

LETANÍAS EN LA CATEDRAL
ICONOGRAFÍA CRISTIANA Y POLÍTICA EN LA ARGENTINA:
CRISTO OBRERO, CRISTO GUERRILLERO, CRISTO DESAPARECIDO

ROBERTO AMIGO

*El pueblo argentino ha cometido pecados que
sólo se pueden redimir con sangre.*
Monseñor Bonamín, Base Aérea de Chamental, 1976.

*Sangre de mis entrañas,
mi Cristo crucificado,
¿Dónde estás, dónde te han puesto?
¿Estás preso o enterrado?*
Anónimo, “¿Quién llora en Plaza de Mayo?” , 1978

Las Madres de Plaza de Mayo, un jueves de 1995, ingresaron a la Catedral de Buenos Aires¹, acompañadas por un grupo de manifestantes. Aquella tarde, Hebe de Bonafini, su principal dirigente, comenzó a recitar en las escalinatas y continuó con su rezo-denuncia mientras entraba a la iglesia. Los pedidos de condena retumbaron en el amplio espacio de las naves, turbaron a los pocos creyentes, aceleraron el paso de un joven sacerdote hacia la sacristía. Era el regreso de la política de apropiación de los espacios religiosos que fue central en la lucha inicial de las Madres. A la acción la denominaron *¡Raza de Víboras!*, acorde con el versículo que estructuraba la oración letánica: “*No lo perdones Señor, porque actuaba en tu Nombre*”.

Letanías: en sentido figurado significa también lista, largos listados. Las listas son una constante en la historia de las Madres: listas de presos, listas de asesinados, lista de desaparecidos, listas de genocidas. En la plaza instantes antes,

¹Para una historia de las Madres de Plaza de Mayo, véase Hebe de Bonafini, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, s/l, s/f. y las diversas ediciones institucionales modificadas y ampliadas de esta conferencia dictada en 1988. Véase también John Simpson y Jana Bennet, *The Disappeared and the Mothers of the Plaza*, New York, St. Martin's Press, 1985; Jo Fisher, *Mothers of the Disappeared*, London, Zed Books, 1989, y *Out of the*

una de esas listas era leída: el nombre de cada uno de los asesinos era enunciado para que no haya “*ni olvido ni perdón*”, la consigna de la convocatoria.

Más allá de la compleja interpretación de los versículos que pronunció Bonafini, con el desplazamiento de su sentido tradicional, esta fue una de las acciones estéticas de mayor importancia con el objetivo político de denunciar a las jerarquías católicas bajo el régimen democrático², en una de las tantas coyunturas en las que se reabrió la discusión sobre el papel institucional de la Iglesia bajo el Estado de Terror. La conflictiva relación de las Madres con las jerarquías católicas no debe ocultar el entramado complejo de prácticas, símbolos e imágenes cristianas que las mismas Madres asumieron como parte de su lucha. En este ensayo trataré de rastrear la génesis y el uso de la iconografía cristiana por las Madres, no en una relación encadenada de imágenes sino como ella fue política y estéticamente posible.

Este ensayo comienza con las Madres porque fueron el detonante de las preguntas y la pesquisa pero trata, asimismo, de dos ideas fuerza que se alimentan y superponen, la del *Cristo obrero* y *Cristo guerrillero*. Tal vez deba ya enunciar, aunque adelante la hipótesis, que el desarrollo político de ambas fue una tercera: *Cristo desaparecido*. Es decir intentaré explorar desde lo visual el pasaje desde la doctrina social de los católicos finiseculares a la lucha utópica de los años sesenta y setenta, para concluir con las imágenes del dolor cristiano que suplantaron la iconografía heroica. En ese pasaje observaré la obra de Antonio Berni y, fundamentalmente, de Luis Felipe Noé desde otros ángulos.

shadows. Women, Resistance and Politics in South America, London, Latin America Bureau, 1993.

²El jueves 29 de agosto de 1996 se realizó otra acción como denuncia al cardenal Quarracino, quien había mencionado el olvido del mandamiento no robarás por la sociedad argentina. Las Madres pegaron carteles que decían: “Quarracino se olvidó desde 1976 hasta ahora *No Matarás*” en los muros y los asientos de la Catedral.

Emile Durckheim escribió en 1912: “*La verdadera función de la religión no es hacernos pensar [...] sino hacernos actuar, ayudarnos a vivir*”. El arte y las acciones estéticas cuando se sostienen en lo sagrado parecieran ayudar a vivir con particular intensidad, más aun cuando la religiosidad se convierte en un espacio de lucha de los excluidos; la inclusión consciente de la politicidad de lo sagrado pareciera ampliar la función indicada a sus componentes comparativos: la religión hace pensar y actuar cuando se constituye como una significación alternativa que intenta desmontar el discurso del orden. El arte, entonces, posiblemente explore la tensión que la política genera entre lo inmanente y lo trascendente.

Por ello, como demostró Engels en su estudio sobre las guerras campesinas en Alemania, en algunos casos las doctrinas revolucionarias pueden expresarse como herejías teológicas. La lucha por la justicia terrena que limita la idea de “martirio” pone en crisis el componente mesiánico de aquellas “herejías” revolucionarias.

CRISTO OBRERO

La lectura política de Cristo y su apropiación por la izquierda tiene una larga tradición occidental, en un juego de lecturas que abarca desde el cristianismo primitivo como una forma embrionaria del comunismo hasta el anarquismo tolstoiano, sin olvidar el nuevo cristianismo saintsimoniano. Sin duda, la iconografía cristiana otorgó un corpus de imágenes de probada eficacia en su acercamiento a los sectores populares que no debía ser despreciado para la construcción del imaginario revolucionario. Desde luego no es el objetivo de este apartado elaborar una historia de la iconografía de Cristo en sus aspectos más

radicales sino tratar de presentar unas simples notas sobre el doble aspecto de la representación de Cristo obrero y la cristianización política de la imagen del obrero en ciertos hitos visuales del arte argentino del siglo XX; con el cuidado de que las referencias religiosas pueden ser muchas veces una trampa: ser tentados siempre a mirar por medio de ellas.

Desde luego, la imagen de Cristo obrero fue una imagen en disputa, utilizada también por la iglesia oficial de forma ortodoxa; su origen en la Argentina se relaciona con el catolicismo social del siglo XIX, cuyo impulsor fue el sacerdote redentorista Federico Grote. La figura local de la Doctrina Social fue monseñor Miguel De Andrea, promotor de los círculos de obreros y de empleadas católicas bajo el espíritu de las encíclicas *Rerum Novarum* (León XIII, 1891) e *Il fermo proposito* (Pío X, 1905). El principal foco de los católicos en la Argentina había sido la cuestión educativa, De Andrea se ocupará de orientarlo hacia la cuestión social con el fin de cristianizar el mundo el trabajo y salvar al proletariado de la caída en el liberalismo, el anarquismo y el comunismo.

En 1922, el artista Augusto C. Ferrari fue convocado por De Andrea para representar en el templo de San Miguel, uno de los más tradicionales de la ciudad de Buenos Aires, los principales fundamentos de su pastoral: la doctrina social de la Iglesia y la comunión frecuente³. Al ingresar a la nave, en la primera pintura del amplio programa decorativo de los techos, Ferrari representó en la bóveda a "Jesús liberando a los esclavos". El tema tiene su fuente literaria en los Evangelios Apócrifos: "*Ha atravesado las profundidades de las más sólidas prisiones, liberando a los cautivos y rompiendo los hierros de los encadenados*" (Evangelio de Nicodemo XXIV, 1). Sin embargo, la interpretación de tal asunto era de actualidad:

la condena al trabajo esclavo presentada en *Rerum Novarum* (se sostiene la retribución justa, las obligaciones inherentes del capital y la concordia con el trabajo). En el mismo sentido, la pintura central de la bóveda representa el trabajo sostenido en la fe: "Visión de Jesús: los pueblos redimidos por el trabajo". Jesús contempla desde su taller de carpintería, como señaló un comentario de época, "a través de los siglos, la obra regeneradora del trabajo, transformando en obreros fuertes y libres a los esclavos de ayer y dando a cada uno fe en sus fuerzas, fe en el porvenir, fe en Dios"⁴. La mencionada encíclica proponía la simple identificación evangélica del trabajador moderno con Jesús: "era hijo de artesanos, y trabajó la mayor parte de su vida". El obrero y el patrón que ingresaba a la iglesia podían, entonces, comprender mediante las imágenes el programa de concordia social católico distante de las ideologías clasistas que potenciaban el conflicto social. En una de las lunetas para subrayar el origen de tal programa decorativo, el artista representó a León XIII en el acto de escribir.

Años más tarde, monseñor De Andrea se erigió en uno de los principales opositores a la política del régimen peronista: su promoción de los círculos de obreros católicos era un punto de conflicto ya que obligaba a la libertad de sindicalización; fue la figura emblemática del catolicismo activo en defensa "del mundo libre". Además, el peronismo era su enemigo particular: se había apropiado de las encíclicas papales como fuente inspiradora de la doctrina social del movimiento, en particular durante la estrecha relación inicial del régimen con la Iglesia (ésta obtuvo sus beneficios: legalización de la enseñanza religiosa, alto

³Pío X escribió también la primera de sus encíclicas dedicadas a la comunión frecuente, *Sacra Tridentina Synodus* (1905), cuyo último mensaje de 1910 se refirió a la comunión de los niños: *Quam singularis Christus amore*, representadas también en la iglesia de San Miguel.

⁴Estanislao Zeballos, "El sentimiento religioso en el arte", *La Prensa*, 07.08.1918 y "Transformación artística del templo de San Miguel", *El Pueblo*, 07.08.1918. Véase, Roberto Amigo, "La fuerza del pasado. La obra pictórica de Augusto César Ferrari", *Augusto C. Ferrari*

presupuesto destinado al sostenimiento del culto y la neutralización del acercamiento de la clase obrera a ideas radicales gracias a la “justicia social cristiana”). La existencia de una religión cristiana “peronista” –visible tanto en los textos escolares oficiales como en la “santificación” de Evita– hizo eclosión en las medidas anticlericales y la campaña contra la Iglesia del final del régimen (1954-55) que distanciarían al “justicialismo” de la tan deseada utopía social católica para convertirlo en un régimen autoritario, además de inmoral en las costumbres, según las mismas jerarquías de la Iglesia Argentina⁵.

Si hubo una valoración discursiva del Cristo trabajador y humilde por el peronismo, la misma no tuvo una fuerte presencia ni en los afiches de propaganda⁶ ni en la plástica argentina de la época, tal vez por la centralidad de las imágenes de Perón y Evita en la liturgia pseudo-religiosa del régimen⁷. Por ello, la imagen del Cristo obrero pudo convertirse en un argumento antiperonista.

La secularización de la imagen cristiana tiene un protagonista central en Antonio Berni, es habitual en la literatura sobre este artista argentino señalar las citas a la iconografía cristiana que presenta en sus obras de los años treinta y cuarenta⁸. Es probable que la influencia del muralismo mexicano en el arte rioplatense, potenciada con la llegada de David Alfaro Siquieros en 1933, incluya

(1871-1970), *cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*, Buenos Aires, Ediciones Licopodio, 2003, pp. 131 y ss.

⁵Véase, Lila M. Caimari, *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*, Buenos Aires, Ariel Historia, 1995. En 1954 se fundó la Democracia Cristiana como partido de los católicos argentinos.

⁶Sobre la representación visual del trabajador durante el peronismo véase: Marcela Gené, *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del primer peronismo (1946-1952)*, tesis de maestría, Universidad de San Andrés, 2001.

⁷La excepción es probable que haya sido la serie de dibujos de Lorenzo Gigli conocida como *Imágenes Bíblicas*, realizada principalmente durante el periodo peronista. La obra de Gigli se afirma en un cristianismo de raíz campesina: es la representación de la lucha entablada entre el bien y el mal. En los episodios bíblicos encontró el asunto apto para expresar la pobreza contemporánea. Además, la síntesis de valores domésticos y religiosos –notorios en los retratos de familia–, cercana a la estética del novecientos italiana, lo aproxima a los mismo valores que sustentará luego la “cultura peronista”.

la apropiación de la iconografía cristiana. La prensa ilustró las notas sobre la actividad del artista mexicano en Buenos Aires con obra reciente, como *América Tropical*, pintada durante la estadía en Los Angeles, cuyo motivo central es la crucifixión de un indígena, probable denuncia de la política norteamericana hacia los trabajadores inmigrantes. La obra de Berni se aproximó a la iconografía religiosa en un sentido similar, por ejemplo en *Chacareros* (1935), una sacra conversación campesino-revolucionaria con *madonna* central incluida; y en *Medianoche en el mundo* (1936-37), descenso de la cruz como lamentación republicana por la Guerra Civil española (la imagen reactiva la disputa central entre la izquierda anticlerical y la religión católica de la contienda)⁹. Desde luego esta incautación de imágenes religiosas era una práctica habitual en otros artistas locales como Raquel Forner o Demetrio Urruchúa., por ello su interés es limitado para el objetivo de este ensayo: en muchos casos fue simplemente un recurso.

En 1949, durante su viaje europeo, Berni resolvió finalmente la analogía entre el obrero y Cristo mediante la cita erudita: *El obrero muerto* es una obvia referencia al *Cristo morto* de Andrea Mantegna del Museo Brera. El escorzo del cuerpo reitera al de la obra renacentista, aunque Berni ya había utilizado uno similar en *El dominio de las fuerzas naturales*, pechina pintada con Lino E. Spilimbergo en las Galerías Pacífico de Buenos Aires¹⁰. En *Obrero muerto* obliga al espectador a centrar la mirada en los pies desnudos, para luego rodear al cadáver siguiendo los rostros humildes –que Berni tanto había fotografiado– que ocupan el lugar de la Virgen y San Juan. La sucesión de las diversas expresiones

⁸Marcelo Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA-Curare, 1996, p. 240.

⁹Podemos seguir encontrando tales relaciones en una y otra obra, por ejemplo, en *Sol de Domingo* (1941), una Sagrada Familia trabajadora y pueblerina; *Domingo en la Chacra* (1945), una variación de la iconografía de la última cena.

de dolor recuerda a los obreros sin esperanza de *Manifestación* de 1934. Ahora, los rostros del proletariado circundan a su Cristo, cuyo cuerpo parece tener heridas de bala, sin mirarlo: es, a la vez, lamentación y negación ante el cadáver de la clase.

Lamentación de un comunista crítico ante la derrota inevitable de su organización por el peronismo dentro de la clase obrera argentina. Esta pintura cierra, el discurso clasista urbano abierto con *Manifestación* (y sus inevitables complementos visuales y doctrinarios: la lucha campesina con *Chacareros* y la alianza pequeño burguesa, obrero y campesina con *Desocupados*). La situación económica y social abierta en la década del treinta fue representada por Berni mediante el impacto moral y subjetivo que produjo aquella crisis (que puede vislumbrarse en cierta desesperanza que transmiten los rostros de *Manifestación* y en el sueño profundo de *Desocupados*, salvo los ojos abiertos de la mujer indígena). *El obrero muerto*, por el contrario, es la representación de la clausura del obrero como sujeto revolucionario llevada a cabo por el peronismo, del cual el comunismo local era opositor aliado a los partidos burgueses. No alcanza, entonces, la lectura de esta pintura desde el fascismo europeo ya derrotado sino desde la nueva situación rioplatense, donde tal ideología se supone sobreviviente en el peronismo.

El proletariado se ausenta desde entonces de la producción de Berni, por ello la obra de los cincuenta transitará entre la representación de los campesinos norteños y los mitos barriales urbanos. La próxima obra política será un alegato de los frentes por la paz: *Manifestación* de 1951. Aquí un grupo mayoritariamente de

¹⁰Los murales fueron realizados por el Taller de Arte Mural integrado por Berni, Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa.

mujeres, nuevo sujeto político, porta una bandera con la paloma de la paz. Ser un artista compañero de ruta del comunismo obligaba a entrar en la órbita picassiana.

INTRODUCCIÓN A LA ESPERANZA

Una mirada a la obra de Luis Felipe Noé permite entender la presencia del discurso católico en la plástica de vanguardia de comienzos de los sesenta, aspecto generalmente silenciado por la historiografía del arte¹¹. La inquietud sobre los vínculos entre catolicismo y pintura surgió frente a *Introducción a la esperanza*, realizada en 1963; obra clave de Noé que obtuvo el Premio Nacional Di Tella.

Introducción a la esperanza dialoga no sólo con *Manifestación* de Berni (como ha sido señalado, entre otros, por Andrea Giunta¹²) sino con otra obra del mismo artista: *La mayoría silenciosa* de 1962. Esta última presenta dos niveles: en el superior una multitud de rostros públicos y anónimos recortados de revistas y diarios girando alrededor de un televisor, clara expresión de la nueva sociedad de consumo; en el nivel inferior se encuentran deshechos como substrato real de la sociedad capitalista (tópico de la obra de Berni, actualizado por la capacidad fagocitadora de sumar lenguajes y contemporaneidad).

Noé también estructura *Introducción a la esperanza* en dos niveles: en el inferior las masas obreras vociferantes pintadas en blanco y grises, en el superior

¹¹La relación de Noé con el catolicismo es indicada, con una lectura distinta de la que aquí se presenta, en Agnès de Maistre, *Le group argentine, Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961-1965. Ou la figuration ecléctique*. Tesis de maestría, Université de Paris IV- La Sorbonne, Institute d'Art et d'Archéologie, 1987, tomo II, p. 70 y ss. La bibliografía principal sobre el artista es: Mercedes Casanegra, *Noé*, Buenos Aires, Alba, 1988. Los amplios alcances de la relación arte-política en los sesenta pueden ratificarse en el catálogo de la muestra *Arte y Política en los '60*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición, Fundación Banco Ciudad, 2002.

¹²Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

una serie de bastidores como pancartas pintadas, autónomas, con diversas leyendas que nos obligan a leer el conjunto como una manifestación política variopinta. Sugiero aquí que la clave de la obra es uno de los bastidores, que a pesar de tener un lugar significativo en la estructura abierta de la obra ha pasado más desapercibido que los restantes. Su consigna es aparentemente absurda: “Cristo habla en el Luna Park”. Según Noé pocos han percibido la importancia del mismo en la lectura de la obra, tomándolo en algunos casos por una simple humorada.

Esta pintura puede leerse como un *programa estético*, según la acertada sugerencia de Andrea Giunta: “*su cuadro era un programa con puntos de partidas, definición de problemas y soluciones, un manifiesto escrito con pinceles y con colores, eran palabras pintadas que, desde el color y la forma, ordenaban los puntos de su programa*”. Más allá de Noé como integrante de la constitución de una vanguardia atenta a la realidad nacional y a la escena internacional. ¿Cuál era el *programa* de Noé?

El peronismo era una fuerza política proscrita por los militares desde el golpe militar de 1955; en 1963 comenzó un breve interregno de democracia restringida con la convocatoria a elecciones manteniendo la prohibición política a Juan D. Perón. Las referencias a este contexto en *Introducción a la esperanza* son notorias, comenzando con el retrato de Perón con la leyenda “Él con el pueblo con él”, juego de palabras que no expresa simpatía política con el líder popular exiliado aunque Noé es consciente de que su “retorno” es la única opción política real: la pancarta pintada en el nivel inferior, entre los rostros del pueblo, refiere a la mencionada proscripción (“No nos dejan”). Además el artista juega con la histórica prohibición de pronunciar su nombre que había implantado la revolución

de 1955: *Perón es Él*, y pocos dudarían de semejante atributo divino en 1963. Algunos de los bastidores insulares también aluden lateralmente al peronismo: “mujeres/ manos limpias” (el voto femenino), y “progreso/leña” (el famoso discurso de Perón del 15 de abril de 1953), mientras otros parodian a los partidos políticos legitimados por el régimen, “honesto” (referencia irónica al radicalismo y a Illia), que complementan el del nivel inferior “Vote Fuerza Ciega”. Dos pinturas-carteles refieren a episodios concretos vinculados a los sentimientos populares: “Campeón” indica que el club más popular de Buenos Aires, Boca Juniors, obtuvo el título en 1962. El segundo es el de nuestro interés: “Cristo habla en el Luna Park”, referencia a un singular encuentro de la Escuela Científica Basilio realizado en ese pabellón de deportes, habitual sede de las veladas de boxeo.

La asociación espiritista había tenido un gran auge en los cincuenta, apoyada por el gobierno peronista (en su etapa de conflicto con la Iglesia) tanto por la base popular que la integraba, similar a la de las iglesias pentecostales, como por el interés acerca de la vida en el más allá del General. La idea de un Cristo no divino era central en esta escuela espiritista, heredera de cierto positivismo finesecular –fue fundada en 1917– que estimulaba la pretensión científica de su doctrina acerca del devenir de la humanidad¹³. Noé había quedado sorprendido, cuando trabajaba como periodista en el diario *El Mundo*, por uno de esos enormes y populares encuentros espiritistas difundido con la siguiente propaganda: “Cristo habla en el Luna Park”. En 1974, Noé humorísticamente

¹³La Escuela Científica Basilio considera que Dios es el creador de los espíritus, Jesús de Nazareth su enviado y los hombres espíritus encarnados en un cuerpo para evolucionar hacia Dios o cumplir misiones, como Jesús. Es una religión que se considera científica porque investiga a partir de la mediumnidad. Sus símbolos son la cruz con la corona de espinas y el retrato de Jesús realizado por inspiración divina por un cofundador de la escuela. En un acto en el Luna Park, en 1950, su

recordó sus impresiones de aquella velada de 1961: las personas y el público con delantal blanco que seguían las instrucciones del maestro de ceremonias, mientras los espíritus se internaban en los cuerpos de los presentes:

Una señorita aloja a Cristo en su seno, detrás de los senos. El señor de cuerpo de gallina, carnicero de profesión, deglutidor de espíritus, interpreta

-Tiene corona de espinas.

-¡Sí, sí ... tiene corona de espinas!- contesta el coro temblando la voz.

-Tiene túnica blanca

-¡Sí, sí! ... tiene túnica blanca.

-Tiene barba larga

-¡Sí, sí! ... tiene barba larga

-¿Ya todos ustedes saben quién es?

-¡Sí, sí el hermano Jesús de Nazareth!

Así, fueron apareciendo Sócrates, Juana de Arco, Mahatma Gandhi, el doctor Luis Agote, descubridor del plasma sanguíneo, y Blanca Lambert, la médium a la cual Eugenio Portal visitó un día, causándole ésta la aparición de su finado padre, Basilio, quien le ordenó crear esta institución. En consecuencia padre e hijo también se hallaban presentes.

-Ahora aparecerá Juana de Arco.

-¿Cómo lo sabe? –le pregunta Rompecabezas [Noé] a uno de los organizadores de este acto.

-Nos lo adelantó en una sesión anterior el hermano Jesús de Nazareth, que fue quien organizó el programa¹⁴.

Este episodio, representado en el lienzo mediante el cartel y la multitud de blancos y grises, expresa la fascinación de Noé por los rituales de masas. De manera similar Noé se acercaba al peronismo, del que era crítico de los aspectos ideológicos por la influencia de su padre, un liberal demócrata progresista autor de un famoso panfleto antiperonista: *El libro negro de la Segunda Tiranía*. Noé estaba fascinado con el sonido de los bombos peronistas más que con la doctrina, (aquellos mismos bombos que hicieron a Julio Cortázar radicarse en París). De allí la ambigüedad de este conjunto pictórico que puede abrirse a múltiples interpretaciones, porque la relación de Noé con el peronismo es ambigua: la razón

principal eslogan fue “Jesús no es Dios”; esto provocó un enorme escándalo con la Iglesia por haberlo realizado con apoyo oficial del peronismo.

¹⁴Luis Felipe Noé, *Códice Rompecabezas sobre Recontrapoder en Cajón Desastre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

lo condena pero su relación visceral con el proletario lo atrae. Los rituales que pueden convocar a la irracionalidad, es decir a la barbarie, ejercen una poderosa atracción en el artista.

Desde luego, la mirada al peronismo como invocador de la barbarie es fundamental en la obra de Noé desde la *Serie Federal* de 1961: con *Muerte agónica de Dorrego*, *Anarquía del año 20* y *Convocatoria a la barbarie* la metáfora histórica adquiere una densidad hasta entonces insospechada en el arte contemporáneo local. En la extraordinaria *Incendio del Jockey Club* de 1963, Noé extrema la polaridad entre las masas y la cultura de elite; el fuego unifica los dos registros de la pintura con su fuerza purificadora: es la destrucción que permite la creación de lo nuevo en la escena del gran ritual. Es una pintura autorreferencial: no sólo por el hecho anecdótico de que el artista fue testigo del incendio del Jockey Club en 1953, sino porque estéticamente su pintura sólo podía surgir de la destrucción del antiguo orden visual, representado en las obras de arte que alojaba la sede social de la burguesía tradicional. El desgarramiento del artista fue el imperativo moral de dar cuenta de su tiempo: tiempos abismales de la resistencia peronista y tiempos esperanzadores de la renovación de la Iglesia.

Introducción a la esperanza es, principalmente, un manifiesto de las ideas plásticas de Noé: el caos como estructura, la impronta gestual de la imagen, la búsqueda de climas que envuelvan a las figuras fusionándolas. La idea de fusión de la imagen (el clima vital) reemplaza para Noé a la tensión u oposición de unidades contrapuestas de su obra anterior. Esta idea de fusión implica una concepción no sólo formal sino también política a comienzos de los sesenta.

La idea de “fusión” que guía el modo de pensar y representar de Noé se expresó tempranamente, en 1957, en el artículo de su autoría publicado en *Acción*

*Socialista*¹⁵. Noé propuso el mismo objetivo para el socialismo y el catolicismo: la concreción de la común esperanza del hombre, en lo material y en lo espiritual respectivamente, de superación de la burguesía.

En *Introducción a la esperanza*, la inclusión de la leyenda “Cristo habla en el Luna Park” y del peronismo obliga a una lectura crítica de la pintura como programa que debe dar cuenta del término “esperanza” que la denomina: es decir de la posibilidad de ascensión de las masas desde la materia hacia una instancia de liberación espiritual. La formación intelectual del artista puede aclarar algo al respecto.

Noé estudiaba derecho, cuya facultad era uno de los centros del activismo nacionalista católico; el futuro artista conoció a dirigentes de esta fracción como Marcelo Sánchez Sorondo y el padre Julio Menvielle, pero su principal influencia fue el católico y esotérico Federico González Frías, alejándose por ello de cualquier influencia integrista. En su práctica laica, Noé fue uno de los fundadores del efímero grupo católico “Convivencia”¹⁶, guiado por el sacerdote jesuita Joaquín Aduriz. Eran católicos reformistas que comenzaban a pensar el proceso de su inserción en la sociedad acorde con el “signo de los tiempos”, laicos fuertemente preocupados por la relación entre catolicismo y política; sentían a la Iglesia alejada de los problemas reales del pueblo y a la sociedad descristianizada por el egoísmo inherente al sistema económico social¹⁷. La Iglesia debía reivindicar los derechos del proletariado, posición de vanguardia en los laicos del cincuenta, para encontrar su verdadero cauce nacional y social. Este grupo

¹⁵El objetivo de esta publicación dirigida por Dardo Cuneo era aproximar ideas socialistas al desarrollismo; la primera página de la revista está ilustrada por el artista, hace referencia a la situación política y el gobierno militar.

¹⁶Entre otros, lo integraban Eliseo Verón, Raquel Ferrario, Marcelo Lozada y Mario Robirosa.

¹⁷“Qué es el grupo Convivencia”, mimeo. Conversaciones del autor con Noé. Además, Noé me facilitó avances de su libro de memorias que confirman la preocupación católica de sus obras.

participó en la discusión sobre educación superior apoyando las posturas laicas contra la educación religiosa y en defensa del divorcio, posiciones que lo alejaban definitivamente del marco de aceptación de la iglesia argentina constantiniana. “Convivencia” es un ejemplo temprano del desarrollo del apostolado de los laicos, muchos de los cuáles se radicalizaron a una velocidad extraordinaria en los sesenta y setenta.

La idea de un cristianismo social, crítico a las jerarquías de la iglesia oficial, puede ser el sustento de su pintura *Incongruencia del cuerpo místico* (1962), cuya cruz es pintada en forma horizontal para referir a la acción del laico impulsado por su fe, que debe actuar bajo la doble existencia de la Iglesia como cuerpo social y como cuerpo místico. Noé modificó esta pintura en 1965 para convertirla en un juicio ético del concepto de civilización occidental y cristiana. En *Cisma o Las dos caras del cristianismo* de 1962 (dos versiones diferentes antes de su destrucción por el artista, ambas con la inclusión del volumen de una cabeza colonial de Cristo con sus espinas de plata) marcó la polaridad entre la Iglesia de Cristo y la Iglesia de jerarquías, asunto central del incipiente Concilio Vaticano II.

En el mismo año, Noé no temió aceptar el desafío de representar una iconografía cristiana tradicional como *La última cena*, la resolución plástica innovadora no oculta la lectura ortodoxa de afirmación de la eucaristía: el pan y el vino están pintados apenas con una simple línea roja sobre el fondo blanco, en cambio los alimentos terrenales son resueltos mediante el collage. En un bastidor inserto en la tela, aparece Jesús, resuelto en blanco y apenas delineado como atributo de su luz; los apóstoles están definidos por rápidas pinceladas gestuales, con la excepción de Judas señalado en color verde. En otro *Cristo* de 1962, perteneció a González Frías, la cruz esta formada por las maderas del bastidor, un

recurso formal que había comenzado con *Mambo* y que ahora tiene sentido religioso (como si a los aspectos más insignificantes de la vida cotidiana era posible otorgarles trascendencia). Al año siguiente con *Cristo del pecado* complementó la idea de la religiosidad sencilla al presentar al Cristo hombre: en la tela quemada y rasgada un Cristo matérico, y la fuerza llameante del rojo en la parte inferior entremezcla almas y demonios: Juicio Final próximo más que Infierno.

La última obra de Noé con referencia cristiana es *Nuestro Señor de cada día* (1964), aquí realiza el montaje de la caja de un televisor sobre la simple cruz; en el espacio de la pantalla vemos el rostro de Cristo. Más que una mirada irónica sobre la cultura urbana, Noé propuso reinstalar a Cristo nuevamente en nuestra cotidianidad, incorporarlo a los nuevos hábitos de consumo de la sociedad de masas, si el televisor es el nuevo altar debíamos encenderlo con un contenido cristiano, y enfrentar el peligro latente de apagar la “señal”.

Una operación de montaje similar, realizó León Ferrari, *Civilización occidental y cristiana* –estudiada con precisión por Andrea Giunta– ambas funcionan desde la confrontación de elementos simples pero cargados de sentido previamente que al montarlos permiten una nueva lectura. Desde luego, el lugar desde donde Ferrari y Noé politizaban sus prácticas artísticas era distinto, también lo fueron sus objetivos al revisar la iconografía religiosa. En Ferrari era un combate, que hoy prosigue, al dominio de la iglesia como instauradora de un orden moral sostenido en la represión y la censura, por el contrario en Noé la religión es la expresión individual del humanismo en crisis.

Si se quisiera considerar tal inclusión de lo religioso en la obra de Noé como simplemente anecdótica, a pesar de su temprana militancia en un grupo laico,

puede uno sorprenderse al leer en otra clave la *Antiéstetica* de 1965 (a la vez, marco teórico y síntesis de su experiencia artística previa): los términos para referirse a la creación y al papel del artista son una mixtura de los tópicos habituales de la literatura artística con la literatura católica reformista. Así:

El arte siempre se juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación. Siempre ha sido un fruto de la relación con lo circundante, con su tiempo, con su lugar; un testimonio de esa relación y el fruto de esa relación. [...] El artista debe obedecer a su época, a los dictados profundos de su época. Pero para interpretarlos para revelar su imagen para transmutarlos en otra cosa, debe ser un mago. [...] “Siento que hay una gran imagen por encima de nosotros. Como si fuera un toldo colgado sobre nuestras cabezas. Todos tratamos de abarcar esa imagen y sólo conseguimos pinchar el toldo. Así damos un aspecto mínimo de ella”. Cuando le oí decir esto a Macció sentí que estaba dando en la clave de algo muy importante. [...] imagen no es otra cosa que lo que antes se llamaba verdad, y que ahora, por escepticismo de normas anteriores y fe en búsquedas posteriores (y también porque somos pintores) le damos otro nombre.

En 1960 había afirmado en el mismo sentido, que el objeto de su pintura era dar una “*nueva imagen de la realidad del hombre*”; lo que más le importaba a Noé era “*lo permanente del arte, la imagen espiritual del hombre*”¹⁸ por ello el artista tenía un papel fundamental ya que “*pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno –el pintor es el sacerdote de semejante operación*”.

La crisis personal con el catolicismo potenció su crisis sobre la pintura, tal vez no se pueda deslindar una de otra: entre 1966 y 1975 dejó de pintar. Posiblemente, por la imposibilidad de representar la Idea en el mundo material, a la que hacía referencia Macció. La posterior etapa especular de Noé en sus ambientaciones de espejos planos-convexos ofrecía otra relación con el espectador en la que el artista no daba ya testimonio. El público era envuelto por sus propios reflejos distorsionados: el caos de la realidad como nueva cueva platónica.

¹⁸Luis Felipe Noé, “Presentación de mi obra a un amigo”, catálogo exposición Van Riel, Buenos Aires, 1960.

Noé, en su período católico, comprendió que la religión no era simplemente los signos externos del culto, sino lo que ellos recrean y la pintura había parecido una herramienta apta. En los tiempos posconciliares, el artista había tratado de anular la escisión entre la esfera de lo político con la esfera de lo espiritual: solo el artista como aprendiz de brujo que revela lo oculto podía zanjar aquella escisión. Por eso Noé dirá que él no abandonó la pintura, sino que ella lo dejó: el arte no podía cumplir con la idea de “fusión” y “ascenso espiritual”. Al artista sólo le restaba poder disolverse en la vida social.

CRISTO GUERRILLERO

Los aires de renovación que habían soplado en el continente latinoamericano cobraron nuevo impulso desde el Concilio Vaticano II (1962); aunque en la base de sacerdotes de la Argentina logró tener presencia el movimiento tercermundista, la mayoría de la jerarquía, salvo un grupo de obispos moderados, era reaccionaria al espíritu posconciliar, lo que produjo agudos enfrentamientos. *“El mundo católico de la época”, afirman Di Stefano y Zanatta, “parece un campo de batalla: la jerarquía fracturada, el clero dividido y en rebeldía, las vocaciones en crisis, el laicado falto de confianza o politizado sobre el telón de fondo de un enfrentamiento generacional, cultural, ideológico y político cada vez más agudo”*¹⁹.

La expresión más radical del espíritu evangélico transformador fue el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM) fundado en 1967, con el cuerpo doctrinario elaborado en el Documento de los Obispos del Tercer

¹⁹Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Mondadori, 2000.

Mundo y el Manifiesto de la Conferencia del Episcopado Latinoamericano de Medellín, en 1968. Además, la existencia de gobiernos dictatoriales en la Argentina permitió la lectura de las encíclicas, por ejemplo la *Populorum progressio*, desde la desigualdad social entre las naciones. Así, cuando las tiranías dañaban peligrosamente el bien común, la violencia era aceptada: era el tiempo de diferenciar entre la injusta violencia de los opresores y la justa violencia de los oprimidos. Además, aunque la mayoría del MSTM se oponía al ejercicio de la violencia armada, sus cercanías con el peronismo (al que se entendía como la ideología del pueblo católico) obligaron a los sacerdotes de base a comprender la radicalización de la juventud en la lucha antidictatorial²⁰. Algunos intelectuales ocuparon un lugar clave en la conformación de la ideología cristiana revolucionaria en la Argentina y su integración con las mismas tendencias latinoamericanas. Entre ellos destacó Juan García Elorrio, especialmente por su revista *Cristianismo y revolución* publicada entre setiembre de 1966 y el mismo mes de 1971. García Elorrio también fue promotor de *Che Compañero*, de la que apenas salieron cuatro números en 1968. La actividad de García Elorrio fue central para lograr la hoy incomprensible síntesis entre tercermundismo, cristianismo, peronismo y guevarismo que marcó a la generación del sesenta²¹. Además fue el inspirador del “Comando Camilo Torres”, embrión de la

²⁰Por otra parte, el principal grupo armado de la Argentina, Montoneros era una evolución del nacionalismo católico argentino, aunque desdibujó su génesis al sintetizar tácticas guevaristas con los métodos de la resistencia peronista. La mayoría de sus primeros dirigentes surgieron de la Acción Católica y de Tacuara, un grupo anticomunista y antisemita inspirado en el falangismo español, promotor de la acción directa y con la fascinación fascista de los uniformes y los ritos de iniciación. En la década del sesenta un grupo escindido comenzó a vincularse con el peronismo, bajo la denominación Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara, que girará a posiciones de izquierda potenciadas por el contexto de la lucha armada continental. Aunque sus principales dirigentes serán claves en la organización revolucionaria de los setenta, con su participación en el ERP (Joe Baxter) y Montoneros (José Luis Nell), la continuación del MNRT fueron las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP).

²¹Sobre *Cristianismo y revolución* y los Montoneros, véase Richard Gillispie. *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987, pp. 84 y ss.

organización armada peronista Montoneros, cuyo objetivo principal fue disputar el catolicismo para que no quedara preso del discurso de la dictadura del general Onganía, iniciada en 1966.

Desde el primer número de *Cristianismo y revolución* se alzó a niveles míticos la figura de Camilo Torres, condensación de las ideas del mártir cristiano y la revolución latinoamericana: era la expresión real del “signo de los tiempos” y modelo a seguir para los católicos. El ex seminarista García Elorrio difundió, entonces, que la acción dura y violenta debía ser asumida por los cristianos porque “*es la única manera eficaz y amplia de realizar el amor para todos*”. Junto al sacerdote colombiano, la publicación reivindicó a Eva Perón como símbolo de la lucha obrera y mártir cristiana de los humildes. En algunos aspectos la Evita reseñada por García Elorrio recuerda la defendida por el sacerdote jesuita Hernán Benítez, que consideraba al peronismo el recuperador de las masas para la Iglesia y a Evita como la imagen del verdadero cristianismo en el amor a los pobres.

La Evita opuesta a las oligarquías y a las jerarquías católicas, la que podía despertar la devoción popular de las masas, había muerto más por su causa redentora que por su enfermedad. Era el mito fundador de la invención de un peronismo cristiano y revolucionario. Desde luego es difícil comprender las huellas de la política oficial sobre la imagen de Evita del peronismo del cincuenta, fortísima en los textos escolares, en las concepciones políticas de las generaciones siguientes crecidas bajo la Resistencia Peronista, pero sin duda la iconografía celestial y las analogías religiosas de Evita tanto con Cristo y la Virgen María, los altares con su imagen, el culto a las fiestas tradicionales católicas como la Navidad, la idea sobre la “santidad” de su obra social y, luego de su muerte, sobre su persona fueron un canal de fusión de la identidad peronista con la idea de una

nueva nación católica revolucionaria. Los discursos populares de Evita y *La razón de mi vida* están plagados de referencias mesiánicas a un nuevo y verdadero cristianismo redentor de los pobres, como en el mensaje navideño de 1951: “*El día del amor y de la paz llegará cuando la justicia barra de la faz de la tierra a la raza de los explotadores y de los privilegiados y se cumplan inexorablemente las realidades del antiguo mensaje de Belén renovado en los ideales del Justicialismo peronista*”²².

Mensaje que bien podía ser asimilado por la juventud revolucionaria de fines de los sesenta para construir el nuevo mito atemporal: la Evita Montonera. En *Cristianismo y revolución* la construcción de una imagen revolucionaria y cristiana de Evita se superpondrá con la imagen del Che Guevara, especialmente luego de su muerte, fácilmente asociada al martirio cristiano. Además, Evita y el Che compartieron una coincidencia macabra que definía el odio de las “oligarquías” y el extremo del sacrificio revolucionario: el secuestro y ocultación de sus cuerpos.

En los sucesivos números de *Cristianismo y revolución* (dirigida luego de la muerte accidental de García Elorrio por su mujer Casiana Ahumada) se afianzó la propaganda de la lucha armada y la defensa del accionar de las organizaciones populares, legítima desde la doctrina del “cristianismo auténtico”. La idea del revolucionario como mártir fue una constante en esta revista, potenciada en los obituarios de los miembros de las organizaciones armadas. Entre tantos ejemplos, Gerardo Ferrari, un sacerdote obrero integrante de las Fuerzas Armadas Peronistas, era “*como Cristo*”; la muerte en combate de los primeros caídos de los Montoneros (Emilio Maza, Fernando Abal Medina, Carlos Ramus) era la de “*los*

²²Eva Perón, “Mensaje pronunciado el 24 de diciembre de 1951, a pocos minutos de las 24 hs. Con referencia a la celebración de Navidad, transmitido por radio a todo el país”, en Eva Perón, *Discursos completos (1946-1952)*, Buenos Aires, Megafón, 1985. Citado en Lila M. Caimari, *op.*

cristianos auténticos” latinoamericanos. Este culto al mártir llegó al extremo en la literatura montonera posterior: “*Cae peleando. Ametralladora en mano. Y el pueblo la lloró ... Hoy Liliana, ‘la virgencita montonera’, ‘hija de Evita’ se convirtió en pueblo*”²³.

Aunque escasa en imágenes, bajo la dirección de Casiana Ahumada la revista concedió una mayor importancia al diseño gráfico. Algunas portadas son más que significativas, por ejemplo la tapa del número 23 (1970) en la que la imagen central y roja de la Cruz tiene en su centro y en los ángulos que forman los brazos de la misma las siglas de las organizaciones armadas populares: FAP, FAR, ERP, MONTONEROS y FAL²⁴, como rápidas pintadas en los muros de la ciudad. Curiosamente el centro no lo ocupa una fuerza identificada como peronista, sino el ERP, inicialmente trotskista y luego seguidor del guevarismo foquista. (Es curioso que el apellido del principal dirigente del PRT-ERP haya sido Santucho, que en el lenguaje popular es un adjetivo que significa “santurrón”).

En el número siguiente de *Cristianismo y revolución* las noticias del MSTM fueron acompañadas por la imagen de la Cruz con un brazo armado, bajo el sugestivo título de “El día del Juicio está cerca”. La fuerza de estos diseños no superaba el impacto del afiche, ampliamente difundido, que presentaba a Cristo como un guerrillero²⁵.

cit., véase especialmente el capítulo “Eva Perón: catolicismo tradicional y mitología cristiano-justicialista”.

²³“Fuiste hija de Evita”, *El Descamisado*, núm. 36, 22 de enero de 1974, p. 15, citado en R. Gillispie, *op. cit.*, p. 151.

²⁴Las siglas corresponden a Fuerzas Armadas Populares, Fuerzas Armadas Revolucionarias, Ejército Revolucionario del Pueblo, Fuerzas Armadas de Liberación.

²⁵Con posterioridad a la escritura de este ensayo para su presentación en el encuentro sobre *Arte y Religión* en Salvador, Bahía, Beatriz Sarlo publicó su último libro donde vuelve a señalar la centralidad del martirio cristiano en Montoneros y la figura de Evita. Además, interpreta la imagen del Cristo guerrillero reproducida en *Cristianismo y revolución*. Lamentablemente desconoce el origen cubano de la misma. Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 166 y ss.

La imagen era la de una estampa popular de Jesús con la diferencia sustancial que de su hombro colgaba un fusil. El arzobispo de Buenos Aires Antonio Caggiano dedicó una indignada homilía a contraponer, según sus palabras, la “*Imagen de Cristo Jesús vivo, según el evangelio, en contraposición al Cristo guerrillero*”. Según Caggiano esta última iconografía era producto de “*un plan incubado en Praga*” por la Organización Solidaria de los Pueblos de Asia, Africa y América Latina para elaborar imágenes de Cristo “*en la apariencia agresiva de un guerrillero de ojos furibundos y fusil a la espalda*”. Sobre el origen de la imagen no estaba mal informado el arzobispo de Buenos Aires.

Cristo guerrillero (1969) es una obra de Alfredo González Rostgaard, uno de los principales artistas del afiche cubano. Impreso en offset; sus medidas (54 x 37 cm) permitía adjuntarlo a la revista *Tricontinental*, órgano oficial de la OSPAAAL. En el reverso, una cita de Camilo Torres para indicar el camino de la radicalización política a los cristianos verdaderos. En algunas de las obras gráficas de Rostgaard el estilo dominante es el pop (como en los afiches cinematográficos o sobre la Guerra de Vietnam), en el *Cristo guerrillero* se apropia del estilo naturalista de la estampa religiosa tradicional. Se intenta representar la textura de una pintura al óleo para trasladar cierta sensación aurática a una imagen reproducible. Además en un buen ejemplo del sincretismo entre tradición local (mediante la representación de los símbolos locales, aquí la religiosidad católica) y la lucha revolucionaria, reducida al militarismo (algo habitual en la OSPAAAL, siempre con su profusión de fusiles y granadas en los diseños). Desde luego hay una apelación al lenguaje directo: Cristo está representando como si girase su cabeza para mirarnos invocándonos a participar en la lucha, la retórica tradicional de los afiches revolucionarios. La idea de un Cristo revolucionario (cuyos rastros

también aparecen en la industria cultural de los sesenta y setenta) no era excepcional²⁶, menos aun para *Tricontinental*. En una portada representa a Cristo expulsando a los mercaderes, gobernantes burgueses, mientras señala las miserias que produce el capitalismo y la Guerra de Vietnam²⁷. Ya la misma revista había publicado imágenes de Cristo guerrillero, como si fuese un diseño para vitral, para ilustrar las notas sobre sacerdotes revolucionarios. La revista difundía la lucha de los pueblos del tercer mundo por su liberación y aportaba sus secciones didácticas: por ejemplo como armar una pistola nueve milímetros o como organizar una célula urbana. El “póster” que adjuntaba tenía entonces una densidad algo mayor que su adorno en los dormitorios de los jóvenes revolucionarios.

No es el objetivo de este ensayo estudiar la transformación del afiche político y cultural que se realizó durante la Revolución cubana²⁸. Rostgaard, entre 1966 y 1975, fue uno de los principales creadores de la propaganda cubana; en su papel de diseñador en jefe de *Tricontinental* es uno de los creadores que consolida la imagen icónica del *Che*²⁹. En la vasta iconografía del revolucionario

²⁶Una obra de Alfredo Portillos, exhibida en 1972 en el Centro de Arte y Comunicación, retoma la idea del Cristo revolucionario. Es el boceto de un afiche callejero, donde bajo el título de “Buscados” se juega con la idea del *identikit* policial de Cristo y los apóstoles. Los cargos por los que Cristo debía ser detenido eran: ejercicio ilegal de la medicina, escándalo público, agitación de masas, conspirar por el derrocamiento del Estado, transitar por la ciudad y el desierto sin documentación. El afiche finaliza con la leyenda “*En conocimientos de datos, paradero o alguna otra referencia acerca de los buscados, remitirse a su propia conciencia ...*”. La silueta de Judas, significativamente, queda en blanco. Véase *Primera Plana*, núm. 496, 01.08.1972, p. 51. En la misma exhibición Luis Pazos expuso el “proyecto de monumento al prisionero político desaparecido”, un féretro con una cruz al que adjuntaba sus propuestas para el arte latinoamericano (concientizar el presente, abrirse a lo popular, odiar las culturas dominantes y oponerles una contracultura de la violencia).

²⁷*Tricontinental*, núm. 73, abril de 1972.

²⁸La presencia continua del interés por el afiche revolucionario puede vislumbrarse comparando, por ejemplo, los catálogos de *Cubaanse affiches*, Stedelijk Museum de Amsterdam, 1971 y *The Chairman Smiles*, IISH, Amsterdam 1996, y la extensa bibliografía desde los textos de Susan Sontang, Alejo Carpentier, Gerardo Mosquera, Edmundo Desnoes y Adelaida de Juan hasta los recientes de Cockcroft Levinson y Lincoln Cushing.

²⁹Por ejemplo es de su autoría la imagen del revolucionario de la que emana la luz del arco iris, como amanecer del Hombre Nuevo. Con Reboiro realizó el afiche de difusión del documental sobre el Che *Hasta la Victoria, Siempre* de Santiago Alvarez. Aquí utiliza la clásica foto del comandante tomada por Korda. Otros afiches de *Tricontinental*, en los que participa Rostgaard, parecen un comentario a la situación argentina, como *Democracia* (1968) un mismo tronco con

latinoamericano causa impacto la portada del número homenaje al año de su muerte en la que el rostro desaparece para ser reemplazado por el simple apodo “Che” bajo la boina revolucionaria. La ausencia de rostro potencia la iconocidad absoluta del Che luego de su muerte y, a la vez, presagia las futuras desapariciones de aquellos que completaron con su cara el rostro ausente³⁰. En otros aniversarios *Tricontinental* resolvió su portada con la silueta del Che contenedora de una selva florida o del mapa de Sudamérica³¹.

La asociación del Cristo guerrillero con el Che es obvia, pero si quedase alguna duda alcanza con mirar la portada del número de *Tricontinental* de 1976 que reúne los afiches principales realizados por Rostgaard y su equipo: en el centro están, uno bajo otro, el Che y el Cristo guerrillero, mientras que en los costados los afiches editados que representan la lucha armada en los tres continentes, con el recurso del sincretismo entre los instrumentos de la lucha y la tradición cultural local, una “marca registrada” del diseño de la OSPAAAL.

Interesa, ahora, la circulación local del *Cristo guerrillero*. El arzobispo de Buenos Aires analizó, durante su homilía, la imagen de Rostgaard:

Su expresión es de rencor y tras su espalda asoma un fusil, sostenido por correas, pero el halo celestial no deja dudas de identificación: Es un Cristo guerrillero para uso de los extremistas latinoamericanos en cuyo idioma están escritas las leyendas que acompañan el grabado y se destina evidentemente a ser enmarcado como estampa de veneración revolucionaria.

dos cabezas, una cívica, la otra militar. Uno de los afiches más conocidos de Rostgaard es el de la Conferencia de OLAS con sus fusiles de diversos colores alineados. En OSPAAAL trabajaron, entre otros, Rafael Zarza, Antonio Pérez (Ñico) y el mencionado Reboiro.

³⁰*Tricontinental*, núm. 8, 1968. En la contratapa las instrucciones guevaristas para armar el M-16 con molotov.

³¹Ante la proliferación de tanto afiche con la cara del Che Guevara luego de su muerte, en 1968 Roberto Jacoby realizó una serigrafía con un juego conceptual: utilizó el famoso retrato derivado de la foto de Korda pero agregó: “Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue de la pared”.

Caggiano no duda en afirmar que es una profanación sacrílega, que aunque supone inadmisibile para un cristiano medianamente instruido podía “*infiltrar la duda*” en aquellos que no leen el Evangelio hasta llegar admitir como “*un hecho lo que insinúa la imagen del Cristo guerrillero*”. Desde *Cristianismo y revolución*, cuya lectura tenía peso en los sacerdotes tercermundistas, le contestará al arzobispo un sacerdote de Málaga, José María González Ruiz, que argumentó desde la clásica distinción entre violencia primordial y violencia derivada. Si la imagen del “Cristo guerrillero” era blasfema, aún lo era más la imagen de Cristo Rey, tan cara a los explotadores y opresores (“¡Viva Cristo Rey!” fue un grito habitual en las manifestaciones católicas antiperonistas). Finalizaba el sacerdote, con ironía: “*Yo no creo tampoco que haya que representar a Cristo bajo la imagen de un guerrillero. Él fue solamente un profeta. Pero su actitud profética se presta mucho más para que se lo caricaturice en “guerrillero” que no en “rey” o “presidente constitucional*”.

Años más tarde el testimonio de un represor nos indica el peso de esta imagen en la lucha política. El ex sargento Víctor Ibañez integró, según él en tareas de logística y mantenimiento, el centro de detención clandestino “El Campito”³². En sus declaraciones, realizadas recién en 1995, no sólo reveló el funcionamiento de ese “chupadero”, por el que pasaron alrededor de cuatro mil secuestrados que se encuentran desaparecidos, sino que también recordó el proceso de formación que lo llevó a aceptar como católico y patriótico el exterminio del que participaba. En uno de los episodios relatados, ocurrido en 1975, menciona la imagen del “Cristo guerrillero”:

Entre los jefes militares, al que tengo presente es al entonces coronel Fernando Verplaetsen. Una vuelta nos juntó a todos en el patio de armas y nos dijo: "Cristo ha muerto en Tucumán". Hizo una pausa larga y

³²Funcionó en Campo de Mayo, la principal guarnición militar de la provincia de Buenos Aires.

después siguió: "¿Cómo que Cristo ha muerto? Así es, hemos descubierto en un campamento de los Montoneros una estampita de Cristo, vestido de guerrillero y con un fusil. Ese Cristo ha muerto". Y sacó la estampita, que le entregó a un soldado que estaba primero en la formación para que la pasáramos en mano y todos pudiéramos verla.³³

Cristo ha muerto en Tucumán, anunció el coronel: esa provincia norteña fue el primer lugar donde se ejecutó la política sistemática de represión, encubierta bajo el Operativo Independencia. Así, la imagen del Cristo Guerrillero se convirtió de propaganda del cristianismo revolucionario a un trofeo de guerra, en el material didáctico para el “convencimiento de la tropa”: la estampa pasaba de mano en mano para que todos los soldados construyeran quién es su enemigo.

El azar de la fisonomía y la divulgación de las fotografías de la muerte del Che Guevara en Bolivia permitieron una analogía entre Cristo y el comandante. El Che, finalmente, era la imagen conceptual que se escondía tras el Cristo guerrillero que proponía el afiche de Rostgaard. No sólo porque la situación de su muerte llevaba al extremo la idea del sacrificio revolucionario asociándolo con el martirio cristiano, con la sospecha del abandono y la traición, con la certeza de la tortura y el asesinato, sino también porque las fotografías de su cuerpo exhibido recordaban al letrado el escorzo del *Cristo morto* de Mantegna y a los sectores populares cualquier Cristo doliente de sus capillas e iglesias latinoamericanas: el rostro del Che, sin la compasión de sus ojos cerrados, recuerda la expresión invocadora de la imaginería hispanoamericana.

Desde luego, no es el objetivo aquí hacer un estudio sobre la iconografía del Che, sino sólo indicar unos ejemplos locales, dentro de la vastedad internacional de la circulación de su imagen luego de la muerte, de la mencionada analogía. Antonio Berni capturó rápidamente la asociación de las fotos del Che muerto con

³³Fernando Almirón, *Campo Santo*, Buenos Aires, 1995. Cap. V.

el Cristo de Mantegna. Tenía tal iconografía presente, de alguna manera, desde 1949 con su *Obrero muerto*. En un collage de 1967 utilizó la misma estructura compositiva, aunque ahora reemplaza al Cristo obrero por el Cristo guerrillero, y al pueblo doliente en un cadavérico grupo de militares que rodean el televisor donde se ve la imagen del revolucionario muerto.

Juan Carlos Castagnino, al igual que Berni, había formado parte del equipo que trabajó junto a David Alfaro Siqueiros para realizar *Ejercicio plástico* en 1933³⁴. De aquel grupo fue el que más transitó por la pintura mural, permaneciendo fiel al realismo que había aprendido como doctrina estética. Temprano militante del comunismo argentino, cuando correspondía representó a campesinos nortños o a la fuerza telúrica de la patria. Fue uno de aquellos artistas que viajaron al Congreso de la Paz y se desilusionaron cuando vieron el comunismo real moscovita de 1952; compensó tal pérdida con la defensa de la revolución china y luego la cubana. En 1965 comenzó su serie de Cristos para denunciar la tortura de los revolucionarios y la masacre en Vietnam, luego de la muerte del Che realizó la serie de *Verónicas*, dónde el rostro del revolucionario asesinado en Bolivia se fusiona con el de Cristo. El horizonte mítico del revolucionario latinoamericano y su martirio se consolidaba también en el arte erudito, estimulando el imaginario de un modelo de actuar heroico ante la vida cuyo final deseado era “el ser como Cristo”.

Si la obra de Berni se detenía en el límite cínico de la posibilidad de la muerte del Che Guevara como un fenómeno de la sociedad del espectáculo (aunque, sin embargo, todos los espectadores se volverían así cómplices),

³⁴Sobre Castagnino, véase Marta Nanni, *Castagnino. Otra mirada*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002.

Castagnino potenció el aspecto moral de la muerte del Che que le otorgaba al comunismo la eticidad perdida bajo el stalinismo.

En julio de 1991, cuando en la Argentina se decretaban los indultos, Mantegna fue también revisitado en una ilustración de portada del periódico de las Madres. El dibujo, firmado por Scafatti, se titula: “Apunte sobre Mantegna”, juego de palabras con el doble sentido de boceto artístico y apuntar con el arma (el dibujo del torturador apunta con su ametralladora). La tinta recuerda al *Cristo morto*, pero también a la fotografía del cadáver del Che, que ahora se asume como el cuerpo del desaparecido en la mesa de tortura. La ilustración de Scafatti hace explícita la relación con Mantegna por medio de la escritura, pero sin duda tiene presente la obra compleja de Carlos Alonso que, una y otra vez, ha regresado a las fotos de la exposición del cadáver de Guevara y a otra de las analogías visuales que las mismas proponen: *La lección de anatomía* de Rembrandt³⁵.

A fines de la dictadura militar, Berni regresó a la iconografía cristiana con los murales sobre el *Apocalipsis* y la *Crucifixión* en la capilla del Instituto San Luis Gonzaga del pueblo de Las Heras (1981), canto de cisne de su obra pictórica. Al comentar su propia obra, Berni ofreció una lectura, a la vez, universal y particular, una buena estrategia para referirse bajo la dictadura a la realidad argentina de comienzos del ochenta:

El Cristo está sobre la tierra, no está en el cielo. Es el Cristo que ha bajado a la tierra [...] Yo he querido darle a las imágenes la idea del dolor humano, por el sacrificio, pero los personajes son de todos los tiempos. Ese que está ahí el del turbante, es la ley; el soldado romano, con una metralleta en sus manos, simboliza la represión, la represión de todos los tiempos; están plasmadas todas las edades que simboliza la sociedad. Por eso están también los dormidos, o sea los indiferentes; y la madre con sus hijos, con un dejo de irritación en la mirada por el drama que están viviendo³⁶.

³⁵La misma relación propuso Noemí Escandell aunque de forma directa con la reproducción de ambas imágenes.

³⁶Citado en Marcelo Pacheco (editor), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, p. 73.

Estas pinturas se expusieron con otras que reafirman su interpretación política: *Cristo en el Garage* (1981) obligaba a pensar la represión del régimen en el cuerpo del Cristo clasista. Berni regresa, así, a la crítica política, nuevamente acorde con los vaivenes del comunismo local³⁷. Algunas obras tardías, no expuestas en el momento, refieren de manera directa al genocidio, como la que representa el cuerpo muerto y desnudo de una mujer en la playa mientras un avión se aleja en la noche sobrevolando el Río de la Plata. De la misma manera *Enigma doloroso* (1981): una mujer embarazada y su hijo contemplan la silueta del padre desaparecido en la negritud de la puerta de un departamento humilde que recuerda al espacio del *Cristo en el departamento* (1980).

CRISTO DESAPARECIDO

Las cúpulas militares que realizaron el golpe del 24 de marzo de 1976 se reunieron la noche previa con la jerarquía de la Iglesia católica para que diese su bendición para instaurar el orden natural y cristiano de la sociedad argentina quebrado por el “populismo y el marxismo”³⁸.

³⁷El Partido Comunista Argentina en un primer momento había caracterizado como “dictablanda” el gobierno del general Videla, en oposición a una “línea dura” al estilo de la chilena. Berni fue un artista siempre presente en las muestras de las instituciones oficiales durante el régimen militar, además de participar en el envío a la Bienal de Tokio de 1980. En 1979 es nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. La mirada positiva de Berni al comienzo de la dictadura, tal vez, podamos encontrarla en los collages de 1977, como *Juanito Laguna going to the factory* y en otro collage en el que un sentado Juanito Laguna contempla una colorida mariposa pop que sale de los residuos industriales suburbanos.

³⁸Las guerrillas del ERP, Montoneros y grupos armados menores habían sido derrotados a lo largo de 1975, a pesar de la espectacularidad y el fracaso de algunas de sus últimas acciones militares que paradójicamente los alejaban del movimiento obrero, al igual que los atentados urbanos y los secuestros. La profunda militarización y el pase a la clandestinidad los cegó para comprender el evidente repliegue de las masas y estimuló la errónea caracterización de una futura insurrección de masas ante la intervención directa de las Fuerzas Armadas en el gobierno. La lógica revolucionaria implicaba la curiosa conclusión de que a mayor represión estatal correspondería mayor resistencia popular. Véase Richard Gillispie, *op. cit.*; Luis Mattini, *Hombres y mujeres del ERP*, Buenos

Restauración y disciplinamiento que sólo podía llevar a cabo el Ejército como fuerza del integrista católico, fundamentalista y anticomunista, para construir el Estado Católico, a partir de dos instituciones inmutables: la Iglesia de Cristo y las Fuerzas Armadas de la Nación, la primera de orden sobrenatural y la segunda natural³⁹. El Ejército debía liquidar el “desorden apátrida” originado por las acciones políticas de la clase obrera y del movimiento estudiantil. El acta de objetivos difundida por el gobierno militar no deja lugar a dudas: “*vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino [...] erradicando la subversión y las causas que favorecen su existencia [...] ubicación internacional en el mundo occidental y cristiano*”⁴⁰.

En la defensa de la civilización occidental y cristiana ocuparon un lugar central las vicarías castrenses legitimando moralmente las acciones represivas de los militares. Algunos de sus miembros trocaron en defensores públicos del genocidio que se gestaba en defensa de la “cristiandad”, mientras otros tenían una presencia activa en los centros clandestinos de detención, confesando y estimulando la delación de los prisioneros, bendiciéndolos en el camino a su muerte. La relación entre catolicismo y métodos de represión de la “subversión” tenía su fuerza inspiradora en la experiencia contrainsurgente argelina, cuya expresión en la Argentina era la figura del director de la revista *Verbo* Georges Grasset, capellán inspirador de la OAS.

La política del “tiempo de callar y tiempo de hablar” definió la ambigüedad de la Iglesia en los tiempos de la dictadura militar. Cuando el Vaticano, que

Aires; y Juan Carlos Marín, *Los hechos armados, un ejercicio posible*, Buenos Aires, CICSO, 1984.

³⁹Véase al respecto: Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La Dictadura Militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003; y Prudencio García, *El drama de la autonomía militar: Argentina bajo las juntas militares*, Madrid, Alianza, 1995. El

siempre defendió el aspecto católico del régimen, comenzó a mencionar a los “desaparecidos”, entonces la Iglesia local reclamó una tibia “entrada en razón” en pos de la “paz” de los argentinos. La política de silencio sobre los crímenes fue reemplaza por la expresión de las “inquietudes” sobre las denuncias sobre la desaparición y las torturas, a la vez que se postulaba a la Iglesia como el agente de la pacificación de la Argentina⁴¹.

La represión ilegal golpeó duramente a los sacerdotes que optaron por la Iglesia de los pobres, aislados de la jerarquía católica y con el repliegue político de las masas que era el sujeto y lugar de su vocación religiosa. Además, las diócesis y la nunciatura recibían el pedido de sus feligreses para averiguar el paradero de desaparecidos, muchos de ellos militantes de base de iglesias. Como sostiene Emilio Mignone, católico fundador del Centro de Estudios Legales y Sociales, una organización destacada en la lucha por los derechos humanos:

El número de cristianos -católicos y protestantes-, comprometidos en actividades apostólicas que fueron víctimas del terrorismo de Estado, es difícil de estimar. Involucra, sin duda, una cantidad importante de los miles de asesinados, detenidos-desaparecidos, presos y exiliados que produjeron las fuerzas armadas entre 1974 y 1983. [...] Cayeron dos obispos, más de un centenar de sacerdotes, religiosos y seminaristas; millares de cristianos comprometidos. Pero no hubo pastoral colectiva del Episcopado condenatoria de la persecución ni excomunión de los responsables. [...] Los militares se encargaron, en parte, de cumplir la tarea sucia de limpiar el patio interior de la Iglesia, con la aquiescencia de los prelados. Esta siniestra complicidad explica algo que cuesta entender a los observadores católicos extranjeros: la sorprendente pasividad de un episcopado que contempla sin inmutarse como obispos, sacerdotes, religiosos y simples cristianos son asesinados secuestrados, torturados, apresados, exiliados, calumniados.

anticomunismo de los militares sería reforzado con los cursos de instrucción de las escuelas militares norteamericanas.

⁴⁰La Nación, 25 de marzo de 1976. Citado en Marcos Novaro y Vicente Palermo, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹La más conocida por su difusión pública fue el documento de la CEA, de mayo de 1977, “Reflexión cristiana para el pueblo de la Patria”. El libro central sobre estas relaciones: Emilio Mignone, *Iglesia y dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

La acción inicial de las Madres tiene una de sus raíces en el catolicismo radical de sus hijos. Una madre lo ha expresado claramente: *La gran mayoría de las madres éramos católicas y lo primero que hicimos fue ir a la iglesia y hablar con el sacerdote. Es cómo el naufrago que encuentra una ramita y se cuelga [...] yo pedí una misa para que el manto de Jesús protegiera a mi hijo, y me la negaron*⁴².

La Iglesia también era un escudo de protección ante la represión, como recuerda Hebe de Bonafini llegaron a establecer “*un fixture para no ir siempre a la misma iglesia, porque sino la cana [policía] nos esperaba en la puerta*”. Además, el rezo dentro de los templos era utilizado para informar sobre las actividades: “*Padre Nuestro que estás en los cielos, vamos tal día a tal lugar, ave María...*”.⁴³ Por ello hay una compleja densidad entre creencias religiosas y prácticas políticas clandestinas que no deben ser simplificadas, de la misma manera se debe evitar interpretaciones mesiánicas de las Madres, ya que ni la lógica de la espera del advenimiento ni la promesa de una felicidad eterna por la sustitución radical del presente fueron aspectos centrales de sus acciones, por lo menos en su etapa histórica de 1977 a 1983. No hay siquiera un discurso utópico, sino un simple pedido de justicia.

En la portada del primer boletín clandestino de las Madres, publicado en 1980, un dibujo muy simple de contraste de negro con blanco muestra una paloma recortada sobre rejas de una ventana de prisión por la que penetra la luz: el texto habla a la Madre “*firme y decidida*” porque “*vive la Esperanza para construir por*

⁴²Alejandro Diago, *Hebe, memoria y esperanza*, Buenos Aires, Dialéctica, 1988, p. 188.

⁴³Hebe de Bonafini, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1988. Muchas de las reuniones de los familiares de desaparecidos se realizaban en las iglesias de sacerdotes que los apoyaban en su búsqueda. En diciembre de 1977 fueron secuestrados nueve militantes de derechos humanos en la puerta de la Iglesia de Santa Cruz, en el comienzo de una escalada de secuestros para dismantelar los grupos de reclamoLa represión alcanzó a tres Madres de la Plaza, entre ellas a Azucena Villaflor de Devicenti la principal promotora de la organización, dos monjas francesas y a varios familiares (entre los que se

el Amor, un mundo más justo y humano para todos”. El texto recuerda las palabras de los sacerdotes de la Teología de la Liberación, más allá del carácter de creyentes o no de la mayoría de las Madres⁴⁴. Por ello, podían firmar un pedido ante la Conferencia Episcopal de 1981: *Unidos en la Cruz de Cristo, Madres de Plaza de Mayo*.

En casi todas las páginas mimeadas de los primeros boletines publicados en la clandestinidad aparecen versículos bíblicos que comentan, en muchos casos, algún un artículo de la declaración Universal de los derechos humanos. Por ejemplo “*Todo hombre tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad personal*”, es contrapuesto a “*No matarás*”, “*Yo he venido para que vivan y estén llenos de vida*”. Para profundizar el aspecto católico de la publicación clandestina –también recurso de sobrevivencia y de circulación de la misma–, el segundo número tiene en su contratapa la imagen de una Virgen encarcelada⁴⁵. Es interesante señalar que las Madres organizaron numerosas misas por los detenidos desaparecidos durante la dictadura, además de participar en las procesiones marianas⁴⁶. Asimismo, una de las prácticas que asumieron las Madres fueron las

encontraba el artista plástico Remo Berardo) identificados a partir de la infiltración del marino Alfredo Astiz en las reuniones.

⁴⁴“*Somos madres de detenidos–desaparecidos y representamos a muchos millares de mujeres argentinas en igual situación. No nos mueve ningún objetivo político [...] Estamos contra la violencia y cualquier tipo de terrorismo, privado o estatal. [...] Creyentes o no, adherimos a los principios de la moral judeo-cristiana. [...] Solo pretendemos que se nos diga a donde se encuentran, de qué se los acusa y que se juzgue de acuerdo con la normas legales y con el legítimo derecho a la defensa*”. “*Quienes somos*”, *Madres de Plaza de Mayo de La Plata. Boletín dedicado a la difusión de noticias sobre el problema detenidos-desaparecidos*, núm. 1. (City Bell, ¿junio? 1980). A partir del segundo número aparece como *Madres de Plaza de Mayo*. A partir del tercero con dirección en la “*Casa de las Madres*”, Buenos Aires. A partir del sexto como directora: Hebe de Bonafini y redactora Edna Ricette.

⁴⁵*Madres de Plaza de Mayo*, año 1, núm. 2, setiembre 1980.

⁴⁶En La Plata realizaron una misa para homenajear a Adolfo Pérez Esquivel por el otorgamiento del Premio Nobel de la Paz en 1980, en ella una madre pidió a Jesús que le conceda un corazón como el del homenajeado. Pérez Esquivel era miembro del Servicio de Paz y Justicia, fundado en 1971 como un movimiento de solidaridad latinoamericano inspirado en la Teología de la Liberación, de fuerte presencia en el Brasil con obispos como Helder Cámara. Una figura destacada en el vínculo entre las Madres y la Iglesia fue el Obispo de Quilmes, Jorge Novak, uno de los escasos obispos (de los más de ochenta de la Argentina) que denunciaron la represión ilegal. Los otros fueron el asesinado Enrique Angelelli, Jaime de Nevares y Miguel Hesayne, quienes

jornadas de ayuno, vigiliias de oración y el rezo del Rosario⁴⁷. En la Catedral de Quilmes durante diez días de diciembre de 1981 realizaron un retiro de ayuno, reflexión y oración: al finalizar el mismo elevaron un pedido a Juan Pablo II, tan esquivo a las Madres, que expresa el sentimiento evangélico de sus prácticas:

*... un llamado desesperado a la Iglesia Argentina que aún demora en responder. Usted, Santo Padre, nos ha visto y conoce nuestro doloroso andar. Todavía esperamos con la fe puesta en el Señor de los Desamparados para que las fuerzas militares comprendan que actuaron contra las leyes de la Cristiandad [...] Apelamos al Santo Padre para que reclame el mínimo de caridad de las Fuerzas Armadas Argentinas y poder lograr respuesta a este injusto e inútil calvario que nos imponen*⁴⁸.

Con posterioridad, por la radicalidad asumida por las mismas Madres ha quedado en olvido su raíz en el cristianismo de base⁴⁹, emparentado con la lucha no-violenta, aunque desde luego no todas hayan sido católicas. Raíz que se desnuda en la elección de los símbolos que las identificaron sucesivamente: el clavo, el olivo, el pañuelo, la azucena.

El origen mayoritariamente popular de las Madres les otorga una cotidianidad con los símbolos cristológicos de una manera más sensitiva que intelectual, que las llevó a un proceso de identificación del martirio de Cristo con el sufrimiento de sus hijos que la experiencia política previa también legitimaba.. Esta analogía incidió en la primera elección de un distintivo que les permitiera

integraron la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, fundada en 1975 ante el crecimiento de la violencia y el marco ilegal represivo, como un foro sobre derechos de diversos sectores sociales. Novak, por su parte, integró el Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos, un organismo formado por diversas iglesias protestantes, ortodoxas y anglicanas, que actuaba junto al Movimiento Judíos por los Derechos Humanos.

⁴⁷*Madres de Plaza de Mayo*, año 1, núm. 3, noviembre 1980. El de mayor importancia fue el ayuno y oración de 10 días en la Catedral de Quilmes, finalizado el 22 de diciembre de 1981

⁴⁸La carta enviada a Juan Pablo I (01.09.1978) es conmovedora: “*Nuestra única, nuestra última esperanza es el Papa [...] Pedimos algo muy simple, muy elemental: que se nos diga que se ha hecho de nuestros hijos. De qué se los acusa. Nada más. Ni siquiera queremos su libertad...*”.

⁴⁹Además la lucha de las Madres se desarrolló cuando triunfaba la revolución sandinista en Nicaragua, expresión de la posibilidad de síntesis entre revolución y cristianismo en su primavera inicial. Los excepcionales murales nicaragüenses retoman con fuerza la idea del revolucionario cristiano. Véase David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua. 1979-1992*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

reconocerse entre sí, tanto en su recorrida personal por los juzgados, hospitales, destacamentos militares, comisarias y cementerios tratando de averiguar el destino de sus hijos como en las primeras reuniones en la Plaza de Mayo durante el terrible año de 1977. Este distintivo fue un clavo que colocaban en la solapa o en los cuellos de sus vestimentas: uno de los atributos de la Pasión de Cristo comienza a funcionar como distintivo y como señal. Las Madres, sin embargo, preferían no asociar la suerte de sus hijos con la muerte y el sacrificio, que inevitablemente el clavo de Cristo significaba, sino con la búsqueda de justicia en la esperanza de que estuvieran con vida. Por ello, en otro de estos momentos iniciales optan por una rama de olivo, también prendida en la ropa; el mensaje de amor y paz que era central en el discurso inicial de su lucha, acompañado siempre de los términos verdad y justicia.

El origen de los pañuelos de las Madres tiene diversas versiones. Una de ellas afirma que ocurrió en la plaza San Martín (frente al monumento al prócer de la Independencia) durante el acto oficial de 1979 por la presencia de Cyrus Vance, delegado del presidente James Carter. Se buscaba un elemento que las distinguiera a la distancia, por ello pensaron primero en una vincha al estilo vietnamita y luego optaron por el pañuelo blanco *“porque es un accesorio que se encuentra en todas las carteras”*, como dicen las Madres. Otra versión, la más aceptada, ubica el origen del uso del pañuelo en un contexto de mayor interés: una manera de reconocerse en la peregrinación a Basílica de Nuestra Señora de Luján, el principal templo de devoción popular de la Argentina. En esa primera marcha, sin embargo, no es un pañuelo el que llevan en las cabezas, sino el pañal de tela que guardaban como recuerdo de sus hijos. Al comienzo el pañal-pañuelo era sólo para ocasiones destacadas, para reconocerse entre sí en medio de la multitud o por

si llevaban a alguna detenida. El pañuelo, luego insustituible, comienza al ser el soporte de la denuncia del secuestro: son bordados con el nombre del desaparecido y la fecha de desaparición. Registro del cuerpo ausente del desaparecido, prueba de su existencia física. Entonces se transforma en el pañuelo de Verónica: es imagen del dolor de la madre y expresión de la humanidad de los hijos. Algunas madres o abuelas añadían al pañuelo la foto del hijo o nieto desaparecido, afirmando la idea de Verónica y el carácter particular de la cualidad de esta imagen dentro de la tradición cristiana.

El pañuelo, además, es también ofrenda: *“Antes de comenzar la misa se colocaron pañuelos blancos, con el nombre de los hijos detenidos desaparecidos en el comulgatorio del altar del Sagrado Corazón de Jesús, como humilde ofrenda a la Virgen para que interceda por la aparición de nuestros seres queridos”*. El diario *Buenos Aires Herald* fue el único que cubrió el episodio: el grupo estaba formado por 50 madres que colocaron 130 pañuelos con los nombres y fechas de desaparición de sus hijos⁵⁰. Al regresar a la Basílica de Luján *“en las primeras horas de la tarde, los pañuelos habían desaparecido”*. Habían sido retirados por el padre Carli alegando que los mismos dentro de su iglesia lo comprometían. Desde la lejana provincia de Neuquén un sacerdote respondió a la actitud del superior de la Basílica mediante una carta pública a las Madres:

Invitaría al Padre Carli a ser coherente al menos con esa postura asumida en contra de un grupo de mujeres cristianas: que haga retirar entonces de la vitrina del santuario tantos emblemas, trajes y elementos militares –también un día presentados como ofrenda– porque son precisamente esas mismas Fuerzas Armadas las que han cometido y comete aún, el crimen más grande de la historia en contra de nuestro Pueblo. Y no porque hayan combatido la guerrilla, sino por los medios injustos, ilegales e inmorales con que la combatieron y combaten. [...]

Necesito pedir perdón a las Madres, porque no encontraron en mi hermano sacerdote un corazón más parecido al de ese Jesús, al pie de cuyo

⁵⁰*Buenos Aires Herald*, 24 de mayo de 1980.

*Altar depositaron los pañuelos con los nombres de las víctimas de la injusticia*⁵¹.

Sin embargo, el rechazo de las jerarquías eclesásticas a los pañuelos dentro del ámbito de la Iglesia era notorio: las Madres fueron obligadas a quitarse los mismos durante la misa inaugural del Congreso Mariano realizado en Mendoza en octubre de 1980⁵². El Padre Capitanio redobló su apuesta por las Madres: la imagen de la Virgen de su iglesia fue coronada con un pañuelo blanco, de la igual manera la Virgen de los Dolores de una iglesia de la Quebrada de Humahuaca. La imagen devocional era apropiada generando una nueva iconografía mariana, resultado de la identificación de las Madres de Plaza de Mayo con la Virgen (es probable que la identificación desde el dolor haya sido de enorme fuerza para soportar la angustia por la búsqueda de sus hijos, y haya adquirido una mayor intensidad en el año mariano de 1981) y de suponer a la Virgen María como una madre dolorosa y sufriente por el destino de sus hijos terrenales. En el mismo sentido, Adolfo Pérez Esquivel, escultor aficionado, realizó la imagen entronizada de *La Virgen de la Paz*.

La principal organizadora inicial de las Madres fue Azucena Villaflor de De Vicenti. La posibilidad de una interpretación simbólica de su nombre fue tempranamente considerada por las Madres, una de ellas María del Rosario, escribió una poesía que comienza “*Dios quiso que fueras por bautismo/ Azucena, símbolo de pureza*”⁵³. La poesía es acompañada con el dibujo simple y lineal la flor. La azucena es el primer logotipo de la Madres, diseñado con los pétalos abiertos hacia arriba como si pidiera la intervención divina. Una versión sostiene

⁵¹Ruben Capitanio, “A las Madres... a los que sufren ... a nuestro pueblo ... a Dios ... a todos!!”, *Madres de Plaza de Mayo*, año 1, núm. 4, enero 1981, sin pág.

⁵²*La Prensa*, 11 de octubre de 1980.

que fue dibujado por una presa política. Además, al dirigirse a Azucena Villaflor como Madre Azucena se potencia en sentido alegórico mariano del nombre de la fundadora de las Madres.

La Semana Mundial del detenido-desaparecido (23 al 29 de mayo de 1982) se realizó durante la Guerra por Malvinas, un momento de amplio consenso para el régimen por el nacionalismo intenso que la guerra desvelo. Las actividades programadas se vieron, entonces, cortadas por este motivo, aunque se realizó una marcha importante de más de mil personas. Una de las actividades centrales fue “*una misa comunitaria de la Sagrada Eucaristía*”, en ella una de las naves del templo “*era solo un pañuelo blanco*”.

Un grupo de artistas expuso en la Casa de las Madres óleos y dibujos que simbolizaban el Vía Crucis: “La búsqueda, El suplicio, La Verónica, etc.”. Las obras fueron presentadas por fray Antonio Puigjané.⁵⁴ Una de los dibujos fue utilizado luego para la tapa del boletín de las Madres, desplazando a la azucena con las siglas MPM, al interior del mismo. La acción estética y política más destacada, propuesta por los artistas, fue *Vía Crucis de los detenidos-desaparecidos*. Suspendida por miedo a las provocaciones nacionalistas, era una idea latente que se realizó años después, en la Semana Santa de 1987 (en el contexto de la euforia católica de las visitas papales de Juan Pablo II) como respuesta al discurso de “reconciliación entre los argentinos”. Las Madres en la acción llevaban pancartas con dibujos lineales representando a los poderes económicos, militares y religiosos responsables del asesinato del “Cristo desaparecido”. El artista militante que porta la cruz representa una sensación

⁵³María del Rosario, “Azucenas de diciembre”, *Madres de Plaza de mayo de La Plata. Boletín dedicado a la difusión de noticias sobre el problema detenidos-desaparecidos*, núm. 1. (City Bell, 1980)

⁵⁴*Madres de Plaza de Mayo*, año III, núm. 11, setiembre de 1982.

intensa de las Madres, que puede comprenderse mediante la lectura de sus escritos.

En la literatura escrita por las Madres o por los presos políticos la analogía cristiana es un tópico. Cristo es el hijo desaparecido, y la Madre de Plaza de Mayo es la Madre María dolorosa. El primer libro escrito sobre la lucha de las Madres, por un corresponsal francés en Buenos Aires Jean-Pierre Bousquet en 1980, se abre con la poesía más significativa al respecto, cuyos versos iniciales son el epígrafe de este ensayo y los finales los siguientes:

*Tú, que pasas distraído
Y que ignoras en silencio:
Dime si hay dolor tan grande
Como un funeral sin muerto.
¡Dime, no pases de largo!
¡Y no te laves las manos!
¡No olvides que hay otros cristos
de nuevo crucificados!
Y María, su madre, llora
de nuevo en Plaza de Mayo.*

En la recopilación de los poemas de las Madres, publicados en 1981, la ilustración inicial es el dibujo, con aire miguelangelesco, de una *Madonna*. Virgen y niño ofrecen sólo sus espaldas al espectador, metáfora de las Madres y su aislamiento bajo la dictadura. Así, el poemario de las Madres es una ofrenda con la enorme petición por sus hijos. En muchas de las poesías de las Madres encontramos una invocación a Dios para hallar la respuesta y la justicia que no encuentran en la Tierra. En este sentido elegimos, entre tantas, la de María del Rosario “Noche larga, noche oscura” de junio de 1978:

*Habrà luz un día en esta tierra
a pesar de la sombra con que nos cubre el odio,
sólo esperar es la consigna,
ante la cruz con Cristo agonizante.
Su madre esperaba consuelo,
pero el mundo ajeno a su calvario,
dejó sola a María y su dolor.
También nosotras, madres argentinas,*

*estamos solas ante el sacrificio,
de los hijos que nos arrebataron*⁵⁵ ...

Además de la poesía popular es interesante notar que los poetas cultos hayan elegido la forma del oratorio, es decir de una pieza dramática sacra, para sus obras sobre las Madres, me refiero a *Juntaluz* de Juan Gelman y *Mater* de Vicente Zito Lema, esta última con múltiples citas religiosas.

La plegaria *Padre Nuestro de las Madres*, expresa claramente la concepción que anima la acción de las Madres en la búsqueda de justicia. Concepción que anula la privatización de lo religioso impulsada por el proceso de secularización de la modernidad para hacer de la religiosidad y la oración el arma de la lucha:

*Padre Nuestro que estás en el cielo:
Santificado sea Tu Nombre.
Por nuestros hijos ante Ti, clamamos,
que han sido privados de justicia y de consuelo
por los hombres.
Porque somos madres:
Las Madres de Plaza de Mayo.
Padre nuestro que estás en el cielo:
Mira nuestros rostros bajo el pañuelo blanco,
y nuestros ojos cegados por el llanto,
y nuestros corazones lacerados,
y nuestros pies cansados
subiendo paso a paso la árida cuesta del Calvario.
Porque somos madres:
Las Madres de Plaza de Mayo.
Padre nuestro que estás en el cielo:
Como nuevas Marías, buscamos el veraz destino
de nuestros hijos desaparecidos.
Para eso alentamos,
para eso vivimos,
para eso luchamos venciendo al desmayo.
Porque somos madres:
Las Madres de Plaza de Mayo.
Padre nuestro que estás en el cielo:
Hágase Tu voluntad.
Más Te rogamos:
Libre a nuestros hijos de todo mal. Amén*⁵⁶

⁵⁵Madres de Plaza de Mayo, *Cantos de vida, amor y libertad*, Buenos Aires, 1981, p. 16.

⁵⁶Esta plegaría fue rezada durante una misa, oficiada por el obispo Novak, realizada en el barrio obrero de Berazategui en 1981.

Para finalizar el siguiente episodio de la vida cotidiana de las Madres, de contenido evangélico, indica la profundidad de la religiosidad de alguna de ellas. Hebe de Bonafini al comentar la fuerza de una Madre de Plaza de Mayo que es católica, cuenta de su llegada a una reunión con dos panes para celebrar la comunión:

Esta misma madre trajo un pan, para la asamblea general del otro sábado, trajo dos panes grandes, bien grandes, y los repartió entre todas las Madres como una muestra de amistad y unidad, y entramos todas en un estado tan hermoso que hasta algunas se llevaron un pedacito a su casa”⁵⁷.

Así, las madres disputan simbólicamente la hegemonía de activar el rito de la eucaristía: el pan es el cuerpo de sus hijos.

⁵⁷Diago, *op. cit.*, p. 78.