

# “No todos los muros serán grises”: tramas imaginarias y formaciones ideológicas en la Buenos Aires postdictatorial

Silvia Hernández <sup>(1)</sup>, Maia Sad <sup>(2)</sup> y  
Abril Vásquez Roncarolo <sup>(3)</sup>

---

**Resumen:** Este artículo explora algunas aristas de la relación entre ciudad y cultura en la Ciudad de Buenos Aires durante el período de 1982 a 1986, desde un enfoque comunicacional centrado en el rastreo de tramas imaginarias y formaciones ideológicas. Mientras las primeras remiten a una instancia pre discursiva y afectiva, donde los juegos de miradas conforman una escena, las segundas remiten a sistemas de representaciones con función práctico-social, codificadas, que convocan el reconocimiento subjetivo de evidencias sociales. A partir de un corpus confeccionado principalmente por documentos de medios de comunicación gráfica sobre iniciativas consideradas “culturales” donde apareciera alguna referencia al espacio urbano, así fueran de organización oficial, autogestiva o empresarial, se muestra que el espacio urbano de acceso irrestricto ofrecía una superficie fértil para el despliegue de una afectividad esperanzada en las capacidades de la sociedad civil para restituir una sociedad democrática. Allí, la cultura aparecía como una herramienta decisiva en la reconfiguración de la identidad ciudadina y en la reforma de los lazos comunitarios. Se caracteriza la conformación ideológico-imaginaria de la “ciudad de la democracia” (caracterizada por la recuperación de libertades) por contraste con la “ciudad de la dictadura” (definida por la censura y la represión), a partir de los ejes espacio-temporal, visual y moral. Luego se abordan dos metáforas espaciales centrales: “salir a la calle” y la superposición de dos “encierros” y, finalmente, se analiza la relevancia adquirida por lo barrial en concordancia con una definición ampliada de cultura y por la figura de “los vecinos” como nombre de una ciudadanía sin atributos, desvinculada del pasado reciente. El análisis indica puntos de rasgadura, fisuras, en la dicotomía que presenta a la ciudad de la dictadura y la de la democracia como configuraciones espacio-temporales plenas y mutuamente excluyentes, que permiten elaborar la categoría de ciudad postdictatorial, caracterizada por la aceptación de los efectos del proyecto de ciudad de la dictadura.

**Palabras clave:** Ciudad de Buenos Aires - Cultura - Postdictadura - imaginario - ideología

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 187-188]

---

<sup>(1)</sup> **Silvia Hernández.** Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires - UBA), Magister en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad (Universidad de Buenos Aires) y Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires y Universidad Paris 8). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Directora del Proyecto de Reconocimiento Institucional: “Datos, memorias, naturaleza, espacio público: indagaciones sobre prácticas discursivas e ideológicas en conflicto (Ciudad de Buenos Aires; 2023-2026)” (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). [silhernandez@gmail.com](mailto:silhernandez@gmail.com)

<sup>(2)</sup> **Maia Sad.** Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Integrante del Proyecto de Reconocimiento Institucional: “Datos, memorias, naturaleza, espacio público: indagaciones sobre prácticas discursivas e ideológicas en conflicto (Ciudad de Buenos Aires; 2023-2026)” (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). [sadmaia@gmail.com](mailto:sadmaia@gmail.com)

<sup>(3)</sup> **Abril Vásquez Roncarolo.** Estudiante de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UBA). Integrante del Proyecto de Reconocimiento Institucional: “Datos, memorias, naturaleza, espacio público: indagaciones sobre prácticas discursivas e ideológicas en conflicto (Ciudad de Buenos Aires; 2023-2026)” (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). [abrilvasquezroncarolo@gmail.com](mailto:abrilvasquezroncarolo@gmail.com)

## Introducción

Minujín se propone una participación masiva, no una contemplación museológica, elitista e inmóvil. Nosotros creemos que Buenos Aires, una vez despejada de la humareda oprobiosa, asistirá permanentemente a estos goces, juegos, fantasías o lo que fuere, de una cultura sin cerrojos.

(*Siete Días*, 27/12/1983; fuente 1)

La urbanidad tiende a relacionar al hombre con la ciudad a través de una cultura determinada y las tradiciones y costumbres del lugar y la región. Consiste en rehabilitar o enriquecer un vocabulario basado en la herencia comunitaria o en favorecer la emergencia de un nuevo sentido cívico, en procura del uso de la ciudad. Por eso es tan importante esta propuesta de murales en el momento que la Argentina retoma su vida democrática.

(Jorge Glusberg, presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte –AACAA–; Fundación Arché y AACAA, 1984; fuente 2)

¿Cuál es el campo imaginario que se habilita en la postdictadura para la ciudad de Buenos Aires? ¿Cómo se configura la experiencia urbana en la democracia recobrada? Para aportar a la respuesta de estos interrogantes amplios, este artículo explora la relación entre ciudad y cultura en Buenos Aires (Argentina) entre 1982 y 1986, desde el rastreo de tramas imaginarias y formaciones ideológicas.<sup>1</sup>

Mostraremos la conformación de una autorrepresentación social donde el espacio urbano de acceso irrestricto<sup>2</sup> ofrecía, en el momento de pasaje entre la dictadura y la democracia,<sup>3</sup> una superficie fértil para el despliegue de una afectividad esperanzada en las capacidades de la sociedad civil para restituir una sociedad democrática. Allí, la actividad cultural oficiará como un catalizador decisivo de la reconfiguración de la identidad ciudadina y como un dispositivo pedagógico principal en el proceso de aprendizaje de la convivencia democrática. La reimplantación de la democracia tendría como condición de posibilidad una profunda reforma de los lazos comunitarios, que se realizaría en el espacio urbano a través de la cultura como herramienta: “La cultura es uno de los pilares de la democracia” (Osvaldo Giesso, director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires - CCCBA; *Clarín Revista*, 08/04/1984; fuente 3) y la ciudad es su *locus* privilegiado.

En el cruce de lo urbano y lo cultural, la conformación ideológico-imaginaria de la “ciudad de la democracia” (caracterizada por la recuperación de libertades: de expresión, de participación, de disfrute) se realizaba por contraste con la “ciudad de la dictadura” (definida por la censura y la represión). Partiendo de la afirmación de Uzal, en su análisis de la revista *El Porteño* entre 1982 y 1984, de que ambas “ciudades” “se piensan entre sí, y en la que una no puede terminar de tomar forma del todo sin la otra” (2022, p. 11), encontramos que se definen como tiempo-espacios plenos y mutuamente excluyentes. Por ello, buscamos detectar huellas de lo que llamaremos la ciudad postdictatorial, es decir, puntos de rasgadura, fisuras, en dicha dicotomía.

Entendemos a la *postdictadura* como “lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (Schwarzböck, 2016, p. 23). *Lo postdictatorial* remite así a una mutación en el régimen de visibilidad bajo un imperativo de comunicabilidad y de inteligibilidad plenas, así como una hiper mostración del conflicto correlativa a un borramiento de la contradicción (Schwarzböck, 2016), que afecta a la conformación del espacio de lo público (Romé y Terriles, 2023). Desde una perspectiva de complejidad temporal (Romé, 2021), “lo que queda” no se da necesariamente “después” en el tiempo, sino que tramas indicadas como post dictatoriales pueden rastrearse “antes” de 1984. Si bien su caracterización no se agota en este artículo, *ciudad postdictatorial* nombra, entonces, una lectura sobre aquella dicotomía entre las ciudades de la dictadura y de la democracia, y designa una ciudad selectiva y orientada por el interés del capital que, sin experimentarse como tal, se funda sobre el *olvido* (Pêcheux, 2016) del proyecto urbano dictatorial y sus efectos.<sup>4</sup>

Las prácticas culturales en la ciudad de Buenos Aires para este período han sido ampliamente analizadas. Algunos trabajos focalizan en la relación entre arte, política y ciudad a partir de activismos artísticos vinculados con la conformación de las demandas de derechos humanos (Amigo Cerisola, 1995; Longoni y Bruzzone, 2008). Otros rescatan experiencias de espacios experimentales y contraculturales, conceptualizadas como formas festivas de recreación de lazos sociales fragilizados por el terror dictatorial (Lucena, 2012),

o como reivindicaciones de emociones y afectos –la alegría, el placer– que habían estado excluidos de lo considerado política o socialmente comprometido (Garrote, 2015). También se han abordado los efectos de la coyuntura postdictatorial en las artes plásticas, refractados por la lógica propia del campo del arte (Battistozzi, 2011; Usubiaga, 2012), y se han estudiado intervenciones institucionales que indican mutaciones que permiten hablar de una coyuntura postdictatorial y de un proceso de neoliberalización (La Rocca y Cañada, 2022; Hernández, en prensa; Sosa y Morel, 2022).

Para este análisis es preciso además tener en cuenta el auge internacional a inicios de los años ochenta de debates en torno de modernidad, ciudad y cultura urbana, así como el relanzamiento político, cultural y económico del espacio público de la ciudad tradicional en Europa y Estados Unidos, luego de dos décadas de vaciamiento poblacional de los centros históricos (Gorelik, 2004). En Buenos Aires, la combinación de la recuperación democrática con aquellas tendencias globales, favoreció una “consideración completamente novedosa de la ciudad en su carácter de espacio público” (Gorelik, 2004, p. 164).

En el período de análisis, el espacio urbano aparece como *escena* de expresiones políticas y culturales diversas: protesta, fiesta, parodia, performatividad (Battistozzi, 2011; Gorelik, 2004). Desde 1982, se inicia un ciclo de masivas formas de ocupación política de la ciudad, como los primeros reclamos ante las desapariciones o la marcha convocada por la Confederación General del Trabajo (CGT) para el 30 de marzo de ese año, “Paz, pan y trabajo” (Uzal, 2022). Iniciativas en el cruce de lo cultural y lo político también tomaron al espacio urbano como escena: activismos artísticos y *performances*, intervenciones como las de Teatro Abierto que en 1983 adopta el lema “ganar la calle” y se inicia con un desfile callejero de murgas contra la censura, o acontecimientos artísticos masivos en espacios urbanos como algunas obras de Marta Minujín.

El espacio urbano también constituía un *medio*: por un lado, para la resistencia y la expresión desinhibida, en sitios autogestionados por artistas como Bar Einstein (1982), Cemento (1983) o Parakultural (1986). Por el otro, desde ámbitos institucionales, fue visto como medio para el ejercicio de una pedagogía de la sociabilidad democrática, a través de iniciativas de promoción de la participación en proximidad y de descentralización cultural. La ciudad aparece también como *fuerza*, como reaseguro identitario ya no basado en referencias patrióticas y heroicas, sino en prácticas cotidianas y en la diversidad cultural. En esta modalidad podemos inscribir la incipiente institucionalidad en torno del patrimonio urbano, los Talleres de Historia Oral a cargo de Liliana Barela, o la musealización de elementos urbanos cotidianos, como azulejos o rejas, por el Museo de la Ciudad.

En contrapartida, la ciudad como *concepto* unificado y como *objeto* proyectual asociado a la expansión modernizadora se fragiliza, en una tendencia acorde a una crisis de la planificación urbanística moderna que trasciende a la Argentina (Corboz, 2015), que no sólo deja al descubierto una ciudad fragmentada, sino que también se conjuga con un debilitamiento de la imaginación urbana (Gorelik, 2004). Este último es otro nombre posible para la paisajización de la ciudad de la dictadura (Hernández, 2024) que está en el núcleo de la ciudad postdictatorial.

Luego de señalamientos teóricos y metodológicos, el artículo se estructura en tres apartados: el primero caracteriza la conformación ideológico-imaginaria de la “ciudad de la democracia” en contraste con la “de la dictadura”, a partir de los ejes espacio-temporal,

visual y moral. El segundo se detiene en dos metáforas espaciales que recorren la escena que figura proyectivamente el paso de la ciudad de la dictadura a la de la democracia: “salir a la calle” y la superposición de dos “encierros”. Finalmente, el tercero da cuenta de la relevancia adquirida por lo barrial en concordancia con una definición ampliada de cultura, y del modo en que, en ese cruce, emerge la figura de “los vecinos” como nombre de una ciudadanía sin atributos, desvinculada del pasado reciente.

## Aspectos teórico-metodológicos

Nuestro enfoque comunicacional se centra en el rastreo de tramas imaginarias y formaciones ideológicas. Entendemos la ideología como una instancia constitutiva de la vida social que se concreta en formaciones ideológicas, es decir, sistemas de representaciones con función práctico-social, históricamente situados, socialmente jerarquizados y atravesados por la lucha de clases (Althusser, 2015), conformando un todo complejo contradictorio pero unificado que tiende a garantizar la reproducción de las relaciones sociales dominantes (Romé et al., 2021). El análisis de lo ideológico en sus materializaciones discursivas busca detectar la recurrencia de operaciones que convocan el reconocimiento subjetivo de “evidencias” sociales, en torno de categorías pre construidas, así como de modos estables de articulación del discurso (Pêcheux, 2016).

Lo imaginario es una instancia caracterizada por su pre-discursividad (apertura de horizontes de sentido), su creatividad (lo instituyente) y su implicación proyectiva (el futuro) (Caletti, 2012), capaz de atribuir, aunque sea fugazmente, una apariencia posible a lo aún no representado (Escobar, 2021). Más afectivo que significativo, más desajustado que cristalizado, más espectral que identitario, lo imaginario remite a aquel sustrato cultural sobre el que la sociedad puede forjar una presentación de sí misma y sobre el que cobran consistencia las coordenadas de la vida política (Romé y Terriles, 2023).

Si bien lo ideológico y lo imaginario se encuentran, en toda circunstancia concreta, sobre determinados, distinguirlos analíticamente permite dar cuenta de reminiscencias, insistenencias, duraciones, que, en cada coyuntura, se fraguan en articulaciones específicas. El retorno de la democracia, donde ésta aparece como virtualidad y como inminencia, constituye un momento privilegiado para el análisis de dichas articulaciones. Asimismo, el espacio urbano constituye un ámbito rico para el estudio de los juegos de miradas que escenifican el modo imaginario en que nos vemos y en que nos vemos siendo mirados y miradas, que, llegado el caso, pueden codificarse como metáforas geográficas (Massey, 2012) que especializan relaciones sociales. Finalmente, lo cultural es también un territorio relevante para el estudio de lo imaginario, en la medida en que oficia como esa argamasa “de tradiciones, hábitos, mitos, valores, rituales, plexos normativos, memorias” que, impensada, sustenta los procesos de autorrepresentación social en el espacio público (Caletti, 2006, p. 47). Partimos de un vasto conjunto de material documental, compuesto por más de 500 documentos, resultado del trabajo del Grupo de Estudios Críticos sobre Ciudades, Ideología y Comunicación que integramos, en los fondos hemerográficos y bibliográficos de las bibliotecas del Congreso de la Nación Argentina, de la Biblioteca “Esteban Echeverría” de

la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y de la Biblioteca del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU), en el Archivo “Alberto Aquilino López” (Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” y en la biblioteca y archivo del Museo Moderno de Buenos Aires.

Dentro de ese conjunto, hemos trabajado con sesenta y tres documentos de los cuales citamos aquí veintidós, fechados entre 1982 y 1986, mayoritariamente publicados en revistas de interés general y diarios de amplia circulación, así como algunos catálogos de exposiciones. El primer criterio de selección de materiales permitió recopilar documentos sobre iniciativas consideradas “culturales” donde apareciera alguna referencia al espacio urbano, así fueran de organización oficial, autogestiva o empresarial. Sin embargo, no hemos organizado el corpus por la institución organizadora de las iniciativas, ni por el medio de comunicación en que fueron publicados, ni cronológicamente, ya que no buscamos cartografiar un estado del campo cultural, ni indagamos la posición de diferentes actores ni las formas en que distintos medios de comunicación representaron el hecho urbano o cultural. Más bien, este corpus conforma un *montaje* (Glozman, 2022), una constelación provisoria que permite el rastreo transversal de tramas imaginarias y formaciones ideológicas en torno de la ciudad, la cultura y la democracia.

Respecto de la periodización, para 1982, la profunda y violenta transformación urbana y social encabezada por el intendente *de facto* Osvaldo Cacciatore ya había sido realizada. Asimismo, nuestro relevamiento documental amplio nos permite observar que desde ese año Buenos Aires y sus alrededores aparecen como escenario por excelencia de la “crisis”, fundamentalmente económica. Mientras la censura comienza a ceder, en lo imaginario aparecen destellos proyectivos de la ciudad de la democracia (si bien no nombrada como tal): lo que antes estaba excluido de lo “culto” pasa ahora a ser valorado como “cultural” –murales, discotecas, música juvenil en vivo– e investido de un anhelo de libertad de expresión y de permanencia en el espacio urbano.

El año 1986 indica un momento de resquebrajamiento de promesas de la democracia: la ley de Obediencia Debida y, al año siguiente, la de Punto Final, junto con el alzamiento carapintada, desestabilizan aquella escena de la democracia como *lo otro* de la dictadura. Por otra parte, la relación esperanzada entre cultura y ciudad para la consolidación de lo democrático muestra sus límites, el clima comunitario declina (Battistozzi, 2011) y las lógicas de mercado –creciente participación empresarial en el campo cultural, recorte del gasto público en cultura, imposición de lógicas de rentabilidad a una cultura vista como inversión (Usubiaga, 2012), acercamientos entre arte y publicidad en el espacio urbano– comienzan a entramarse con la cultura y la experiencia de la ciudad.

## “La libertad era sólo para los pájaros”: la ciudad de la democracia y la ciudad de la dictadura

La ciudad de la democracia se conforma como la contracara de la de la dictadura, caracterizada como un espacio-tiempo de severas restricciones a las libertades, no sólo para la

participación política (Uzal, 2022), sino también para la expresión cultural y la permanencia en el espacio urbano. La fuerte dicotomización entre dictadura/represión/censura<sup>5</sup> y democracia/libertad establece una frontera que presenta a ambos períodos como entes plenos e impide pensar sus matices y sus continuidades (Manzano, 2019): instala una escena imaginaria sobre un presente como corte con un pasado superado.

La manera en que a principios de los ochenta la noción de democracia funcionó como deseo, expectativa y horizonte articulador de las lógicas políticas estaba sin dudas marcada por la experiencia del totalitarismo dictatorial, lo cual se corrobora en las formas de representar el espacio urbano. La semblanza que en las notas [de *El Porteño* 1982-1984] se hace de lo que aquí llamamos la ciudad dictatorial es el contrapunto constante al momento de evaluar lo que efectivamente sucede en la ciudad de Buenos Aires, pero también de lo que es una ciudad imaginada, proyectada hacia el porvenir, como ciudad democrática. (Uzal, 2022, p. 24)

En nuestro corpus, las referencias a la dictadura en lo urbano son difusas, generales: un período de silenciamiento y sospecha, sin menciones directas a la represión o a los secuestros, ni a los efectos sociales en Buenos Aires y sus alrededores del cruce de las políticas urbanas y económicas.

Respecto del “ahora”, la ciudad aparece poblada por identidades culturales en un marco de convivencia plural y el espacio urbano se constituye como el soporte habilitante por excelencia para el ejercicio de la libertad: “Ahora cualquier artista puede hacer lo que desee en cualquier lado. Es buenísimo porque usás tu ciudad como tu terreno” (Marta Minujín, *Qué hacemos*, 12/1984; fuente 4). En una nota sobre talleres culturales al aire libre, se lee:

No siempre se aceptó que las plazas y los parques de Buenos Aires fueran centros de libertad y de creación. (...) la norma siguió siendo la censura y la soledad: hasta hace poco, en las plazas, la libertad era solo para los pájaros. Hoy, un grupo de cuarenta docentes, cuatro licenciados en psicología, diez ayudantes administrativos y una coordinadora general organizan actividades recreativas y culturales en –por ahora– cinco plazas y parques de la ciudad. (*Clarín Revista*, 29/04/1984; fuente 5)

En este razonamiento, una plaza es más que una plaza: es el desencadenante de los procesos creativos y libres que deben caracterizar a la democracia. El espacio urbano será, desde ahora, el material mismo que habilita una refundación del lazo social a través de la cultura. En torno de *El Partenón de los Libros*, una gigantesca estructura tubular recubierta con 20 mil libros que habían estado prohibidos durante la dictadura, creada por Marta Minujín y emplazada en la zona céntrica de Buenos Aires, a días de iniciado el mandato de Raúl Alfonsín, se pudo leer:

En esa misma calle, ancha y ajena, donde hasta ayer los transeúntes eran simples y reprimidos sospechosos, Marta Minujín convoca a una nueva aventura



artística llamada El Partenón de los Libros. Los sospechosos, ahora considerados ciudadanos, estimulados por la libertad y la esperanza, recorren la superficie de esa obra como quien pisa una nube después de haber padecido el fuego. (...) Cortázar acaba de decirlo: hasta una revolución tiene un sentido lúdico. Es como un juego. ¿Por qué no entregarse entonces sin prejuicios, sin contenciones ortodoxas ni culturales a esta efímera manifestación creada por Minujín? (*Siete Días*, 27/12/1983; fuente 1)



Figura 1. (*Siete Días*, 27/12/1983; fuente 1)

Sin embargo, en el llamado a la participación lúdica del público en un monumento efímero no sólo resonaba el rechazo a la censura. Había otra reverberación, presente en otros documentos, que contraponía el juego a una idea de revolución y de política asociada a la organización y las jerarquías, a afectos como la bronca o la solemnidad, a lo intelectual y a lo duradero.

A esa dicotomía espacio-temporal se le agrega una metáfora visual de gran pregnancia para las artes plásticas: la contraposición entre la ciudad gris (represiva y solemne) y la colorida (libre, lúdica y alegre). En 1983 y 1984, dos certámenes de murales (uno organizado por la empresa Benson & Hedges<sup>6</sup> y otro por la fundación Arché de Altos Estudios Antropológicos<sup>7</sup> apelaron al color como modo de contrastar la ciudad de la democracia con la dictatorial. “No todos los muros serán grises” (*La Nación Revista*, 31/12/1983; fuente 6): arte, color, espacio urbano y alegría parecían cifrar en los documentos la afectividad esperanzada de los nuevos tiempos (si bien, sin ninguna referencia a la tradición muralista latinoamericana): “Los oprimentes muros de concreto, que el uso popular siempre supo aprovechar como pizarra de opinión, empezaron a convertirse, además, en gigantescas ‘telas’ dispuestas a ser pintadas” (*La Nación Revista*, 31/12/1983; fuente 6).

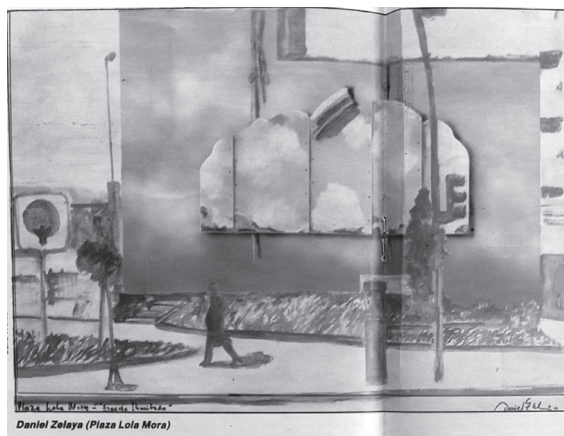


La princesa durmió por más de siete años: nadie se animaba a despertarla. ¿Cómo explicarle una ciudad gris, con artistas enjaulados, canarios mudos y malabaristas sin manos? (...) La bruja con sus manzanas envenenadas muerde de rabia en su cueva. En un reino milagroso, donde todo era silencio, el pueblo y los artistas invitan a la princesa a una fiesta. (*Siete Días*, 01/1984; fuente 7)

Una de las circunstancias que más me impresionó al regresar de mi exilio, en marzo de 1980, fue advertir los muros ciudadanos sin inscripciones, trágicamente limpios. Pero poco a poco, a través de las pintadas y pegatinas políticas, nuestros muros fueron temperando su cháchara. De allí que este despliegue de murales pintados por algunos de nuestros mejores artistas no es sino la continuidad de su discurso, ahora con características de fiesta por la libertad recobrada. (Mario “Pacho” O’Donnell, secretario de Cultura de la MCBA; Fundación Arché y AACA, 1984; fuente 2) (Figura 2)

Sin embargo, el color no siempre se contraponía al gris opresivo o al blanco silenciador. En otra fibra temporal, el mural colorido se oponía a la pintada política:

Desde hace un tiempo, muchos de los muros de la ciudad están cambiando. Buenos Aires, de pronto, comenzó a mostrar colores ahí donde antes solo se veían ladrillos o vocingleros cartelones políticos pintados con brocha gorda. En algún pasaje de Floresta (...) los chicos, alentados por sus maestros, decidieron ahora pintar murales; imaginativos paisajes y figuras que reflejan el rico mundo interior de estos pequeños. (...) A partir de eso, estos chicos iniciaron una sana costumbre: darles personalidad a esos largos paredones sin vida. (*Clarín Revista*, 12/1982; fuente 8)



**Figura 2.** Boceto del mural de Daniel Zelaya, ganador del concurso organizado por Benson & Hedges. (*La Nación Revista*, 31/12/1983; fuente 6)

Esta fibra se manifestaba, imbricada con la anterior, en la citada nota de *Siete Días* sobre “Arte en la calle”: “las paredes castigadas por las consignas volverán a vivir” (01/1984; fuente 7).<sup>8</sup>

En esa forja ideológico-imaginaria de la ciudad democrática, la oposición moral orden/desorden, que integraba la lengua política dictatorial, funcionó también como una matriz de inteligibilidad: a partir de la democracia, “cierto grado de conflicto y desorden son caracterizados como constitutivos de la vida en sociedad, presentados incluso como deseables por sobre el orden instrumentado por el miedo y el terror de las políticas represivas” (Uzal, 2022, p. 15). Nuestro análisis agrega que ese “desorden” se especializaba en una lectura posmoderna del hecho urbano, donde la ciudad metaforiza la sociedad y la cultura tenía un rol central:

La urbanidad reclama entonces una nueva concepción del arte (...) que se integre al caos aparente de nuestra ciudad, expresión de su sociedad. Porque la urbanidad no es demasiado legible: es caótica, compleja, acumulativa, y para que funcione es necesario que sus habitantes sean habitantes y no espectadores. Deberá mostrar el resultado de las actividades humanas pluralistas y contradictorias que sólo pueden ser regidas por la imaginación. Este grupo de artistas quiere ayudar a echar las bases de un nuevo urbanismo democrático. (Jorge Glusberg; Fundación Arché y AACA, 1984; fuente 2)

Este “urbanismo democrático”, que leía a la ciudad a través de la cultura, promovía más la aceptación romantizada de la ciudad existente que una vocación transformadora; más una lectura de los *imaginarios urbanos* que la forja de una *imaginación política* para la ciudad (Gorelik, 2004).

Poco más tarde, la presencia de un discurso ordenancista dejará ver que aquella contigüidad entre democracia y desorden no era tan evidente como parecía. En 1986, son frecuentes las notas y las campañas sobre limpieza urbana, donde el lenguaje jurídico de los derechos se mezcla con metáforas vinculadas a formaciones discursivas características de la dictadura (Risler, 2018), como la bélica (“poner las ideas contra la pared”, “muros y columnas son asediados permanentemente” –*Clarín*, 24/09/1986, fuente 9, “las manchas de pintura con las que se atentó contra el Obelisco” –*Clarín*, 25/10/1987, fuente 10) y la biológica/médica (“la cirugía estética tuvo que ser realizada a más de 60 metros de altura”, *Clarín*, 25/10/1987, fuente 10). (Figura 3)

No se trata de contraponer aquí un discurso a otro ni de buscar “etapas”: el análisis de tramas imaginarias desde la categoría de postdictadura nos permite sostener la ambivalencia y la complejidad.



Figura 3. (*Clarín*, 24/09/1986, fuente 9)

### “El arte, acá a la vuelta”:<sup>9</sup> especializaciones del encierro y la libertad

“Salir a la calle”: un imperativo espacial recorre la escena que figura proyectivamente el paso de la ciudad de la dictadura a la de la democracia,<sup>10</sup> en relación con la identificación de un doble “encierro”: el de la censura dictatorial y el del elitismo de la institución-arte en su manifestación arquitectónico-institucional moderna, el museo. A fines de los años setenta, y en la década de 1980, a nivel internacional se reconfiguraron las funciones de los museos, junto con tendencias de desacralización del arte, accesibilidad e interacción con públicos diversos, ampliación de temáticas cubiertas, incorporación de funciones educativas e investigativas, entre otras (Sachie Hernández, 2012). Si bien la metáfora de “apertura” del museo ya se encontraba durante el período dictatorial,<sup>11</sup> cuando se instala la dicotomía entre la ciudad de la dictadura y la de la democracia, ella pasa a conjugarse con el anhelo de “apertura” democrática, y el espacio urbano se convierte en el ámbito privilegiado para su realización conjunta: “Los artistas, antes encerrados en galerías y museos, empezaron, a partir del pop-art, aprobar la calle y a compartir con todo el mundo sus experimentos estéticos” (*La Nación Revista*, 31/12/1983; fuente 6).

(...) prestigiosos artistas plásticos, en una actitud de solidaridad con el momento que vive el país, con la comunidad y sobre todo con lo más profundo de aquella región misteriosa que convierte al individuo en artista, habían decidido ‘salir a la calle’ con su arte (...) alegrando (...) los lugares por donde la vida transcurre a la vista de todos. (Carlos Gorostiza, secretario de Cultura de la Nación, Fundación Arché y AACA, 1984; fuente 2)<sup>12</sup>

*Salir a la calle, abrir el museo, acercarlo a la “gente”* (que, se presupone, no los transita), aparecía como un aporte a la democracia en general. Volveremos sobre este “acercamiento” en el próximo apartado. (Figura 4)

En el contexto de una ciudad marcada por la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos, personificar mediante intervenciones como *El Siluetazo*, la imagen de cuerpos insertos en prácticas culturales en el espacio urbano materializaba una virtualidad: la de la democracia. En nuestro corpus se observa una aceptación general del espectáculo callejero, visto como lo que puede poner freno al ritmo acelerado de la vida urbana, pero también al adormecimiento político y social. (Figura 5)

La ocupación de la calle con el cuerpo mediante formas variopintas asociadas a lo cultural, ponía en acto una escena que, ante los ojos de los porteños, anticipa y concretaba a la vez esa ciudad imaginaria de la democracia.



**Figura 4.** Catálogo de una muestra de esculturas en el barrio Floresta (CCCBA, 1984; fuente 12)