que habían confluído a mediados de los sesenta en una serie de exposiciones colectivas se constituyó como grupo hacia 1967. Su reflexión conjunta y sus iniciativas colectivas fueron progresivamente excediendo las búsquedas rupturistas dentro del campo del arte para desbordar más ampliamente en la realidad social, incorporando temáticas y problemáticas extendidas globalmente al cuestionamiento local y nacional (Cristiá, 2018). En el curso de lo que Longoni y Mestman llamaron el “itinerario 68” la producción del grupo rosarino –junto con la de otros artistas de Buenos Aires– pasó de una “posición alternativa a una de oposición” (2000: 15), llegando a su clímax en *Tucumán Arde*. Intentando superar las fronteras entre arte y realidad social, en esta experiencia colectiva se convocaron a otros actores sociales, estableciendo un diálogo fluido con la CGT de los Argentinos. Tras la interrupción de la exposición a fines de

noviembre de 1968 en la sede obrera en Capital Federal, el impulso quedó trunco y, pocos meses después, el grupo original se dispersó.

A pesar de que ese evento suele ser pensado como un punto de llegada o “manifestación culminante” en términos de Longoni y Mestman (2000: 15), la producción no cesó completamente para todos sus miembros. Parte de los artistas rosarinos se articularon en otras iniciativas en las que el arte estaba puesto a disposición de la política. Mientras algunos decidieron integrarse en la militancia estricta en organizaciones, incluso tomando las armas, otros optaron por seguir buscando contribuir con sus propios recursos y lenguaje al proceso social y político. Así, algunos de ellos crearon el Frente Antimperialista de Artistas de Rosario en 1972, apuntando a continuar la denuncia política desde el arte. En ese marco organizaron dos iniciativas que no lograron completarse: por un lado, una exposición que se titularía “Contra la represión, la tortura y la pena de muerte, y por la libertad de los presos políticos” y, por el otro, un proyecto similar a la “anti-revista” *Sobre* lanzada en Buenos Aires en 1969. Todas esas iniciativas estaban marcadas por una voluntad contrainformativa, en el sentido de emplear las herramientas de la comunicación a favor de una lectura crítica de la realidad. En términos de Gamarnik, “usar el sistema para darlo vuelta” (2012: 73).

Tras las expectativas desatadas por el regreso de Perón y el devenir de lo que se había supuesto que sería un festejo popular, tres ex integrantes de dicho grupo decidieron elaborar colectivamente una obra audiovisual. Aunque se trataba de Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y José María Lavarello, no explicitaron sus identidades ni en la declaración ni en el guión del audiovisual. La decisión de mantener una autoría colectiva firmando como “Equipo de Contrainformación” se debía tanto a la intención de escapar de la perspectiva individualista del arte como a cuestiones de seguridad, en tanto la represión ya era apremiante. La interpretación de la coyuntura y del rol de los artistas en la misma aparece entonces alineada con el trabajo que venían realizando conjuntamente y las tareas que se habían planteado en aquellos intercambios de fines de los sesenta.

Además, en el manifiesto del equipo rosarino resuena fuertemente los debates y conclusiones de los encuentros de artistas latinoamericanos de La Habana de 1972 y 1973, citando pasajes tanto del “llamamiento” como de la “declaración” producidos en esos eventos. Si bien Graciela Carnevale había sido invitada oficialmente al primero, pero por el vencimiento de su pasaporte no pudo asistir, logró participar en el encuentro previo en Santiago de Chile en mayo de 1972, al que Juan Pablo Renzi se sumó como observador. Al año siguiente, Carnevale también figuró en la comitiva de artistas que integró el

encuentro de La Habana. En 1974, desde Rosario, el pequeño grupo remarcaba su postura y demostraba así su adhesión a las resoluciones formuladas durante aquellos encuentros con las siguientes palabras: “es función de los artistas, en tanto en cuanto militantes, trabajar no sólo para el pueblo, sino aún más fundamentalmente con este, porque sólo de éste, en definitiva, será la expresión de una sociedad revolucionaria [...] sólo al pueblo le pertenece la revolución”.

El Equipo de Contrainformación se planteaba insertarse en el campo político a través de la producción artística y la confrontación de ideas en diferentes contextos. Los artistas indicaban allí que el tema fue elegido al calor del acontecimiento, “bajo el impacto emocional de la enorme movilización popular y la tremenda agresión orquestada por la derecha del peronismo”. De hecho, de los tres artistas que integraron el equipo, sólo Graciela Carnevale había asistido personalmente –y en soledad– a Ezeiza, regresando “muy movilizada”. Su experiencia de compartir con cientos de desconocidos el viaje en tren hasta Retiro y de allí a la autopista, la caminata inmersa en la algarabía popular y el tremendo desencanto en el escenario de los hechos catapultó la propuesta de abordar ese tema. Los artistas consideraban que había sido un evento traumático poco tramitado colectivamente y que su discusión era necesaria para la búsqueda de puntos de acuerdo entre variados sectores del espectro progresista.

En consecuencia, en dicho documento se señala que la obra fue “pensada para proyectarse en barrios y sindicatos y provocar una polémica posterior”. En esas instancias de encuentro, los artistas distribuían copias mimeografiadas del texto que habían redactado para favorecer el intercambio con los espectadores al finalizar la proyección de las diapositivas, combinada con la reproducción de la banda sonora. En el momento de su lanzamiento, los artistas repudiaban:

el comienzo de una profunda ofensiva reaccionaria caracterizada por la represión a las movilizaciones populares a las organizaciones revolucionarias, a cargo de la misma policía y ejército de la dictadura militar y del accionar de grupos parapoliciales y paramilitares fascistas que actúan con creciente impunidad, asesinando a un número ya impresionante de militantes populares. Todo ello en el marco de una legislación represiva que no responde a las expectativas populares. Por eso Ezeiza es también el comienzo de una gran decepción y de un proceso que marcará un salto cualitativo en la conciencia de clase obrera llevándola a desligarse de todo proyecto burgués.



La postura del Equipo de Contrainformación, que apuntaba a construir un frente progresista, no parecía florecer en un contexto fuertemente ideologizado, polarizado y fragmentado. Luego de proyectar la obra en varias oportunidades frente a diferentes grupos de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, para públicos reducidos a unas 20 personas, el proyecto fue interrumpido. El audiovisual no encontró allí una buena recepción en tanto “para los peronistas la postura era muy propia de la izquierda, y para los de izquierda no peronista la propuesta era muy peronista”. El intento de acercamiento a otros actores en ese marco fracasó porque “se topó con el abroquelamiento de las organizaciones políticas, abocadas a una deriva fuertemente identitaria que las hacía impermeables entre sí” (Carnevale, Expósito, Mesquita y Vindel, 2015: 162). La dificultad de establecer un diálogo y articulación con otros sectores, su radicalización y la represión en aumento condujeron al irreversible abandono del proyecto que inicialmente había sido pensado a más largo plazo.

El guión de la obra, la explicitación de la propuesta y las imágenes que perduraron son reveladoras de la doble intención expresada en su manifiesto, en el que definían su propósito del siguiente modo:

“Son objetivos del grupo el integrarse como militantes revolucionarios, por medio de los instrumentos expresivos específicos, a la lucha del pueblo por su liberación. Para ello se han propuesto realizar trabajos que estén al servicio de las tareas de concientización y propaganda y que al mismo tiempo estimulen las distintas formas de expresión popular, pretendiendo de esta manera, contribuir al largo proceso de formación de una cultura revolucionaria”.

En cuanto a su contenido, la obra combinaba dos relatos complementarios. Por un lado, se presentaba una narración subjetiva del hecho a través de la voz ficcional de un obrero que concurre a Ezeiza a recibir a su líder. Por el otro, el análisis de la manifestación que terminó en masacre se relacionaba con los principales acontecimientos de reivindicaciones obreras a lo largo de la Historia argentina. Estas dos líneas narrativas se construían con un lenguaje visual diferenciado: la primera se graficaba a través de dibujos a color realizados por Juan Pablo Renzi, mientras que la narración histórica se apoyó en fotografías en blanco y negro extraídas de diversas publicaciones periódicas.

Si bien la obra audiovisual no logró sobrevivir en su integridad –los registros sonoros se perdieron durante la dictadura– las casi 200 diapositivas que la componían fueron

guardadas de manera disimulada y así conservadas hasta la actualidad. En cuanto a su proporción, unas 90 diapositivas eran fotografías de Ezeiza, 40 de otros acontecimientos históricos a los que se referían, y 60 eran las ilustraciones de Renzi. Por lo tanto, dos tercios de las imágenes eran fotografías documentales y sólo un tercio creaciones. Las fotografías utilizadas no eran originales: habían sido recortadas, descontextualizadas del artículo del que provenían y organizadas con el sentido que les daba el grupo. Al extraerlas de la unidad en la que habían sido publicadas, de sus pies de página y del artículo en donde se insertaban y disponerlas en un nuevo montaje, en un nuevo orden y con una banda sonora, estas imágenes documentaban y, a la vez, “tomaban posición” (Didi-Huberman, 2009: 33). Según Carnevale, la obra duraba aproximadamente entre 15 y 20 minutos, excediendo las duraciones habituales de ese tipo de materiales, las cuales solían limitarse a una decena de minutos.

#### 4. Retrato de la violencia política argentina: entre documentación y creación

*Ezeiza. Veinte de junio de mil novecientos setenta y tres* narra el acontecimiento en el cual una imponente masa debía encontrarse nuevamente con su líder. El énfasis en la fecha, encarnado en el título, indica su carácter de hito: el definitivo regreso del Juan Domingo Perón que, a pesar de las expectativas que despertaba, concluyó en un desenlace dramático. En su propuesta, los artistas denunciaban lo que consideraban como un “proceso de dependencia y de explotación” agudizado por la dictadura militar (1966/1973) “sistematizando la represión, la tortura [y] la muerte de los militantes del pueblo”. En ese contexto, la ceremonia de bienvenida a Perón era presentada como la concreción de la profunda aspiración popular: “para la mayoría de los trabajadores, el regreso de Perón significa la recuperación de sus derechos”, sostenía el colectivo.

En tanto señalaban que el protagonista era el “pueblo”, los autores del proyecto lo figuraron en un obrero peronista. El personaje principal de la obra fue directamente inspirado en una fotografía, también incluida en el audiovisual, originalmente publicada en el reportaje sobre el acontecimiento de la revista de difusión masiva de Montoneros *El Descamisado* ([imagen 1](#)). El procedimiento de copiar la fotografía en la ilustración responde a la intención de que su construcción ficcional no sólo sea verosímil, sino también documental. Esa “migración” de la foto a la pintura había sido utilizada por los mismos artistas en otras ocasiones, apuntando a tomar elementos de la realidad para así actuar sobre ella.

Los rasgos rústicos y la piel oscura del protagonista, vinculados fenotípicamente a los habitantes del interior, apelaban al imaginario dominante sobre la población de menos recursos. Con la boca abierta y rostro serio, el hombre fue pintado en la placa de presentación con trazos gruesos y manchas de pintura roja anunciando la tragedia ([imagen 2](#)). Su gesto se asocia a una actitud comprometida, apareciendo ante nuestros ojos en acción y asemejándose a las representaciones de trabajadores que solía ilustrar Ricardo Carpani. La elección del protagonista corresponde con lo expresado por los artistas en su declaración: “Sólo aprendiendo del pueblo y en el seno mismo del proceso revolucionario, elaborará conjuntamente con este las pautas del arte como imagen de una nueva sociedad, ya que el pueblo será el protagonista del arte del futuro, dado que sólo al pueblo pertenece la revolución”.

El rostro del protagonista se reitera ilustrado en primer plano en diferentes momentos, y su relato personal del acontecimiento nutrido de un lenguaje coloquial y popular. Esa perspectiva subjetiva fue interpretada por la voz de Rafael Ielpi, un poeta y periodista rosarino cuyo padre había sido trabajador ferroviario. El guión fue construido por los artistas como un *collage* de breves testimonios, seguido de la narración extendida del personaje que fue elaborada basándose en los reportajes reunidos. Dicho narrador habla mayoritariamente en primera persona del plural, como portavoz de los militantes peronistas. “Para nosotros [su regreso] era muy importante, significaba hacer realidad nuestras reivindicaciones. Porque para nosotros Perón es eso... Perón es el símbolo nuestro, de la clase trabajadora. (...) íbamos todos a recibir al general, pero era nuestra fiesta, la fiesta de los tipos que íbamos porque... el General es eso: nosotros mismos”. Así, los artistas identifican la clase obrera con la figura del líder y aquellos que anularon violentamente el evento como sus enemigos: “esos hijos de puta comenzaron a tirar (...) y nos aguaron la fiesta... y no lo vi al General [sic.]” expresa el protagonista.

Tras un prólogo, la historia se organizaba como en una pieza de teatro de tres actos: la primera parte retrataba la preparación del evento, presentado como una fiesta popular. Las [fotografías](#) documentan la llegada de los trenes repletos de hombres y de mujeres la víspera de la celebración, es decir, el 19 de junio de 1973, para compartir esa vigilia. Otros grupos de personas alcanzaban su destino durante el día en distintos medios de transporte, incluso a pie, testimoniando la devoción a esa figura política que motivaba tal sacrificio. Las [imágenes](#) montadas en la obra proyectan exaltación y regocijo, espectacularizando el apoyo popular. Dichas fotografías construyen así una escena épica, a la vez que prueban que eso existió y que fue visto, funcionando como una suerte de “certificado de presencia”

(Barthes, 2000, p. 79-87). En esa primera parte de la obra, se transmite una idea de pertenencia colectiva: el espectáculo de los manifestantes se nos presenta entonces, siguiendo la definición de Guy Debord, como “una relación entre las personas, mediatizada por las imágenes” (1992:16).

La solidaridad, la complicidad entre los manifestantes y la alegría generalizada son resaltadas por el narrador a partir de anécdotas plagadas de emoción e imágenes de sonrisas, abrazos y gestos de fraternidad. No sólo en las palabras del protagonista, sino también en las ilustraciones y fotografías se revela el ambiente festivo, donde reinaba la euforia y las expectativas del encuentro con el líder. Enarbolando sus banderas y pancartas, las distintas agrupaciones congregadas intentaban asegurar la presencia de su sector político cerca de la escena sobre la que Perón daría su discurso. Esta competencia entre distintos grupos se manifiesta entonces en el espacio público con la fuerza del drama, como una teatralización del poder (Balandier, 2006) que estaría representado por la cercanía al escenario y, por lo tanto, a Perón.

La segunda parte de la obra se inicia con esa tensión creciente, desatada cuando civiles armados pertenecientes a grupos responsables de la organización del evento – miembros del Comando de Organización (CdO), de la Juventud Sindical Peronista (JSP) y de la Concentración Nacional Universitaria (CNU)– ocupan posiciones estratégicas en el espacio. Remplazando el entusiasmo, la narración adopta el tono de la denuncia y de la indignación. El narrador cuenta con dolor la masacre de personas indefensas y su propio calvario, describiéndolo en detalle: “desde el escenario, los asesinos descargaron sus armas indistintamente sobre el pueblo”. Allí, un grupo de fotografías son prueba del caos y la confusión creada en las inmediaciones a Ezeiza. Se observa en ellas a un joven herido recostado sobre una camilla, a personas cuerpo a tierra o trepadas sobre escuálidos árboles para protegerse. ([imagen 3](#) e [imagen 4](#)). El uso de estas fotografías parece justificarse por su “autoridad” sobre la imaginación –como sostiene Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás*– señalando su doble función como registro objetivo y testimonio personal (2004: 25/26). Asimismo, en su uso en el audiovisual, la yuxtaposición con el registro sonoro de aquel día en Ezeiza –y la reiteración allí de tiros y gritos– intensificaba el dramatismo ya presente en aquellas imágenes.

El detenimiento en un instante, su captura en la fotografía, permite una atención diferente a aquella de la imagen en movimiento, otorgándole al espectador mayor tiempo de observación. Por eso mismo, según Sontag, las fotos se adhieren más fácilmente en la memoria social, funcionando como una cita (2004: 22/23). De hecho, en el grupo de

fotografías de la obra aparecen las dos escenas icónicas del evento identificadas por Mirta Varela (2009), ambas desarrolladas en el palco preparado para recibir al líder: la de los hombres armados controlando desde lo alto al público ([imagen 5](#)) y la del joven que es “izado” al palco ([imagen 6](#)). Varela las llama “imágenes resumen” (2009: 113) y “fotografías símbolo” (140) señalando que tanto en las reconstrucciones contemporáneas como en las reinterpretaciones posteriores estas dos escenas hegemonizaron la representación del acontecimiento (2009: 114). Mientras que la de los hombres de civil mostrando sus armas representaban a los responsables de la masacre, la de un joven siendo alzado desde su cabellera, a la víctima indefensa. La ostentación pública de armas de la primera imagen y la crueldad a la que es sometida el joven en la segunda, evidencian la lectura de la violencia naturalizada y la batalla entre facciones. Así, su combinación compone la dualidad victimarios-víctimas y denuncia la brutalidad de los primeros. Para Sontag, este tipo de imágenes del sufrimiento humano funcionan como “íconos seculares” (p. 119). Aquí, en vez de figurar el dolor de un crucificado, somos testigos del momento previo al sacrificio del joven, a su linchamiento.

Mientras que en las primeras ilustraciones de Renzi de la obra el protagonista aparece con una expresión de entusiasmo desbordante, en un estilo más realista, las de la segunda parte presentan una diversidad estilística, de tinte grotesco o expresionista, e incluso con recursos propios a la historieta. Su riqueza también se refleja en la variedad de técnicas y materiales empleados: de acuarelas a fibras, pasando por marcas de lápiz. En cuanto a las representaciones, las ilustraciones construyen la misma dupla de víctimas y victimarios que identificamos en las fotografías. En algunas, los culpables de la masacre son personificados con rostros de calaveras y gorros policiales, si bien aquel día en el palco quienes portaban las armas estaban vestidos de civil ([Imagen 7](#)). En otras, son figurados con lentes oscuros y dientes afilados, empleando las convenciones típicas de los villanos en el lenguaje visual de la historieta. Por otra parte, el joven herido del que emerge un charco de sangre recuerda diversas imágenes y obras vinculadas a la denuncia de la entonces reciente masacre de Trelew. ([imagen 8](#)).

Finalmente, la tercera y última parte del audiovisual se cubre del color de la desesperanza y la consternación frente al sueño frustrado. El narrador concluye que la presencia de infiltrados fue una verdadera coartada para que los verdugos reprimieran al pueblo. El documento redactado por los creadores de la obra lo establece rotundamente: “El pueblo es asesinado una vez más (...) El sistema responde con la violencia para

mantener el régimen de violencia. La masacre de Ezeiza intenta frenar la combatividad del pueblo. Pero Ezeiza no es un hecho aislado”.

Una lista de antecedentes ilustrados con fotografías de prensa es entonces asociada a los incidentes de Ezeiza, apoyando la tesis de que se trataría del mismo programa de acción: huelgas y manifestaciones violentamente reprimidas desde el siglo XIX, durante la “Semana Trágica” de 1919 y la “Patagonia rebelde” en 1920-1921, la acción de la “Forestal” –empresa inglesa que explotó los bosques de quebracho del norte argentino entre 1906 y 1966, concentrando un poder económico y político desmesurado-, y el bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955, provocando la muerte de alrededor de 300 personas. También se incluye en la lista el fusilamiento en los basurales de León Suárez en 1956 y, finalmente, la masacre de Trelew. Así, el tratamiento del acontecimiento puntual de junio de 1973 se desborda para enmarcarse en el análisis más amplio de la violencia en la Historia argentina.

En el ya citado ensayo, Sontag señala que las fotografías de atrocidades dan lugar a dos respuestas posibles: llamar a la paz o a la venganza (2004: 13). Aquí el mensaje, tanto en la voz en off subjetiva como en la del grupo creador de la obra, convoca a la segunda reacción:

“Creo que fue una de las cosas más jodidas que recibió el pueblo... porque fue el pueblo el que recibió el ataque” (...) Tenemos ya bien claro quiénes son nuestro [sic.] enemigos, los enemigos de fuera y de adentro de nuestro movimiento... y se la tenemos jurada: Pero no como una venganza personal. Se la tenemos [sic.] jurada porque la lucha recién empieza ahora... una lucha que la tenemos [sic.] que llevar a muerte, hasta el final... mirá, y la vamos a ganar... la vamos a ganar porque somos mucho [sic.] y tenemos razón”.

La obra culmina con la siguiente frase “A esta estructura de poder asentada en la violencia, sólo se le puede oponer la violencia popular organizada”. Apoyando ese mensaje, la incorporación de fotografía en la obra brinda un testimonio visual de los hechos de violencia en la historia argentina. Esos documentos cobran un carácter performativo como “acto de imagen” (refiriendo al “acto de habla” de John Austin) en el sentido del efecto que pueden generar, en su capacidad de “impactar sobre la sensibilidad, percepción, pensamiento y comportamiento del observador” (Hernández 2014). La fotografía ingresa al audiovisual como evidencia y portadora de información sensible, como

registro y prueba. Así, las imágenes –junto a la banda sonora– sumergen al espectador en el escenario de los hechos para así involucrarlo y llamarlo, en consecuencia, a la acción.

## 5. Conclusión

A diferencia de otras iniciativas artístico-políticas, el proyecto audiovisual *Ezeiza* –el último de una serie de proyectos conjuntos– pasó casi desapercibido en los estudios especializados. Su reconstrucción y análisis evidencia una continuidad con la producción previa del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario y los debates de esa coyuntura –no sólo locales y nacionales sino también continentales– respecto al rol del artista en la sociedad. Tanto en la iniciativa del Equipo de Contrainformación, como en otras reflexiones y obras de la época, se identifica un profundo interés por rescatar la perspectiva “del pueblo”, considerándola como potencialmente revolucionaria. En miras de un cambio en la realidad social argentina y latinoamericana parecía necesario liberar las fuerzas creativas de los dominados, liberación de la cual emergerían los valores del porvenir. La lucha política se relacionaba entonces con esa creatividad romantizada atribuida a lo popular, personificada en el obrero peronista que protagoniza la obra.

Recreando aquel acontecimiento clave en el montaje de ilustraciones y fotografías con sonido, el colectivo de artistas intentó difundir una interpretación del mismo y generar debates en torno a la posición política a adoptar en esa coyuntura conflictiva, con la expectativa de articular fuerzas progresistas. Las fotografías documentales y el registro sonoro de los incidentes del 20 de junio de 1973 sirvieron de argumentos sensibles para demostrar las virtudes del pueblo y la crueldad del enemigo. Asimismo, a través del uso de la voz en off imitando el lenguaje y expresiones de un trabajador, la obra asoció la “masacre de Ezeiza” a otras situaciones históricas pasadas, expandiendo el repudio sobre ese hecho concreto y situándolo en una denuncia más amplia de la estructura de poder del país.

*Ezeiza* retrata ese acontecimiento como hito, denunciando la violencia política tanto en esa coyuntura particular como en otros tiempos de la Argentina. Su análisis permitió identificar que las fotografías incorporadas en su elaboración funcionaban como prueba y testimonio de las injusticias que se relataban. Pero en cuanto al segundo, es allí donde la creación artística del colectivo rosarino tomó la delantera para utilizar sus potencialidades expresivas y darle otras dimensiones a la interpretación. En la obra, la “masacre de Ezeiza” es considerada el último capítulo de una serie de actos de neutralización de la

combatividad del pueblo. Las imágenes y las palabras exponen su dimensión fragmentaria –memorias individuales que sirvieron como base para la escritura del guion– con el fin de participar en la memoria colectiva y convocar a la toma de posición. La narración y la exposición visual de distintos momentos se yuxtaponen entonces para provocar reflexiones y emociones que habilitaran la discusión y la acción política conjunta.

Sin embargo, ante el fracaso de la propuesta para generar un acuerdo frentista, la decisión de suspender la difusión de la obra significó el cierre de un ciclo. Fue así la última expresión de un proceso de trabajo colectivo. La ausencia de una reacción positiva en los públicos a los que se proyectó la obra audiovisual, junto a la peligrosidad de la represión en aumento, dio finalmente lugar a la dispersión de sus integrantes y al amplio abandono del arte. Luego de varios años de colaboración grupal vinculando el arte al proyecto de revolución, proceso pregnante tanto en la escena nacional como en la latinoamericana que se fue materializando en encuentros, muestras y circuitos diversos en clave frentista, la Argentina de 1974 evidenciaba haberse transformado en terreno poco fértil para ese tipo de práctica artística y militante.

## Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel; Buch, Esteban. *La marchita, el escudo y el bombo: Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Planeta: Buenos Aires, 2016.

Amaral, Samuel. "Ezeiza, 20 de junio de 1973. ¿Hubo una masacre o solo hechos aislados?", en: *Todo es Historia*, N° 510, 2010.

Balandier, Georges. *Le Pouvoir sur scène*. Fayard : Paris, 2006.

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Vintage: London, 2000 [1980].

Carnevale, Graciela; Expósito, Marcelo; Mesquita, André y Vindel, Jaime. *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde*. Ocho Libros: Santiago de Chile, 2015.

Cristiá, Cintia. *Migraciones y convergencias. Estudios en la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*, Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe, 2017.

Cristiá, Moira. *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique, 1966-1976*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016.



Cristiá, Moira "Juventud y vanguardia del 68 desde una perspectiva 'glocal'", en: *IdeAs*, n° 11, 2018. Disponible en URL: <http://journals.openedition.org/ideas/2721>, consultado el 12 de julio de 2021.

Davis, Fernando. "Juan Carlos Romero. La violencia como estrategia poética y política", en: *Radical Shift. Transformaciones políticas y sociales en el arte argentino a partir de los años '60* [Catálogo de exposición]. Museum Morsbroich : Leverkusen 2011.

Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Gallimard: Paris, 1992.

Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire 1*, Les éditions du Minuit: Paris, 2009.

Fantoni, Guillermo. *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. El cielo por asalto: Buenos Aires, 1998.

Gamarnik, Cora. *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la agencia Sigla (1975)*. Artexarte: Buenos Aires, 2020.

Gamarnik, Cora. "Contrainformación", en: Longoni, Ana et al., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Reina Sofía: Madrid, 2012, pp. 73/59.

Gilman, Claudia. *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2003.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós: Buenos Aires, 2001.

Hernández Hernández, Pablo. "Justice and Testimony between Image and Word. Foundations for a Photographic Study of Guerrilla Movements in Central America », en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n° 14, 2014, disponible en URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66886>, consultado el 8 de julio de 2021.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política*. Eudeba: Buenos Aires, 2000.

Longoni, Ana. *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setentas*. Ariel: Buenos Aires, 2014.

Longoni, Ana. "La pasión según Eduardo Favario. La militancia revolucionaria como ética del sacrificio", en: *El Rodaballo*, verano 1999/2000.

Longoni, Ana. "El mito de Tucumán Arde", en *Artelogie*, n° 6, 2014, disponible en URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/1348>, consultado el 2 de agosto de 2021.

Longoni, Ana. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en: VV. AA "Poderes de la imagen". I Congreso Internacional de Teoría e

Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2001, disponible en: <https://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFG/10grupos/percia/primer%20cuatrimestre%202020/Grupos%20Percia%202020/Longoni%20anaEl%20arte,%20cuando%20la%20violencia%20tomo%20las%20calles.%20Aoutnes%20para%20una%20estetica%20de%20la%20violencia.pdf>

Longoni, Ana. "Sobre (1969) una anti-revista en el año del Cordobazo", *Revista Guay*, junio 2019. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/116196>

Manduca, Ramiro. "Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 (2013-2020) de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone". *Guay: Revista de lecturas*, agosto 2020. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11878/pr.11878.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11878/pr.11878.pdf)

Marchesi, Mariana. "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973", en: *A Contra corriente*, 2010, Vol. 8, n° 10.

Mestman, Mariano. "La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación", en: Sel, Susana (Comp.) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. CLACSO: Buenos Aires, 2009, pp. 123-137.

Payo Esper, Mariel Ivonne. "El Frente Antiimperialista y por el Socialismo, más que un "ejército político" impulsado por el PRT-ERP", en: *Questión*, n° 29, 2011.

Plante, Isabela. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Edhasa: Buenos Aires, 2013.

Rojas Mix. Miguel (ed.), *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur y Encuentros de plástica Latinoamericana*. Editorial Andrés Bello: Santiago de Chile, 1973.

Soneira, Ignacio. "América latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. Los Talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani", en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n° 19, 2019, disponible en URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/75363>, consultado el 07 de julio de 2021.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Picador: New York, 2003.

Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la Nueva Izquierda intelectual en la Argentina, 1956 – 1966*. Punto Sur: Buenos Aires, 1991. (1ra. ed. 1988).

Varela, Mirta. "Ezeiza: una imagen pendiente", en: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós: Buenos Aires, 2009.

Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Ed. Biblos: Buenos Aires, 2013.

Vindel Gamonal Jaime. "De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de transformaciones históricas entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta", en: *Anales de Historia del Arte*, n° 22, 2012, pp. 193-213.