

El violento oficio de pensar. Lecturas sobre la violencia política a partir del análisis de *La batalla* de Rodolfo Walsh y *Apocalipsis* de José Bermúdez

The violent craft of thinking: Readings on political violence from the analysis of *La batalla* by Rodolfo Walsh and *Apocalipsis* by José Bermúdez

Resumen

En el marco del avance y consolidación de regímenes autoritarios en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, el arte asumió una función relevante en los debates culturales y políticos. En ese panorama, su centralidad dialoga con la concepción de *arte impuro* estudiada por Arturo Roig (2003). Desde la perspectiva de la Historia de las Ideas, estas expresiones estéticas se entienden como inseparables de su contexto histórico: sus temas y prácticas están atravesados por los procesos políticos, sociales y económicos que configuran la experiencia del artista/intelectual.

El presente estudio analiza dos producciones culturales —literaria y gráfica— del periodista Rodolfo Walsh y del grabador José Bermúdez, respectivamente. Se examinan las tensiones, los debates y la censura en el campo artístico y cultural de esos años. En particular, se observa cómo el escenario represivo interpeló las trayectorias de los artistas y las representaciones culturales resultantes, entendiéndolas como recursos de la memoria y estrategias de resistencia. Siguiendo la propuesta de Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la Historia* (2008), el tratamiento de estas obras implica un doble movimiento que permite comprender tanto el pasado como el presente, a través del encuentro de imágenes fragmentadas y fugaces.

Palabras clave: Arte, Dictadura, Memoria

Abstract

In the context of the rise and consolidation of authoritarian regimes in Latin America during the 1960s and 1970s, art played a pivotal role in cultural and political debates. Its centrality resonates with Arturo Roig's (2003) conception of "impure art." From the perspective of the History of Ideas, these aesthetic expressions are understood as inseparable from their historical context: their themes and practices were shaped by the political, social, and economic processes that framed the experience of the artist-intellectual.

This article examines two cultural productions—literary and graphic—by journalist Rodolfo Walsh and printmaker José Bermúdez, respectively. It analyzes the tensions, debates, and censorship that marked the artistic and cultural field of those years. In particular, it explores how the repressive environment shaped the trajectories of the artists and the resulting cultural representations, framing them as resources of memory and strategies of resistance. Drawing on Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History* (2008), the study approaches these works through a dual movement that makes it possible to apprehend both past and present in the encounter with fragmented and fleeting images.

Keywords: Art, Dictatorship, Memory

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 23 de octubre de 2025

El violento oficio de pensar. Lecturas sobre la violencia política a partir del análisis de *La batalla* de Rodolfo Walsh y *Apocalipsis* de José Bermúdez¹

Ana Ramírez*

Introducción

Tensiones y resistencias: el campo artístico-cultural frente a la dictadura

Luego de su experiencia en Cuba y en pleno desarrollo de la Guerra Fría, Rodolfo Walsh se centró en el estudio de las Fuerzas Armadas. Con un lenguaje satírico, ridiculizó al ejército por su inoperancia en *La granada* y problematizó el tema de las dictaduras militares en *La batalla*, mediante el enfrentamiento de un dictador y la insurgencia guerrillera (Bertranou, 2007). Además de realizar un análisis de las estructuras internas del sector castrense hizo hincapié en una nueva etapa de profesionalización. Resaltó las limitaciones de muchas de sus acciones y las divisiones internas de la institución, como el enfrentamiento entre azules y colorados que tuvo lugar entre 1962 y 1963. Estos textos no solo ofrecieron una lectura crítica del presente, sino que también permitieron vislumbrar el rol protagónico que el ejército asumiría en las décadas siguientes. Ese diagnóstico se inscribe en un proceso regional más amplio que derivó en la consolidación de regímenes de facto en gran parte del Cono Sur, y en el despliegue de dispositivos de control político, ideológico y cultural sobre la población.

El reconocido artista mendocino José Bermúdez produjo entre 1972 y 1991 numerosos grabados vinculados con el contexto histórico. Entre ellos se destacan: *La guerra* (1972), *Defoliación en primavera* (1972), *Apocalipsis I* (1972), *Apocalipsis II* (1973), *Apocalipsis III* (1973), *Primavera frustrada* (1976), *Pájaro negro* (1977), *No empujen señores* (1981), *Los Depredadores I* (1982), *Los Depredadores II* (1982), *Los Depredadores III* (1991), *El rostro de los años crueles* (1983), *Recuerdo Apocalíptico* (1983) y *El viejo de la Bolsa* (1983) los cuales tituló en su libro *Obra Gráfica* como “*Las incoherencias humanas, alfombrando el camino del infierno*” (Bermúdez, 1992).

Estas series marcaron un rumbo decisivo en su recorrido artístico. Se alejó de las inquietudes plásticas que lo habían determinado hasta el momento para crear obras referenciales y testimoniales. Estas imágenes no pueden separarse de la realidad nacional signada por la censura, en la que el arte no fue ajeno, sino que, por el contrario, ocupó un lugar central como forma de intervención. Al respecto, Ana Longoni (2014) señala que: “El arte fue concebido como un concientizador ideológico del espectador y se reivindica en ese sentido su función didáctica. Se apuesta a sacudir al público, correrlo de la contemplación convencional, y colocarlo en una posición de participación activa del acto de creación” (p. 177).

Mientras Walsh elaboraba en el plano literario una crítica al militarismo, Bermúdez desplegaba en el terreno visual un corpus gráfico fuertemente vinculado con el devenir político de la época. Ambas trayectorias convergen en la construcción de testimonios que analizan la

¹ Este artículo guarda relación con la investigación doctoral en curso del autor, titulada “Arte, censura y violencia política en tiempos de dictadura. Los intersticios de resistencia artística en los grabados de José Bermúdez y las obras teatrales de Rodolfo Walsh (1965-1983) a partir de su encuentro en el Taller Nuestro Teatro”.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), ORCID: 0000-0003-1705-9239. Mail: anaramirez@ffyl.uncu.edu.ar

coyuntura política argentina desde 1955, con el derrocamiento de la segunda presidencia de Juan Domingo Perón. Las preocupaciones por las temáticas latinoamericanas y la adhesión a posicionamientos ideológicos de izquierda aúnan el quehacer artístico de estos dos intelectuales.

Mediante las distintas producciones y los nuevos modos de circulación artística que surgieron, se buscó eludir las lógicas de dominación y las medidas represivas emanadas del poder político. Nuestro problema de estudio se centra en el abordaje y el análisis de los objetos mencionados, considerándolos como manifestaciones de resistencia frente al avance de las dictaduras militares. Asimismo, el espacio cultural donde convergieron, el Taller Nuestro Teatro², se convirtió en un recurso para la reconstrucción de la memoria histórica y la comprensión crítica del período.

Los años sesenta y setenta constituyen una época particular, según la propuesta de Claudia Gilman (2003), que permite situar las obras seleccionadas en relación con el desarrollo intelectual de quienes las gestaron. Más allá de su ubicación cronológica, considerar este lapso como un marco histórico posibilita reflexionar sobre las condiciones que dieron origen a ciertos discursos y prácticas. Durante estos años, se evidenció un creciente interés por la política y un fuerte compromiso con ideales capaces de generar cambios sociales significativos. Estas condiciones históricas muestran que los objetos culturales no pueden analizarse de manera aislada, sino en constante vínculo con el entorno que los produjo.

Este horizonte interpeló a los artistas latinoamericanos, impulsando múltiples transformaciones tanto en sus temáticas como en los nuevos espacios de exposición y en su activa participación política. Para comprender esto, es crucial el estudio de los proyectos de internacionalización del arte argentino y el rol que asumió la vanguardia (Giunta, 2001).

Según Ana Longoni (2014), los distintos programas artístico-políticos de esos años se articularon a partir de dos ideas-fuerza fundamentales: arte y revolución. Este período se inaugura con la Revolución Cubana y se ve abruptamente interrumpido por el ascenso de las dictaduras de Chile en 1973 y de Argentina en 1976, en un contexto marcado por la intensidad de las expectativas revolucionarias. Se trata de un bloque temporal en el que la coyuntura política, los mandatos intelectuales, los programas estéticos y las diferentes perspectivas sociales modificaron los parámetros institucionales junto a los modos de ver y leer y de producir y entender las experiencias culturales (Gilman, 2003).

En este sentido, Rodolfo Walsh (1965) imagina en sus piezas teatrales escenarios bélicos que remiten al panorama sesentista latinoamericano de revoluciones y contrarrevoluciones. En *La batalla*³ el drama transcurre en una república latinoamericana no especificada, descrita como: “pequeño país de América Latina, época actual” (p. 63). Allí, un dictador organiza un conflicto armado con el propósito de aparentar una insurrección que le permita fortalecer su régimen. Tras el fracaso de un intento de golpe de Estado y la captura del grupo de guerrilleros,

² El Taller Nuestro Teatro fue un espacio alternativo de expresión y de difusión artística que funcionó en la provincia de Mendoza desde finales de 1970 hasta mediados de 1974. En el año 1973 la pieza teatral *La granada* fue expuesta en sus salas y, a su vez, José Bermúdez participó de concursos y muestras colectivas junto a reconocidos artistas de la provincia.

³ Los personajes en *La batalla* son: el Generalísimo López, Grundig (el enano), comandante Robles (edecán del Generalísimo), Efraín Almada (un guerrillero), Celia Almada (hermana de Efraín), General Pacheco (jefe de estado mayor), Doctor Marrero (un político), coronel Urvina, el embajador, un teniente y los soldados de la guardia (Walsh, 1965: 62).

el Generalísimo⁴ decide liberar a Efraín Almada, el único sobreviviente. Conmuta su pena para que organice una nueva sublevación en su contra. De esta forma, el tirano participaría por primera vez de su tan ansiada batalla. Sin embargo, la falaz contienda que aspiraba a aumentar su poder terminó por dinamitar su autoridad; el apocalipsis bélico que el Generalísimo pretendió simular se volvió contra él.

La obra *La batalla* prefigura el concepto de “guerra sucia” utilizado por el último gobierno militar, porque el enfrentamiento que planea el general es una trampa y una excusa para satisfacer su deseo militarista, aunque, en la pieza teatral, termina siendo contraproducente (Bertranou, 2007: 51).

En Argentina, las Fuerzas Armadas implementaron un plan sistemático de coerción estatal dirigido a la ciudadanía. Sus acciones se respaldaron en doctrinas de seguridad nacional y en saberes propios de la esfera castrense. Bajo el concepto de “guerra sucia”, estas prácticas fueron presentadas como un conflicto bélico simétrico, encubriendo el carácter unilateral y planificado del terrorismo de Estado (Feierstein, 2007; Calveiro, 2005).

Entre los mecanismos centrales de este esquema de control se incluyen la censura —en sus modalidades abierta, encubierta y mediante autocensura—, la anulación de instituciones republicanas y la suspensión de garantías individuales. Este supuesto “estado de guerra” constituyó una construcción discursiva destinada a legitimar el dominio absoluto del gobierno militar sobre la vida cotidiana. Como señala Pilar Calveiro (2005), la represión operó como una tecnología de poder orientada al conjunto social, generando efectos de disciplinamiento que trascendieron a los grupos directamente involucrados en la militancia.

De acuerdo con Daniel Feierstein (2009), los conceptos de “guerra sucia”, “guerra contrainsurgente” y “guerra antisubversiva” sirvieron para legitimar la transformación de las Fuerzas Armadas latinoamericanas en ejércitos de ocupación de sus propios territorios. El terror se desplegó mediante campos de detención, la utilización sistemática de la tortura, asesinatos planificados de sectores específicos de la población y la violación de mujeres como instrumento de destrucción física y psicológica de las comunidades afectadas. La instauración de los regímenes militares reorganizó la vida cotidiana mediante la institucionalización del miedo y el control en todos los ámbitos de la existencia social.

Representaciones del apocalipsis: Símbolo, violencia y resistencia

En la obra de José Bermúdez, la noción de apocalipsis se construye en diálogo visual y conceptual con la tradición cristiana, particularmente con la serie *Apocalipsis* del grabador belga-argentino Víctor Delhez, a quien reconocía como uno de sus maestros. Esta influencia se advierte en el uso de figuras bíblicas como los cuatro jinetes, retomadas como signos del fin de una era o de la devastación humana. Sin embargo, Bermúdez reconfigura esa herencia iconográfica con un enfoque actual, desplazando el eje espiritual hacia una lectura crítica de la violencia histórica.

En el caso de Delhez, su serie (realizada entre las décadas de 1930 y 1950) despliega una estética sombría y expresionista, sustentada en una profunda religiosidad y en la búsqueda de

⁴ El apelativo “Generalísimo” con el que se nombra al dictador en el relato de *La batalla* puede interpretarse como una alusión irónica al título que ostentaba Francisco Franco en España. En la obra de Walsh, esta elección no solo banaliza la figura del militar, sino que refuerza el carácter satírico del relato al vincularlo con la retórica autoritaria latinoamericana y la tradición de dictadores mesiánicos.

un significado trascendente ante el horror del siglo XX. Tal como analizan Carlos Massini Correas (1965) y Herberto Hualpa (1965), el artista construyó una iconografía apocalíptica anclada en los estilos románico y gótico, en donde lo grotesco y lo sagrado se entrelazan para representar el juicio final y la esperanza de redención⁵.

Bermúdez recoge algunas de esas claves visuales —la frontalidad, el uso del claroscuro, la intensidad dramática de las escenas—, pero las resignifica desde un horizonte secularizado. En lugar de anunciar el juicio divino, sus imágenes denuncian la violencia de la historia contemporánea, como ocurre con su alusión a la guerra de Vietnam, que funciona como metáfora del fin del mundo moderno, no desde lo teológico, sino desde la política y la ética.

En *La batalla*, el apocalipsis se sitúa en un país latinoamericano que encarna el colapso de toda posibilidad de organización política legítima. Walsh configura un panorama desolador, protagonizado por un tirano onnipotente que lo controla todo (o al menos así lo cree). Es dueño del ejército, de las vidas y bienes de los ciudadanos (casi súbditos), impone su ideal de justicia y toma decisiones de forma unilateral. En esta figura del Generalísimo resuena el eco simbólico del anticristo o del falso profeta del apocalipsis bíblico: no es simplemente un líder autoritario, sino un simulador del orden, que se presenta como salvador, pero obra la destrucción. Su obsesión por provocar una guerra que le permita consolidar el poder lo convierte en parodia trágica del mesías, un gestor de un fin sin redención.

El descontento, el aburrimiento y la falta de hostilidad del pueblo generan la insatisfacción del opresor. La última esperanza popular se depositó en la revolución guerrillera, que terminó desbaratada por las fuerzas militares del régimen. Esta realidad angustiosa y preocupante se completa con el descreimiento en los sistemas políticos y la ausencia de actores democráticos:

Efraín no cree en la vía política representada por el Doctor Marrero, un político “de 35 años, anteojos, aire profesoral”, a quien acusa de tomar y ser gobierno de la misma forma que los militares. Marrero, cuyo discurso inflamatorio y adornado de una retórica nostálgica da una idea perfecta del vacío en la clase política (Bertranou, 2007: 52).

Mediante un diálogo con el comandante Robles, el Generalísimo revela una serie de levantamientos contra su gobierno. La mayoría de estos intentos fueron organizados por sus propios hombres con el fin de obtener algún tipo de rédito. “No diga macanas. Díaz no se sublevó, a Díaz lo sublevamos nosotros. La guardia necesitaba armamento moderno, y no lo podíamos conseguir. Le hicimos a Díaz cartel de izquierdista, y una mañana le dijimos: subleve el segundo regimiento” (Walsh, 1965: 71).

En la semiótica visual, la figuración del apocalipsis suele clasificarse dentro de las denominadas estilizaciones, es decir, formas simbólicas que responden a convenciones iconográficas establecidas a lo largo del tiempo. Muchas de estas representaciones —como la Natividad, la Anunciación o la Crucifixión— conforman lo que Umberto Eco (2007) denomina iconogramas, estructuras visuales reconocibles que remiten a significados específicos dentro de un sistema cultural⁶.

⁵ Delhez desarrolló una estética profundamente espiritual, donde el apocalipsis es abordado como drama universal y posibilidad de salvación, inscrito en una tradición iconográfica medieval y cristiana.

⁶ Umberto Eco distingue entre diferentes niveles de iconicidad en la representación visual. Denomina iconograma a aquellas configuraciones gráficas consolidadas culturalmente que permiten reconocer una escena o personaje por

Aunque José Bermúdez partió de ciertas convenciones visuales propias de la tradición religiosa, especialmente en su uso de los jinetes como anunciadores del fin, desplazó esa estilización hacia un segundo plano para construir en *Apocalipsis* una versión crítica y actualizada, vinculada directamente al contexto histórico y político en el que produjo su obra. Así, el artista complejizó la producción signífica tradicional, reconfigurando símbolos reconocibles para expresar el caos social, la violencia y las amenazas concretas que percibía en América Latina.

En esta instancia, es crucial abordar la comparación y los puntos de anclaje que existen dentro de la historia del arte y que el grabador considera al producir la serie: el canon⁷. Según Jorge Lozano (2002), es el marco en el cual el artista toma referencias de las obras ya creadas, especialmente, cuando se trata de temáticas con tantas dimensiones como el apocalipsis. Además, las connotaciones se forman por la valoración que le dan los destinatarios quienes se basan en expectativas de acuerdo con las convenciones particulares heredadas.

En relación con el apocalipsis, el canon visual se ha construido históricamente a través de ciertas escenas clave, como la apertura de los siete sellos, la aparición de los cuatro jinetes, el juicio final, la caída de Babilonia o la figura del cordero vencedor. Estas imágenes, fuertemente codificadas, han sido reproducidas desde la Edad Media mediante grabados, vitrales, manuscritos iluminados y pintura religiosa. El artista, al dialogar con este repertorio, puede adherir a esos esquemas, subvertirlos o actualizarlos, tal como lo hace Bermúdez en su obra, incorporando motivos modernos y resignificando los símbolos desde una perspectiva crítica.

De acuerdo con el canon, no se puede obviar la tradición de una obra de arte si se busca una observación más analítica del problema. Esto es precisamente lo que hizo Bermúdez al reelaborar su propia concepción del apocalipsis: consideró los códigos visuales y formas habituales de representación, pero los tensionó al vincularlos con el presente histórico y con un problema contemporáneo de interpretación⁸. En este sentido, tomamos la noción de tradición que desarrolla Walter Benjamin (1989): “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante” (p. 25).

Por esta razón, la serie se encuentra contenida dentro del caso denominado *ratio difficilis*. El emisor tiene presente parte del contenido que intenta codificar, como acabamos de exponerla impronta de Víctor Delhez y de la tradición bíblica- pero, a su vez, decide no utilizar el mismo tipo expresivo ya instituido. En el *Apocalipsis* de Delhez, por ejemplo, el grabador presenta a

medio de convenciones visuales recurrentes (como la disposición de figuras, objetos o gestos). Estas configuraciones suelen derivar en procesos de estilización, donde se fijan formas simbólicas mediante reglas plásticas que refuerzan su reconocimiento y función comunicativa (Eco, 2007a). En este sentido, la estilización del apocalipsis —especialmente la imagen de los cuatro jinetes— constituye un iconograma tradicional en el arte cristiano occidental. Bermúdez retoma estas formas, pero las desplaza para construir una propuesta crítica del colapso político y social latinoamericano, desmarcándose del relato escatológico religioso.

⁷ Estas representaciones provienen principalmente del *Libro del Apocalipsis* de Juan, y han sido abordadas en profundidad por la historiografía del arte cristiano. La tradición iconográfica se consolidó en la Edad Media y el Renacimiento, con ejemplos como los grabados de Albrecht Dürer (1498) y las miniaturas de los Beatos medievales. Ver: Mâle (2001) y Hans Belting (2010). En América Latina, la obra de Víctor Delhez constituye una reelaboración moderna de este repertorio simbólico.

⁸ Walter Benjamin (2008) analiza la noción de tradición como un elemento activo y mutable dentro de la experiencia estética. En su concepción, no se trata de una continuidad estática, sino de una serie de reelaboraciones críticas que permiten a las obras insertarse en nuevos contextos históricos sin perder su densidad simbólica.

los jinetes como figuras monumentales, envueltas en claroscuros intensos y con una iconografía de raigambre medieval y religiosa, que alude al castigo divino. En contraste, Bermúdez despoja a los jinetes de esa sacralidad y los inscribe en una escena anclada en su tiempo, atravesada por la violencia y la devastación. La acción que emprende es construir un signo que articule con una porción del contenido no lo suficientemente definida y de naturaleza sensible, como los enfrentamientos armados. El artista manipula el *continuum* material para construir un tipo expresivo, sugiriendo así un nuevo contenido y revelando, además, distintas modalidades de segmentación y organización de la experiencia (Eco, 2007).

Bermúdez tomó algunos de esos elementos sígnicos para expresar una problemática específica. Reconoció la influencia de la tradición al representar una visión apocalíptica, pero también reconfiguró y creó figuras nuevas, en sintonía con los objetivos de los distintos artistas y colectivos culturales en la década de 1970. Estos se proponían representar y expresar las consecuencias de la violencia política en la región. Los recursos visuales del artista y su construcción del apocalipsis responden a los principios del *arte impuro* y a una producción permeada por las prácticas y lógicas de la resistencia cultural. Según Arturo Roig (2003), el *arte impuro* es aquel que se vincula activamente con las condiciones históricas de su tiempo, asumiendo un compromiso moral que impide concebir la creación artística como un acto neutral o desvinculado del entorno social. En este sentido, la gráfica de Bermúdez no solo expresa una subjetividad estética, sino que también interpela la experiencia histórica latinoamericana desde una ética de la alteridad y la denuncia.

Interesado en los juegos de guerra y ávido conocedor de estrategias de inteligencia militar, Rodolfo Walsh ilustra un régimen dictatorial en decadencia. El tirano que lo preside es un hombre de edad avanzada, dominado por la desconfianza y el resquemor hacia su círculo más cercano. Esto se evidencia, por ejemplo, en su temor a ser envenenado. Tal es su paranoia que su bufón personal, el enano Grundig, debe probar cada una de sus comidas: “Si he de probar todas sus comidas, podríamos ponernos de acuerdo sobre lo que nos gusta a los dos. Al fin y al cabo, a mí nadie me quiere envenenar” (Walsh, 1965: 64).

Otra de las características que componen la imagen del poder y del dictador es el interés del Generalísimo por conocer la opinión que los ciudadanos tienen de él y, así, controlar sus pensamientos. Grundig es quien le comenta lo que se rumorea sobre el estado de enfermedad del tirano: que ya no parece el mismo, que ni siquiera se ocupa de sus caballos y mujeres. “Agregan que tiene más dinero que los ladrones, y por las mismas causas; que últimamente (se lleva un dedo a la sien) lo notan un poco raro de aquí y que los sangrientos tiranos como su Excelencia no pueden durar muchos siglos más en esta época” (Walsh, 1965: 66). En estos diálogos se condensan algunos de los tópicos que caracterizan el período histórico de la región bajo la Doctrina de la Seguridad Nacional: desconfianza, control, búsqueda y eliminación del enemigo.

Las obras como campo de disputa: Arte y política en los años 70

La serie *Apocalipsis*, realizada en 1972, tiene como eje el repudio a la Guerra de Vietnam. Sin embargo, en palabras del propio artista, la obra también pone en relación la situación política y social del país y de toda la región latinoamericana⁹. Este trasfondo histórico

⁹ “Quise realizar una condena de la guerra, de lo absurdo para mí. No era una temática común en mis pinturas, pero el contexto me determinó” (José Bermúdez. Entrevista realizada por Ana Ramírez en Mendoza el 17 de noviembre de 2014).

constituye el punto de partida de nuestra reflexión. En este proyecto, la muerte, la destrucción y la violencia se presentan como vehículos simbólicos del conflicto¹⁰.

Los grabados remiten a un escenario atravesado por la instalación de regímenes de facto. Al mismo tiempo, expresan las tensiones y demandas sociales que los acompañaron. En el plano económico, el inicio de la década estuvo marcado por la disolución del acuerdo de Bretton Woods. La desvinculación del dólar del patrón oro dio lugar a la instauración de tipos de cambios flexibles, inaugurando una etapa de acentuada inestabilidad monetaria y especulación financiera (Basualdo, 2009). Esta última, es una temática que el artista exploró más detenidamente en su serie *Los Depredadores*.

El uso de narrativas vinculadas a la violencia política se intensificó en las producciones artísticas a medida que el ímpetu revolucionario se expandía en el espacio público. Sin embargo, esto no implicó necesariamente una militancia orgánica ni una participación directa de los artistas en las organizaciones armadas (Longoni, 2014). En el caso de José Bermúdez, cuyas convicciones políticas e ideológicas se alineaban con posiciones de izquierda, fue directamente afectado por la represión del gobierno militar, al figurar en las listas negras elaboradas por la dictadura contra numerosos representantes del ámbito cultural.

Durante su estadía en Cuba, Rodolfo Walsh presenció de cerca la experiencia revolucionaria y forjó lazos con hombres dispuestos a replicar el modelo de guerrilla en distintos países del continente, como Jorge Ricardo Massetti. Además, en la isla, reconoció el papel del ejército como un agente histórico decisivo (Bertranou, 2007). En Argentina, desde la autodenominada Revolución Libertadora de 1955, la irrupción del ejército en el escenario político fue ineludible, socavando de forma sistemática los gobiernos democráticos. En *La batalla*, Walsh ofrece una lectura crítica del accionar militar, que hacia mediados de los años sesenta ya se había consolidado en el poder y comenzaba a dirigir el destino de la región.

Retomando el análisis de la serie y de la obra teatral, observamos una clara conexión con el presente del pintor y del dramaturgo. Como señala Arturo Roig (2003), la obra nunca puede desvincularse de su temporalidad: “El arte, inmerso en la vida y motivado por ella, así como la muerte, su otro rostro, no es ajeno, a una historicidad” (p. 29). En *Apocalipsis I* los cuatro jinetes bíblicos regresan con muerte y destrucción. Se actualizan al sustituir sus caballos por helicópteros para desplazarse en alusión al avance de la industria militar. El grabado responde a distintos acontecimientos bélicos, no solo a la Guerra de Vietnam y puede leerse como una evocación de la convulsionada década de los sesenta si consideramos que las imágenes hablan la lengua de su emisor y de sus destinatarios. Las lecturas posibles nos introducen en la época del sujeto productor, pero también en la intencionalidad de los receptores al momento de comprender el mensaje.

En este sentido, *Apocalipsis I* está ligada y puede ser abordada a partir de distintos hechos bélicos y de violencia política. Aquí entra en juego una categoría de la semiótica textual: la presuposición. Según esta, un texto o una obra artística nunca lo dice todo, pero plantea una serie de artificios que permiten al lector —el destinatario—, considerando su conocimiento previo y los contenidos presentes en su enciclopedia semántica (además de lo aportado por otros

¹⁰ Un uso y análisis similar de la simbología apocalíptica, que nos permite establecer relaciones es el trabajo de Zdzislaw Beksinski. Este pintor y fotógrafo polaco dedicó su arte a interpretar escenas apocalípticas y surrealistas, haciendo referencia a lo vivido durante la ocupación alemana de Polonia en la Segunda Guerra Mundial. Aunque su obra es célebre en Polonia, sigue siendo objeto de escasa atención crítica fuera de ese ámbito, lo que abre un campo fértil para nuevas lecturas comparativas.

textos), rellenar los vacíos y establecer conexiones mediante anáforas y deixis entre lo que está leyendo y lo previamente leído (Eco, 2007b). Como afirma Umberto Eco (2007b):

Parece poco, pero basta para decirnos que la pintura nos dice por semejanza lo que se ve, sino que también nos dice lo que no se ve y anteriormente se ha depositado en el tesoro de la enciclopedia y de la intertextualidad (p. 12).

En el caso de *La batalla*, la categoría de la presuposición se pone de relieve a través de las múltiples referencias históricas sobre el poder del tirano. Por ejemplo, se puede comparar el régimen del Generalísimo con los gobiernos dictatoriales de la familia Somoza en Nicaragua, que se perpetuaron desde 1936 hasta 1979. También puede relacionarse con la extensa trayectoria de las Fuerzas Armadas en el derrocamiento de gobiernos democráticos, cuya intervención en Argentina se remonta a la década de 1930 con la dictadura corporativista de José Félix Uriburu.

El público de las obras y de las imágenes puede conectar, a partir del contenido ya internalizado del apocalipsis, ciertos esquemas narrativos con distintos eventos ocurridos durante el mismo período. Nos referimos, por ejemplo, a la invasión estadounidense a Santo Domingo, el asesinato de Ernesto “Che” Guevara o la rebelión política e ideológica estudiantil de los años sesenta, como el Mayo Francés en 1968. También fue este el período en el que se desarrollaron procesos políticos y guerras de liberación “tercermundista” en países como Laos, Camboya, Mozambique, Angola, Argelia, etcétera, que propiciaron prácticas guerrilleras tanto urbanas como rurales, vinculadas al surgimiento de las luchas de minorías negras en EE. UU. (Casullo-Forster-Kaufman, 1999). Este panorama fue descrito magistralmente por el “Che” en su *Mensaje a los pueblos del mundo del año 1967*:

Bajo el slogan, “no permitiremos otra Cuba”, se encubre la posibilidad de agresiones a mansalva, como la perpetrada contra Santo Domingo o, anteriormente, la masacre de Panamá, y la clara advertencia de que las tropas yanquis están dispuestas a intervenir en cualquier lugar de América donde el orden establecido sea alterado, poniendo en peligro sus intereses. Esa política cuenta con una impunidad casi absoluta; la OEA es una máscara cómoda, por desprestigiada que esté; la ONU es de una ineficiencia rayana en el ridículo o en lo trágico; los ejércitos de todos los países de América están listos a intervenir para aplastar a sus pueblos. Se ha formado, de hecho, la internacional del crimen y la traición.

Estos sucesos reflejan la realidad que dio vida a los textos y a la serie, un escenario en el que los artistas —no solo Walsh y Bermúdez, sino toda una generación de intelectuales— vivían inmersos y problematizados. Las producciones constituyeron el medio para expresar ese panorama y facilitar la comprensión del entramado histórico, un recurso que nos proponemos analizar. Este momento solo puede entenderse con el lenguaje, tanto en códigos gráficos —los grabados— como en los textuales —piezas teatrales y poemas que acompañan cada obra.

Para nosotros solamente existe la realidad en cuanto mediada por el lenguaje, la realidad no es pues *la realidad*, sino *nuestra realidad*, o si ustedes prefieren, nuestra aproximación a la realidad, la que como sabemos será siempre asintótica (Roig, 1995: 1).



APOCALIPSIS (I) - 36 x 56,5 cm

Figura 1. José Bermúdez, *Apocalipsis I*, grabado, 1972. Fuente: Bermúdez, José (1992), *Obra Gráfica*, Mendoza, Zeta Editores, p. 119.

Para el análisis, partimos de la idea de Charles Morris: una imagen es un signo en la medida en que es examinada por un intérprete. Sin esta mediación, hablaríamos de unidades simples que no responden a un interés determinado (en Eco, 1973) del emisor y del receptor. En este sentido, *Apocalipsis* dentro de las nociones semióticas, equivale a un signo complejo, formado por componentes simples que lo dotan de un significado específico a raíz del estudio que construimos.

Como señala Umberto Eco (2007b), “un signo es alguna cosa que está en el puesto de alguna otra cosa a los ojos de alguna persona en algún respecto o capacidad” (p. 5). Para construir este aspecto semiótico —en este caso, Bermúdez— articula una expresión al manipular el *continuum* material dado de tal manera que esta aparezca relacionada con una porción del campo semántico o del proceso histórico.

Esta es la forma, según Eco, en que una determinada cultura vuelve pertinente el universo de su propia experiencia. Es decir, elementos como helicópteros, soldados con

equipamientos modernos, armas y gérmenes bacteriológicos componen la visión crítica del grabado. La serie, construida por el artista, se organiza en torno a estas figuras contemporáneas de la guerra, que evocan una atmósfera de desgracia y muerte. En esta obra, Bermúdez se atreve incluso a generar una lectura concluyente al señalar al culpable: el poder político y económico. En su poema¹¹, identifica a la oligarquía que, a través de su poderío, es la única beneficiaria de la contienda:

La muerte, la guerra, la peste y el hambre, bíblicos personajes del apocalipsis dejaron sus cabalgaduras para adaptarse a los tiempos, regresando con plaga y muerte, con guerras suicidas y hambre, hambre; que con la ‘justa medida’ de la oligárquica balanza, repartirá los despojos de la conquista (Bermúdez, 1992: 118).

Este tipo de representación puede leerse también en continuidad con ciertos géneros iconográficos de larga duración, como las Danzas de la Muerte, los Triunfos y los Juicios Finales. En ellos se configuraron, desde la Edad Media, matrices visuales y narrativas del apocalipsis que aparecen resignificadas en la producción de Bermúdez¹².

Al igual que el grabador, Walsh también apunta a los mismos culpables, castigando al ejército argentino y latinoamericano con su crítica sagaz, al presentarlo como grotesco e inoperante. En *La batalla*, el enfrentamiento es fabricado por el dictador; forma parte de un juego perverso en el que no existe oposición alguna. En esta visión satírica de un país del Tercer Mundo, no existen los sindicatos, el pueblo aparece subyugado, los exiliados políticos neutralizados y el último guerrillero capturado.

La necesidad de observar los códigos del lenguaje de los productores resulta esencial para comprender sus discursos y los múltiples sentidos presentes en las obras, las cuales remiten a una realidad histórica específica, sobre la que hacemos hincapié. Roig (1993) sostiene que la decodificación de los mensajes —entendida como el desmontaje de los códigos que estructuran el sentido, lo que supone formas de clausura del proceso de irrupción histórica—, si bien puede alcanzar niveles técnicos, es posible porque se trata de un acto espontáneo, presente en todos los niveles de la vida social. Estas decodificaciones requieren, sin embargo, de una sistematización teórica para adquirir una fuerza que muchas veces no poseen o no desarrollan por sí mismas. Por ello, resulta primordial establecer un marco teórico para su análisis, como el que proponemos aquí al examinar las formas simbólicas, gráficas y textuales que los artistas emplean para dar cuenta del poder, la violencia y la resistencia en un contexto histórico concreto.

En el segundo grabado de la serie, *Apocalipsis II*, aparecen nuevamente los jinetes, pero esta vez con máscaras de gas que evidencian lo letal del Agente Naranja. Estos sobrevuelan una gran masa de muertos; entre ellos, uno sostiene un rifle, lo que sugiere la inutilidad de ciertas

¹¹ José Bermúdez posteriormente escribió poemas que orientan la interpretación de sus grabados, incluidos en su libro *Obra gráfica* (1992).

¹² Estas tradiciones iconográficas permitieron representar simbólicamente el juicio colectivo, el destino de los cuerpos y el castigo moral a través de imágenes altamente estructuradas. El Juicio Final articulaba el esquema binario salvación/condena; los Triunfos —en especial en su versión renacentista— proponían alegorías del poder, la virtud o la muerte en clave procesional, mientras que las Danzas de la Muerte unificaban a todos los estamentos sociales bajo la figura igualadora del fin. Para un análisis profundo de estos géneros, véanse Panofsky (1986) y Ariès (1983); sobre su persistencia en el imaginario moderno, Didi-Huberman (2010) ofrece una lectura desde la supervivencia de las formas. Agamben (2006) y Benjamin (2008) posibilitan, por su parte, pensar la relación entre catástrofe, tiempo histórico y redención desde una clave filosófica contemporánea.

armas frente a la sofisticación de los instrumentos bélicos que porta el imperio. Uno de los jinetes lleva una galera que personifica a la oligarquía económica y una balanza con la que mide el valor de la vida humana frente al poder. Los demás cabalgan con distintas armas en sus manos. La escena recuerda, por su crudeza expresiva y por el uso de máscaras como signo de deshumanización, algunas composiciones de Otto Dix en su serie *Der Krieg* (1924), donde los cuerpos destrozados y el paisaje devastado funcionan como denuncia de los horrores de la guerra moderna¹³.

En esta apropiación crítica, Bermúdez articula una genealogía visual del espanto, que denuncia los crímenes del imperialismo y la violencia sobre las vidas despojadas. Esta expresión puede leerse en paralelo con la de Rodolfo Walsh: al igual que el escritor, Bermúdez convierte su obra en una forma de testimonio y denuncia. Walsh desplegó un gesto estético, político y ético al escribir *La batalla*, al poner en escena los mecanismos del poder autoritario y el cinismo bélico incluso a riesgo de la censura. Bermúdez realiza una operación semejante; su grabado no se limita a ilustrar la violencia, sino que interpela al espectador al revelar sus estructuras y persistencias. Esta imagen se convirtió en la más representativa de todo su proyecto, fue seleccionada por la Universidad Nacional de Cuyo en 2003 como bandera del reclamo institucional contra el estallido de la guerra en Irak, iniciado en marzo del mismo año.

Walsh organiza su estrategia textual a partir de herramientas retóricas que le permiten construir diversos significados en torno a la guerra. En este caso, con el Generalísimo, logra delinear una concepción bélica específica a través de su representación. El tirano destaca los distintos posicionamientos, los bandos, e incluso describe los sentimientos que se presentan en un conflicto armado. Por último, señala su postura, la del ejército: no dar marcha atrás hasta cumplir los objetivos.

¿Y la batalla Robles? ¡Esa batalla en la que por fin nos vamos a ver las caras entre el humo y las explosiones, en la que cada uno va a saber quién es, y si nació para pelear o para huir, en la que por fin sentiremos la mordedura del miedo y la exaltación del coraje! Ah, si vuelve a decirme una palabra que huela a paz, a tregua, a buenos sentimientos, lo fusilo, ¿me oye? (Walsh, 1965: 104).

Numerosos artistas llevaron adelante proyectos colectivos en los que la Guerra de Vietnam fue un tema recurrente. El arte funcionó como un lenguaje capaz de construir cierta objetividad frente a los hechos, interpelando a las múltiples expresiones culturales de finales de los años sesenta. Un ejemplo anterior a la serie *Apocalipsis* es la exposición denominada *Homenaje a Viet-Nam*, realizada en la Galería Van Riel en 1966. Estuvo a cargo de León Ferrari y Carlos Gorriarena. La definieron como una muestra-manifestación monumental, que logró reunir a más de doscientos participantes activos y centenares de trabajos, con una gran adhesión del público (Longoni, 2014).

El mensaje particular que transmite *Apocalipsis II*, al igual que las obras teatrales estudiadas, refleja el contexto vivido por los artistas en América Latina. Apuntaron a la militancia política como espacio de enunciación del intelectual comprometido con la revolución, y a la denuncia de las formas culturales puestas al servicio de la dominación imperialista. También se subrayó el rol que jugó la industria cultural en el intento de frenar el

¹³ Ver por ejemplo *Sturmtruppe geht unter Gas* (1924), donde Otto Dix representa a una patrulla de soldados marchando con máscaras de gas entre cadáveres. La atmósfera enrarecida, el anonimato de los rostros y el dramatismo en la disposición de los cuerpos ofrecen un paralelo visual con los jinetes apocalípticos de Bermúdez, que adapta esa imaginería para denunciar las guerras imperialistas recientes.

avance —sobre todo— estadounidense. Esto derivó en la necesidad de producir obras testimoniales del panorama político, concebidas como fundamentales para la acción y para la transmisión de un mensaje claro y contundente¹⁴. De ahí, la apelación directa a la muerte como resultado cardinal de la guerra cuya causa, según Bermúdez (1992), radica en el imperialismo que plasma el grabado, al que señaló como principal responsable:

Se desplaza en el imperio de la diabólica insensatez, el jineteado apocalipsis con su carga de negros y rojos absurdos, que en repugnante antropofagia acrecientan los ríos de sangre derramada.

Ya no le basta el trueno del plomo homicida, ni el hambre, ni la alambrada de púas, ahora hundirá en la inocencia gases letales como silenciosa y masiva muerte para que quede grabado en la historia este sesudo monumento apocalíptico (p. 120).

A mediados de la década de 1960, coincidiendo con la producción de obras gráficas comprometidas, Walsh comenzó a implicarse activamente en la militancia política. Tras alcanzar reconocimiento por sus cuentos e investigaciones periodísticas, se integró al grupo político e intelectual de la "Nueva Izquierda" argentina, influenciado por la experiencia de la Revolución Cubana. Junto a Francisco Urondo, se incorporó al Movimiento de Liberación Nacional (Malena), encabezado por Ismael Viñas e integrado por militantes vinculados al Ejército de Liberación Nacional, al Partido Socialista y al peronismo de izquierda. El grupo consideraba que la violencia era intrínseca al sistema, y que solo mediante la lucha armada se podría tomar el poder (Grasselli, 2018). Más tarde, el acercamiento del escritor al peronismo y su participación en la CGT de los argentinos pusieron en crisis su adhesión anterior (Castillo, 2010).

¹⁴ Como señalan diversos autores, el arte testimonial y político en América Latina durante los años sesenta y setenta fue comprendido como una herramienta de intervención directa en los procesos sociales y de disputa por el sentido. Para Ana Longoni (2007), las prácticas artísticas militantes no solo denunciaban las formas de violencia, sino que también buscaban desarticular el orden simbólico impuesto por las dictaduras y el imperialismo. En una línea similar, Beatriz Sarlo (2006) analiza el modo en que ciertos textos y obras asumen un compromiso ético y estético con la memoria, en una relación tensa entre lo documental y lo artístico. Por su parte, Nicolás Casullo (2004) reflexiona sobre la politicidad del lenguaje cultural, destacando el papel del intelectual como agente crítico en la disputa ideológica, especialmente en contextos de hegemonía neoliberal o autoritaria.



Figura 2. José Bermúdez, *Apocalipsis II*, grabado, 1973. Fuente: Bermúdez, José (1992), *Obra Gráfica*, Mendoza, Zeta Editores, p. 121.

En *Apocalipsis III*, el autor creó una escena en la cual la guerra se muestra una vez más arrasadora, causando a su paso solo ruina y muerte. Utilizó recursos sígnicos de tipo icónico, altamente significativos, para representar el conflicto. Aparecen la guadaña, la bayoneta, el fusil y los gérmenes bacteriológicos sostenidos por uno de los jinetes en una especie de bolsa. Además, las diabólicas risas de los protagonistas, presentes en toda la serie, acompañan la escena y aumentan su dramatismo.

Entre los signos que elige para componer el mensaje, destacan figuras cargadas de una larga tradición visual: la guadaña, asociada desde la Edad Media a la muerte, como imagen justiciera e inevitable, recupera su potencia simbólica en el contexto de la violencia moderna. Por su parte, la carroza que porta estos emblemas de devastación remite a los Triunfos alegóricos del Renacimiento y el Barroco, donde se representaban de forma procesional, ideas abstractas como el amor, la muerte o la autoridad. En este caso, la carroza se convierte en vehículo de destrucción, una parodia lúgubre del poder. Así lo expresa el propio artista:

La guadaña, el fusil de triple bayoneta, el bolso de los gérmenes bacteriológicos, la medalla al mérito asesino, la justiciera balanza del poder, la risa, el monóculo, la

galera y la quebrada columna de la comunicación ornamentan esta carroza que desfila en la avenida de la muerte (Bermúdez, 1992: 122).

La perspectiva apocalíptica de Walsh se intensifica a medida que avanza la obra, volviéndose más sofisticada y cargada de ironía. En una primera instancia, se articula a través de los elementos que configuran el régimen autoritario, exaltados por el propio Generalísimo como si se tratara de logros. Más adelante, esta visión se transforma en una representación desencantada y grotesca del país, reconstruida desde la mirada nostálgica del joven guerrillero universitario —figura que podría evocar al Che Guevara—. Este observa con impotencia un escenario de descomposición moral y social. La metáfora apocalíptica deja de circunscribirse a la violencia explícita y pasa a señalar una catástrofe simbólica en la que el temor y la avaricia reemplazan todo horizonte ético.

Se ve un rebaño movido por el miedo, la codicia y el servilismo. Se ven algunos charquitos de sangre, pero pocos. Nada que no pueda limpiar la municipalidad (mirando a su alrededor.) Oh, también se ven algunos malos muebles y algunos cuadros falsos (Walsh, 1965: 79).

Efraín apunta directamente al tirano cuando denuncia la farsa del régimen. Se trata de un general que jamás participó en una batalla, hecho que lo obsesiona y lamenta a lo largo de la obra. Su supuesto heroísmo no se basa en la experiencia, sino en la ficción, ya que su valentía solo aparece en las palabras de sus aduladores, y no en hechos reales. Este dictador ha sido formado y puesto en funciones para operar, derrocar y desestabilizar gobiernos latinoamericanos —como los del Doctor Leyes o Saldívar—, constituyéndose en una figura satírica del poder armado al servicio del imperialismo. La propia voz del Generalísimo lo revela:

¿Un guerrero? Míreme. General, comandante en jefe de la guardia, todas las medallas y condecoraciones que usted pueda imaginarse, y en mi vida he visto una batalla. No sé lo que es eso. Cuando quiero tener una idea de cómo es una batalla, voy al cine. ¿Le parece justo? (Walsh, 1965: 72).

En este punto puede trazarse un paralelo visual con el grabado *Apocalipsis III* de José Bermúdez. Allí, los jinetes de la muerte avanzan en una carroza grotesca, con emblemas de violencia y caos. Su iconografía remite a un poder carente de heroicidad, guiado por la risa sarcástica y la desmesura, en abierta crítica a la teatralidad del dominio militar. Tanto en Walsh como en Bermúdez, los símbolos guerreros no representan valentía, sino farsa, terror y decadencia.

Cada grabado de la serie se relaciona con realidad local e internacional. El artista no buscaba otro sentido más allá de las estrategias visuales empleadas y de la vinculación del tema con pasajes bíblicos y literarios analizados. Las imágenes remiten el panorama histórico tanto por su referencia al desarrollo bélico de la etapa como al poder político y a la oligarquía económica. Con respecto a la necesidad de los artistas de articular sus producciones con el contexto, Ana Longoni (2014) explica:

Para aproximar arte y realidad los artistas no apelan a la concepción mimética del realismo (en cuanto a representación de lo real), sino que proclaman que el arte ‘debe estar’ inmerso en la realidad, que es ella la que lo nutre. El procedimiento que

proponen para conectar arte y realidad es el de retomar fragmentos de lo real, darles estatuto artístico al trasladar el arte a la calle o la calle al museo (p. 176).

Productos de su tiempo, los grabados representan la violencia en todos sus aspectos: desde la estatal hasta la de las clases dominantes. No se limitaron a evidenciar una violencia¹⁵ física o bélica, sino que también denunciaron la violencia económica, cultural y psicológica. Este uso estructural del terror fue el centro de la vida política a lo largo de las dos décadas, convirtiéndose en instrumento de represión y disciplinamiento de los gobiernos dictatoriales.

En *La batalla*, los rastros de violencia política son decisivos. La tortura, el interrogatorio, los abusos y atropellos contra los opositores son habituales en el régimen del dictador. Este personaje encarna a un militar latinoamericano formado en Estados Unidos, en la Academia Militar de West Point, lo que remite directamente a una política sistemática de injerencia sobre las fuerzas armadas de la región. Desde 1946, el ejército norteamericano promovió la creación de la Escuela de las Américas, instalada en Panamá. Su función era adoctrinar y entrenar a soldados latinoamericanos en técnicas de guerra, inteligencia y contrainsurgencia. Lejos de fortalecer las democracias, esta institución se convirtió en un engranaje central en los procesos de represión interna y desestabilización de los gobiernos populares.

Robles (mirando a Celia con ojos entrecerrados). - Yo a ti te conozco.

Celia. -Y yo a ti. ¡Bandido! ¡Torturador!

Generalísimo. - Caramba, Robles. Nadie podrá decir que lo ha tomado por otro, ja, ja (Walsh, 1965: 75).

Durante la Guerra Fría y bajo el patrocinio de la Doctrina de la Seguridad Nacional se consolidaron en América Latina diversos regímenes de facto. Estos gobiernos fueron encabezados, en general, por juntas militares o comités castrenses cuyos líderes fueron formados y adoctrinados en esta Escuela. Entre ellos se encuentran Paraguay (se extendió entre 1954 y 1989 bajo la presidencia de Alfredo Stroessner), Bolivia (1964 -1982), Brasil (1964-1985), Chile (las Fuerzas Armadas derrocaron a Salvador Allende en 1973) y Uruguay (los militares ocuparon el poder en 1976, aunque ya intervenían directamente desde 1973 durante el gobierno de Juan María Bordaberry).

Estados Unidos instruyó a estas fuerzas en técnicas de contrainsurgencia —militares, paramilitares, políticas, económicas, psicológicas y cívicas— utilizadas para identificar, neutralizar y reprimir movimientos considerados subversivos. A esta Escuela asistieron futuros dictadores como Roberto Viola y Leopoldo Galtieri, de Argentina; Hugo Banzer, de Bolivia; Manuel Noriega, de Panamá; y Roberto D'Aubuisson, de El Salvador, entre otros. El entrenamiento, basado en el método francés aplicado en los conflictos coloniales de Argelia e

¹⁵ Es pertinente en este momento definir lo que entendemos por violencia: “Violencia es la forma extrema de agresión material, realizada por un sujeto individual o colectivo, consistente ya sea en el ataque físico, intencionalmente destructivo, contra personas o cosas que representan un valor para la víctima o para la sociedad en general, o bien en la imposición, mediante el empleo —o la amenaza manifiesta de empleo— de la fuerza física o de las armas, a realizar actos gravemente contrarios a la voluntad” (Gallino, 2013). Según el autor Jerome Skolnick, “La violencia es un término ambiguo, cuyo significado es establecido a través de procesos políticos. Los tipos de hechos que se clasifican varían de acuerdo con quién suministra la definición y quién tiene mayores recursos para difundir y hacer que se aplique su decisión” (en Del Olmo, 1975: 296). Según Roberto González Arana e Ivonne Molinares Guerrero, “el significado del término es político, lo que implicaría su interpretación y comprensión a partir de esa área disciplinar; sin embargo, en la práctica, el fenómeno de la violencia cruza por varios campos y disciplinas, haciendo de su estudio un proceso referenciado particularmente por las ciencias sociales en cada una de sus vertientes” (en Barreira y otros, 2013: 11).

Indochina, incluía el uso sistemático de la tortura como método de interrogación, la división del territorio en zonas de operaciones y la subordinación de la policía al mando del ejército.

Debemos tener presente que toda sociedad de clases sujeta a relaciones de explotación y dominación contiene a la violencia como una dimensión constitutiva de su organización social. Esta violencia —física, simbólica, cultural o económica— es monopolizada por el Estado, salvo cuando dicho monopolio es cuestionado, especialmente en contextos de crisis o de ruptura. Como señalan Ansaldi y Giordano (2012), existen momentos históricos en los que la violencia se transforma en un medio político-militar para la resolución de conflictos sociales y se tornan más visibles el carácter de clase del Estado. Estas situaciones de agudización de la lucha, que en ocasiones derivan en guerras civiles o de clases, hacen emerger con mayor crudeza el uso del poder represivo por parte del orden dominante. En este marco, las expresiones artísticas —como los grabados de Bermúdez o la dramaturgia de Walsh— constituyen formas de denuncia y reflexión sobre esa violencia institucionalizada, y ponen en evidencia lo que las estructuras dominantes intentan naturalizar u ocultar.



"APOCALIPSIS (III)" - 31 x 51 cm

Figura 3. José Bermúdez, *Apocalipsis III*, grabado, 1973. Fuente: Bermúdez, José (1992), *Obra Gráfica*, Mendoza, Zeta Editores, p. 123

Diálogos Temporales: La resignificación de las obras de Bermúdez y Walsh

La resignificación del mensaje contenido en la serie de grabados de José Bermúdez, particularmente en su relectura durante el año 2003, puede pensarse a partir de los desplazamientos y nuevos usos de ciertas ideas o teorías. Retomamos aquí la propuesta de Edward Said (2004), quien señala que las ideas —categoría que aquí ampliamos para incluir a las producciones culturales— suelen atravesar cuatro fases antes de ser aceptadas o instaladas en nuevos ámbitos.

En primer lugar, existe un punto de origen, un conjunto de situaciones históricas y culturales en las que surge la obra o en las que comienza a circular su mensaje. En segundo término, la creación artística atraviesa un desplazamiento, transitando por distintos entornos y enfrentando presiones históricas y políticas que modifican su recepción en diferentes épocas. La tercera fase se relaciona con un conjunto de factores —de aceptación o de resistencia— que confrontan a esa obra desplazada y determinan su posibilidad de ingreso o tolerancia en un escenario alternativo. Finalmente, la cuarta fase marca la adaptación, cuando la representación se incorpora a otro plano y adquiere distintos sentidos, transformada según sus usos y el horizonte de recepción que la reinterpreta.

Lo que intentamos destacar es que los grabados de José Bermúdez atravesaron un proceso de resignificación: pasaron de su contexto original de producción, que analizamos previamente, a otro momento histórico en el que fueron reinterpretados a la luz de condiciones renovadas. En efecto, en 2003 las obras formaron parte de una marcha por la paz mundial en repudio a los conflictos bélicos en Irak. Este desplazamiento temporal permitió que se les otorgara otro sentido, acorde a la coyuntura sociopolítica.

Como señala Edward Said (2004), las ideas o producciones culturales no permanecen fijas, sino que circulan, se trasladan y transforman según las situaciones históricas y los marcos de recepción. Para que una obra adquiera nuevos sentidos debe atravesar varios momentos: su surgimiento inicial, su tránsito por diferentes espacios, los factores de aceptación o resistencia que enfrenta y su eventual integración en diversas realidades.

De modo complementario, Claudia Feld (2015) sostiene que las imágenes están dotadas de numerosas capas de visibilidad que se reconstruyen con el tiempo, a partir de las nuevas condiciones de enunciación, reediciones o contextos memoriales. Por eso es necesario volver sobre ellas para dotarlas de diversos significados, a la luz de categorías autóctonas y en diálogo con problemáticas actuales.

Ante la negativa de participar del conflicto por parte de Francia, Alemania, Rusia y Turquía, se produjeron numerosas manifestaciones en distintas partes de Europa contra la invasión. En Argentina, estas acciones de repudio se replicaron en varias localidades; en Mendoza, la Universidad Nacional de Cuyo organizó un acto en el centro de la ciudad que constituyó una de las primeras iniciativas en favor del restablecimiento de la paz. Posteriormente, se desarrollaron diversas actividades complementarias, como foros, conciertos y charlas, que permitieron visibilizar la postura ciudadana y fomentar el debate público.

Sumándose al reclamo mundial que se lanza a diario desde diferentes ciudades del mundo en repudio al conflicto bélico en Irak, la Universidad Nacional de Cuyo realizó un acto en la Peatonal en favor de la paz mundial. Allí se distribuyeron

afiches y calcomanías mientras la rectora de la Universidad, María Victoria Gómez de Erice, invitaba a recibirlos y pegarlos en autos y comercios para difundir el no a la guerra (en *Diario Uno*, 3 de marzo de 2003).

A la marcha asistieron profesores y referentes del ámbito universitario, además de alumnos de los cuatro colegios de la UNCuyo del nivel Polimodal y de la escuela Don Bosco. El grabado fue el símbolo de la campaña, utilizado para pedir el fin de la guerra y colocado en balcones, ventanas, comercios y autos, acompañado de consignas pacifistas y escarapelas blancas. Gómez de Erice explica el tema central del repudio:

En todo el mundo hay artistas, científicos y pensadores que están haciendo lo mismo que estamos haciendo nosotros. Yo les digo que sí creemos en el hombre, en la raza humana y en la vida, tenemos que creer que es posible la paz; de lo contrario nuestra mirada para el futuro es tremendamente desesperanzadora (en *Diario Uno*, 3 de marzo de 2003).

Con respecto al desplazamiento de las ideas, la recepción de las obras teatrales en los años sesenta no fue la misma que tuvo en los ochenta, luego del regreso de la democracia, ni la que tienen ahora. *La batalla* no tuvo la difusión ni fue representada inmediatamente luego de su publicación como *La granada*¹⁶; su estreno llegó recién en 1989 a través del grupo teatral Cooperativa de Trabajo¹⁷. En sus distintas actualizaciones y recepciones ambas representaron en su época de producción un cuestionamiento directo a la institución que dirigía los destinos del país y que contaba con una importante aceptación de algunos sectores de la sociedad.

Debemos decir ya que un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente (Eco, 1987: 2).

Si bien *La batalla* no fue ampliamente representada en su momento, su recuperación posterior permite establecer vínculos con otras formas de violencia estatal y militar. La figura del dictador como arquitecto de una guerra ficticia, manipulada con fines de control político, resuena con los relatos contruidos en torno a conflictos armados actuales, en los que los gobiernos apelan a enemigos difusos o amenazas abstractas para justificar intervenciones militares, recortes de libertades o vigilancia masiva.

En este sentido, las tensiones escenificadas por Walsh en los sesenta no han perdido vigencia. Más bien, se actualizan frente a los discursos bélicos en torno a conflictos como la invasión a Ucrania, el enfrentamiento palestino-israelí o las guerras prolongadas en Yemen y Sudán. En estos escenarios, la lógica de la “guerra preventiva” y la instrumentalización del miedo colectivo son estrategias de poder que ya se anunciaban, en clave paródica, en la figura del Generalísimo. La teatralidad del régimen, la manipulación simbólica del enemigo y la

¹⁶ Algunas de las representaciones de *La granada* se dieron en salas pequeñas: en Tucumán en 1972, en el Taller Nuestro Teatro de la Ciudad de Mendoza en 1973, en Mar del Plata en 1987 y en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en 1998 (*Clarín*, 24 de marzo de 2003).

¹⁷ *La batalla* fue expuesta también en 2007 en el espacio Absurdo Palermo y en 2008 en el Teatro del Viejo Palermo. Actuaron Cristian Abdala, Julia Bujman, Carlos Dumanián, Francisco Moris, Gabriel Paez, Alvaro Panaro, y Santiago Pereyra Carrara. La asistencia general estuvo a cargo de Sonia Scharwz y la dirección por Carlos Depaoli (Alternativa Teatral. s/f).

trivialización de la violencia son elementos que Walsh desplegó con una agudeza que hoy permite volver a leer *La batalla* como una crítica profunda al cinismo del poder armado.

Desde esta mirada, la dramaturgia de Walsh funciona como una forma de anticipación crítica: interpela no solo al régimen latinoamericano de su época, sino también a la estructura misma de la guerra moderna y sus ficciones legitimadoras. La resignificación contemporánea de su obra, entonces, no se agota en la denuncia a un gobierno puntual, sino que se proyecta como una herramienta para pensar las nuevas formas de dominación global, en las que las tecnologías de guerra, el control de la información y la espectacularización del conflicto configuran un nuevo tipo de violencia política.

Consideraciones finales

El estudio de Said permite identificar las etapas por las que atraviesa una idea o construcción social a lo largo del tiempo, así como las transformaciones que experimenta al transitar por distintos marcos. Es relevante destacar la capacidad de las creaciones artísticas para transmitir mensajes que se reinterpretan, y en este caso particular, su potencial de convertirse en emblemas en favor del fin de los conflictos bélicos y de la promoción de la paz.

Las representaciones culturales constituyen un verdadero tesoro, fragmentos del recuerdo colectivo que requieren tratamiento y protección para no perderse. Como señala Didi-Huberman (2017): “Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación” (p. 17). Su conservación y revisión constante permite que estas expresiones sean revalorizadas y mantengan vigencia.

Las nuevas lecturas de las piezas teatrales y los grabados ofrecen oportunidades para percibir sus discursos desde perspectivas renovadas. Analizar sus condiciones de circulación ayuda a comprender cómo se transforman los mensajes y de qué manera interpelan al entorno en que se inscriben. Así, las manifestaciones artísticas funcionan como registros que contribuyen a la historia social. Según Claudia Feld (2015), las imágenes adquieren vida repetidamente al producir nuevos significados sobre viejas huellas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2006), *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, Trotta, Madrid.

Alternativa Teatral (s.f.), “La batalla”, [En línea]. Consultado el 10 de marzo del 2022. Disponible en línea en: de <http://www.alternativateatral.com/obra8848-la-batalla>.

Ansaldi, Waldo y Giordano, Verónica (2012), *América Latina: La construcción del orden. De las sociedades de masas a las sociedades en procesos de reestructuración*, Paidós, Buenos Aires.

Ariès, Philippe (1983), *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid.

Barreira, Cecilia y otros (2013), “Violencia política y conflictos sociales en América Latina”, CLACSO, Colombia, [En línea]. Consultado el 13 de junio de 2025. Disponible en línea en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20131113110812/ViolenciaPolitica.pdf>.

Basualdo, Eduardo (2009), “Evolución de la economía argentina en el marco de las transformaciones de la economía internacional de las últimas décadas”, en Enrique Arceo y Eduardo Basualdo (comps.), *Los condicionantes de la crisis en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 321-382.

Belting, Hans (1994), *Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte*, Akal, Madrid.

Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I, filosofía del arte y de la historia*, Aguilar, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México; Ítaca, Ciudad de México.

Bermúdez, José (1992), *Obra Gráfica*, Zeta Editores, Mendoza.

Bertranou, Estela (2007), “El militarismo en las obras teatrales de Rodolfo Walsh”, *Oficios Terrestres*, N.º 20, pp. 42-53. [En línea], Consultado el 12 de agosto 2020. Disponible en línea en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44839>.

Castillo, Carolina (2006), “Apuntes para una escena dramática. La granada y La batalla de Rodolfo Walsh”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, [En línea]. Consultado el 20 de octubre de 2020. Disponible en línea en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150613.pdf>.

Casullo, Nicolás (2004), *Sobre la marcha. Cultura y política en la Argentina 1994-2004*, Colihue, Buenos Aires.

Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro (1999), *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*, EUDEBA, Buenos Aires.

Calveiro, Pilar (2005), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

Costa, Irene (2003), "Cuando la reflexión es un artefacto peligroso", *Clarín*, 24 de marzo.

Del Olmo, Rosa (1975), “Limitaciones para la prevención de la violencia”, en *Los rostros de la violencia*, Universidad del Zulia, Maracaibo.

Didi-Huberman, Georges (2012), *Arde la imagen*, Ediciones Ve, Oaxaca de Juárez.

Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Didi-Huberman, Georges (2010), *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada Editores, Madrid.

Eco, Umberto (2007a), *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Lumen, Buenos Aires.

Eco, Umberto (2007b): “Perspectiva de una semiótica de las artes visuales”, *Criterios*, N° 25-28, La Habana, pp. 221-233.

Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.

Feierstein, Daniel (2007), *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Feierstein, Daniel (comp.) (2009), *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Feld, Claudia (2015), “Imagen y testimonio, frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición”, *Kamchatka*, pp. 687-715, [En línea]. Consultado el 10 de junio del 2022. Disponible en línea en: https://academia.edu/31262383/Claudia_Feld_Imagen_y_testimonio_frente_a_la_desaparicion_forzada_de_personas_en_la_Argentina_de_la_transicion.

Fontana, Josep (2017), *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*, Crítica, Madrid.

Franco, Marina (2012), *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y “subversión”, 1973–1976*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

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

Grasselli, Fabiana (2018), “Rodolfo Walsh y Francisco Urondo: escritura testimonial en tiempos de revuelta”, en Alejandra Ciriza; Fabiana Grasselli y Laura Rodríguez Agüero (organizadoras), *Tiempo disruptivos. Lecturas sobre la centralidad de la política en los '70*, EDIUNC, Mendoza, pp. 175-201.

Guevara, Ernesto (1967), “Crear dos, tres... muchos Vietnam”. *Mensaje a los pueblos del mundo*, Revista Tricontinental. Órgano del Secretariado Ejecutivo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), La Habana, Cuba, [En línea]. Consultado el 25 de mayo de 2025. Disponible en línea en: https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm.

Hualpa, Hugo (1965), “Simbología de temas en el Apocalipsis de Víctor Delhez”, *Cuadernos de Historia del Arte*, N° 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, pp. 29-40.

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2007), *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, El cielo por asalto, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2014), *Vanguardia y revolución, Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Ariel, Buenos Aires.

Lozano, Jorge S. (2002), "Fe y Esperanza, los juicios de valor en el pensamiento de E.H Gombrich", *Ars Longa*, N°. 11, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valencia, pp. 101-105.

Mâle, Émile (1987), *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Akal, Madrid.

Massini Correas, Carlos (1965), "El Apocalipsis en la obra del grabador Víctor Delhez", *Cuadernos de Historia del Arte*, N.º 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, pp. 7-28.

Panofsky, Erwin (1986), *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid.

Roig, Arturo (2003), "Arte impuro y lenguaje, bases teóricas e históricas para una estética motivacional", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N.º 3, pp. 19-30. [En línea]. Consultado el 15 de febrero 2018. Disponible en línea en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/166/roighuellas3.pdf.

Roig, Arturo (1995), "Cuento del Cuento", ponencia presentada en Conferencia, CRICYT (Centro Regional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas). CONICET, Mendoza.

Roig, Arturo (1993), *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*, Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Said, Edward (2004), *El mundo, el texto, el crítico*, Debate, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (2006), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Schoo, Ernesto, "Una obra que sigue teniendo vigencia", *La Nación*, 18 de abril.

S/F (1972), "Entrega de distinciones del certamen del TNT", *Los Andes*, 15/12.

S/F (2003), "La Universidad en contra de la guerra", *Diario Uno*, 03/04.

Vezzetti, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Walsh, Rodolfo (1965), *La Granada. La Batalla*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.