

caiana

Ignacio Soneira
UBA-UNSAM, Argentina

iBasta! La persistencia de una imagen

¡Basta!* La persistencia de una imagen

Ignacio Soneira

UBA-UNSAM, Argentina

Introducción

En 1963 Ricardo Carpani (1930-1997) confecciona el afiche *¡Basta!*, el cual se transformará en un emblema visual de la lucha y la organización obrera en la década del sesenta, resultando objeto de análisis, ejemplificaciones y comparaciones en la ya larga tradición de estudios del período.¹ El derrotero de ese afiche permite introducir una serie de preguntas y conjeturas acerca de las causas de su reutilización y consecutiva resignificación en distintos contextos históricos de la Argentina. En efecto, ¿es la circulación y reelaboración de esa imagen en variados soportes a lo largo de los años aquello que explica su fortuna crítica? ¿Resulta la asociación de esta obra con los “años de lucha” de la *Resistencia peronista* lo que justifica su continua reutilización bajo la intención de apelar a una memoria emotiva del trabajador argentino? Nos proponemos entonces reconstruir la fortuna crítica del afiche, atendiendo tanto a las repercusiones inmediatas que tuvo la imagen como a aquellas reelaboraciones posteriores, que signaron su supervivencia y difusión en distintos momentos de la historia reciente del país. También, en esa clave, explorar la vinculación original en el armado del afiche con el programa artístico-político adoptado por Carpani entre mediados de la década del cincuenta y principios del sesenta, asociado a la práctica del muralismo. Finalmente, el trabajo busca trazar vasos comunicantes con otros modelos de representación épica de la lucha obrera, dejando entrever que, si bien la iconografía utilizada por el artista no es necesariamente original, mantiene una imperecedera actualidad como consecuencia de su circulación y continua resignificación.

Carpani: gráfica y política

Desde sus inicios en el grupo Espartaco hasta sus tardías vinculaciones con agrupaciones de Derechos Humanos, Carpani llevó adelante una prolífica producción gráfica.² La mayor parte de estos trabajos consistieron en ilustraciones que acompañaron publicaciones de libros de ensayo, periódicos y revistas militantes entre 1960 y 1995.³ También, la confección de afiches pensados para ser emplazados efímeramente en el espacio público, lo que quizás sea uno de los tópicos más difundidos y reconocidos de su producción plástica. Dicha actividad era complementaria con la elaboración de carpetas con reproducciones de dibujos, repartidas entre la militancia o vendidas a bajo costo a los fines de recaudar fondos para actividades políticas.⁴ Estas facetas de su gráfica son plausibles de distinciones según el propio Carpani:

Mi obra gráfica de carácter político se inició en la segunda mitad de los años 50. Dentro de ella hay una primera distinción que quisiera señalar: la que existe entre la gráfica política “artística”, por un lado, y la gráfica política militante, por el otro. A mi entender la gráfica política “artística” abarca aquellas obras de contenido manifiestamente político pero que, por su forma de difusión –y/o por la técnica empleada– difícilmente trascienden el ambiente artístico y literario para proyectarse a públicos más amplios. Me refiero a las ediciones de carpetas de dibujos sobre temas políticos o las ilustraciones de textos o poemas alusivos a esa temática [...] La obra que califico como gráfica política ‘militante’, estuvo, en cambio, desde un principio destinada a un contacto social directo y masivo (afiches, panfletos, ilustraciones en periódicos y revistas, etc.).⁵

La diferencia que encuentra el artista entre gráfica militante y gráfica artística se vincula estrechamente al alcance y al público que iban a tener esos trabajos. Diáfananamente, la gráfica militante representa para él uno de los aspectos de su obra más significativa dado su alcance masivo⁶ y su repercusión. La imagen se transformaba en estos casos en una acción política, orientada a un destinatario no versado en arte, al cual se quería acercar un mensaje contundente y sintético. En rigor, Carpani va a considerar que su tarea como ilustrador gráfico fue lo más relevante que había realizado bajo la intención de dotar al arte de una eficacia política, por ello en la encuesta realizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires afirmaba: “Es lo más importante que he hecho. Está toda mi obra gráfica de los años sesenta para la CGT y después para la CGT de los Argentinos. Y después toda mi obra política, toda mi gráfica política, no solamente afiches [también] volantes, ilustraciones, portadas de libros, ilustraciones de periódicos”.⁷

Dentro de la producción de afiches, podemos distinguir al menos tres etapas en su realización que se corresponden con tres períodos del país: una primera conformada entre 1963 y 1964 vinculada a su primer acercamiento a la CGT y su posterior alejamiento luego de que ésta comience a ser conducida por Augusto Timoteo Vandor;⁸ una segunda etapa entre 1968 y 1973 asociada a su participación al interior de la CGT de los Argentinos y una tercera comprendida entre los últimos años de su exilio español y principios de la década del noventa en Argentina, en la cual básicamente colabora con agrupaciones de Derechos Humanos y algunas organizaciones políticas, como el Frente Grande.⁹ Cada una de estas etapas define un tipo de imagen y un conjunto de consignas que cristalizan el momento social y político en el que fueron realizados, así como una propuesta estética singular por parte del artista.

¡Basta!

La elaboración de afiches políticos se inicia cuando junto a Pascual Di Bianco comienzan a colaborar con la CGT reunificada, como consecuencia del impacto positivo que habían generado los murales en el Sindicato Obrero de la Industria del Vestido y en el de Sanidad, ambos realizados en 1963. El primer diseño con objetivo de afiche masivo que Carpani confecciona fue para la llamada “Semana de la protesta” que iba a ir acompañado de otro con una larga consigna elaborada por la central obrera, en la que se destacaban con grandes letras: “La CGT en marcha”, “Plan de lucha”, “La semana de la protesta” y se llamaba a un paro de 24 horas. El texto finalizaba con un pedido de libertad por los “presos sociales”. Es decir, Carpani desarrolló la imagen para un afiche que tuvo a su lado, una vez emplazado en la pared, otro afiche sin ilustraciones, en el que se consignaban los puntos del reclamo que comunicaba la CGT, según consta en las fotografías de época tomadas por el artista, actualmente en su archivo personal a cargo de la Universidad Nacional de San Martín.¹⁰ De todos modos, Carpani integra a su diseño la palabra *¡Basta!*, colocada bajo la media figura de un personaje con un puño cerrado por delante y el ceño fruncido, en un claro gesto combativo. Esa imagen central remitiría a un obrero tanto por su exagerada musculatura¹¹ como por la referencia textual de las siglas “CGT Argentina”, indicadas en un estandarte o bandera que sostienen otros personajes de menor tamaño ubicados en la parte superior derecha. A su vez, la aparición de esas otras figuras reducidas por detrás que repiten el gesto de la imagen central, termina de componer la idea de un reclamo colectivo. El recorte de un fondo blanco sobre la representación de una manifestación

de trabajadores, ofrece indicios al espectador de que estos obreros reclaman en las calles y no al interior de una fábrica, tomando el espacio público (**Fig. 1**).



Fig. 1. Ricardo Carpani, *¡Basta!*, 1963, afiche impreso en offset, 109 x 74 cm, Archivo Ricardo Carpani.

El afiche empapeló las paredes de las principales ciudades del país y fue reproducido por los órganos de difusión de distintos gremios,¹² teniendo una enorme visibilidad y una repercusión inmediata. La claridad comunicativa de la imagen y la consigna, para un potencial espectador argentino de 1963, se correspondía con el clima social imperante en el que, frente a los despidos masivos y las suspensiones de trabajadores, se arengaba desde los gremios la ocupación de fábricas, que resultaría un modo de reclamo durante todo ese año pero fundamentalmente en la segunda etapa del Plan de lucha de la CGT al año siguiente. En esa perspectiva, la “Semana de la protesta” formaba parte de una planificación en cinco etapas de la CGT reunificada junto a las 62 organizaciones, a la que se adherirían otros gremios que se habían mantenidos distantes del proceso de integración de la central obrera¹³ llevada adelante en el Congreso normalizador.¹⁴ La

“Semana de la protesta”, realizada en la última semana de mayo de 1963, finalizó entonces con un paro masivo de 24 hs que dio por concluida exitosamente la primera etapa del proceso de visibilización planificado.

La composición del afiche que diseñó Carpani para esa instancia integra imagen y palabra, potenciando uno a otro. El obrero compacto y tenso se imbrica con la consigna “¡Basta!”, cuyos signos de admiración lo transforman en un grito, resaltando la tensión de los rostros. A diferencia de las siglas “CGT” de la bandera, que sostienen los personajes representados en el fondo de la escena, la palabra “basta” se superpone a la imagen, marcando una distancia paratextual y componiendo el dispositivo comunicacional.

El puño cerrado por delante de la figura central, ubicado en un lugar destacado y de un tamaño significativo en relación a las otras figuras, no sólo remite a un imaginario propio de la iconografía de izquierda, fundamentalmente a algunos carteles de la gráfica política soviética, sino también a imágenes emblemáticas dentro de la historia del arte argentino como *Sin pan y sin trabajo* (1894) de Ernesto De la Cárcova, algunas aguafuertes de Abraham Vigo como *Tribuna proletaria* (1937) y de Guillermo Facio Hebequer, como las ilustraciones de *Tu historia compañero* (1932) o las realizadas para la tapa de la revista *Contra* (1933). En el mítico cuadro de De la Cárcova, pese a la contrastante idea de derrota que comunica en comparación con el afiche de Carpani, el trabajador aprieta su puño contra una mesa, expresando su forzado abatimiento frente al conflicto en la puerta de la fábrica que observaba desde su ventana. En el segundo caso, Vigo expone a un aparente referente gremial con su puño en alto, sumido en un enardecido discurso ante los trabajadores en exteriores fabriles. Los grabados de Hebequer presentan una figura anónima con el puño en alto y con un rostro cuya expresión gesticula un grito. Como ha expuesto Silvia Dolinko, más allá de que el modelo de Carpani era el muralismo mexicano, la enorme circulación de imágenes de los *Artistas del pueblo* en “periódicos, ediciones populares de libros y carpetas de arte eran un antecedente local significativo”.¹⁵ A su vez, la recuperación por esos años de la figura y la obra de Facio Hebequer establecía un plafón para la recepción de la gráfica de Carpani. Por eso afirma:

Mientras que las imágenes de Facio Hebequer eran rescatadas del tiempo, el olvido y el abandono para simbolizar un pasado militante mítico y heroico operativo a la izquierda ortodoxa y, más particularmente a las filas del PC, la obra de Carpani tenía un rol activo en la conformación de un

imaginario sobre las luchas populares y la resistencia gremial.¹⁶

Ese imaginario no buscaba entonces graficar la alienación propia del mundo del trabajo ni describir desde un punto de vista pintoresquista los apremios de un obrero, Carpani pretendía representar la intransigencia colectiva, la masa trabajadora o la multitud anónima en lucha. En esa línea, Luis Felipe Noé sostenía sobre la obra de Carpani:

Su ‘hombre’ todo músculo nos refiere directamente al trabajo y a la lucha. En ese sólo sentido es un “hombre-masa. No es un hombre diluido en lo social sino que recibe la fuerza de la misma sociedad que él integra (...) No deja de ser un hombre ideal. Es la jerarquización del hombre en lucha. Pero por ello mismo valió como un logotipo de rebeldía revolucionaria.¹⁷

Moira Cristiá ha mencionado a propósito del afiche que:

En cuanto al personaje principal, los rasgos de su rostro evocan a los más oprimidos: la piel oscura hace referencia a los *cabecitas negras*, expresión peyorativa que se refería a los trabajadores del interior que emigraron a la capital en la etapa de industrialización, resignificada positivamente a posteriori por el peronismo.¹⁸

Por su parte Ana Longoni afirma sobre los trabajos de Carpani de estos años: “antes que individualidades, sus personajes conforman un solo cuerpo, una compacta maquinaria de lucha. Un bloque en el que todos los rostros y los cuerpos se parecen y se funden: son parte de la masa”.¹⁹ Carpani en la búsqueda de esa síntesis iconográfica,²⁰ lleva adelante una operación de *apropiación* y *reelaboración* de imágenes previas de representación del conflicto, la organización y la lucha obrera.²¹ En rigor, como se interroga Marcela Gené a propósito de las capacidades de la gráfica política: “¿Cómo representar a las masas en la gráfica con los recursos de la ilustración, sino apelando a figuras densas en significados, capaces de expresar con gran economía aquello que el registro fílmico y fotográfico permitía exhibir en toda su dimensión?”²²

Carpani, que había presentado programáticamente en sus libros publicados, *Arte y Revolución en América Latina* de 1960 y *La política en el arte* de 1961, así como en el propio manifiesto del grupo Espartaco (1958),²³ la intención de llevar adelante un arte revolucionario desde la práctica del muralismo; incursionaba ahora en el campo del afiche político. Este territorio común entre uno y otro no resulta del todo novedoso para la época, como hemos

mencionado, se encontraba contemplado en el programa del primer muralismo mexicano²⁴ e incluso en la concepción de un arte de masas del propio Carpani esbozada en una carta enviada a Hernández Arregui en 1961, en la que decía:

La burguesía establece muy bien la diferencia, por ejemplo, entre un cuadro revolucionario colgado en la sala de un hogar burgués y un afiche con la misma imagen pegado en los muros de todo el país o un mural revolucionario en un edificio público y en contacto diario con miles de personas.²⁵

En el caso específico del *iBasta!*, la cercanía entre la afichística y el mural resulta aún más evidente: la imagen toma una parte del motivo del mural realizado en el Sindicato del Vestido (S.O.I.V.A) unos meses antes.²⁶ En aquella obra, un obrero compacto, aguerrido, épico,²⁷ con el puño en alto en un gesto de reclamo, era guiado por otro a su lado que con su mano abierta en escorzo indicaba un camino. Por detrás, un conjunto de figuras tomaba una bandera cuya inscripción dice: “1° de Mayo”. En el afiche, Carpani aísla al personaje con el puño en alto, colocándolo en el centro de la escena y lo resalta por medio de un contraste mayor. Lejos de un planteo naturalista o de la estética utilizada en el dibujo industrial gráfico que podíamos ver, por ejemplo, en los afiches del primer peronismo una década antes,²⁸ ésta presenta una figuración con proporciones exageradas,²⁹ monumental, sintética y con un manejo tridimensional del espacio creado por la diferencia de tamaño de las figuras (**Fig. 2**).



Fig. 2. Ricardo Carpani, *1ero de mayo* (S.O.I.V.A), 1963, pintura al aceite sobre pared, 400 x 550 cm, fotografía del autor.

Pensar el afiche en relación al mural en la producción de Carpani puede ofrecernos algunas pistas para comprender la especificidad en el uso de cada técnica y su correspondiente materialidad, así como sus puntos de contacto. En ese sentido, una composición centrada, lograda por contrastes mayores, definida

por medio de líneas y con una figura en bloque de gran tamaño y fácil lectura, fue un modo resolutivo repetido por Carpani en sus murales, al menos entre 1955 y 1961. Sin ir más lejos, en los murales *Centauro-gaucha* de 1957³⁰ o en el realizado en la galería 9 de julio al año siguiente,³¹ Carpani repite esta resolución, que entendía como parte del desarrollo de la monumentalidad propia del arte público, en oposición a un tipo de producción intimista y de mera expresión subjetiva.³² Es posible entonces conjeturar por su factura y diagramación que el *iBasta!* no es una ilustración ampliada, sino una imagen planificada para las grandes dimensiones con carácter mural. Más allá del hecho de que para la producción del afiche Carpani utiliza la progresión lineal y en sus murales de mediados de la década del sesenta son las masas de color y la línea las que definen las formas; la organización del espacio, la selección de grandes estructuras armando la composición, la monumentalidad de estas figuras,³³ la diagramación geométrica del espacio representativo, sea ortogonalmente o por medio del uso de diagonales y la idea de un espectador que observe a la distancia, permiten entrever puntos de contacto entre estas dos técnicas utilizadas por Carpani en su producción de la década del sesenta. De todos modos, más allá de ese temprano interés por la obra Rivera y Siqueiros³⁴ que signó su temprano acercamiento al mural, debemos enfatizar que la faceta gráfica constituye una particularidad dentro del *corpus* pictórico del artista. En efecto, la necesidad de definir las formas para evitar problemas derivados de la técnica de impresión (offset mecánico) como el empaste o la saturación en los tonos intermedios, lo lleva a elaborar síntesis compositivas y morfológicas en las que priman los planos negros, el uso de tramas para los tonos intermedios y la progresión lineal. Alcanza con observar su producción gráfica de las décadas del sesenta y setenta para encontrar su especificidad, derivada de las posibilidades y limitaciones materiales propias del proceso de reproducción mecánico. Lo cual no contradice el hecho de que Carpani solía reutilizar los mismos motivos en diferentes técnicas y soportes, adaptándolos a las condiciones de cada requerimiento.

El impacto del afiche, tanto en su contexto inmediato como tomado en perspectiva histórica, resulta singular. Dada la cantidad de citas, usos, remisiones y análisis posteriores que tuvo, nos limitaremos a revisar algunos que consideramos relevantes para comprender la pregnancia y la supervivencia de la imagen a lo largo de los años.

Repetición y persistencia

El Periódico *Compañero* en su número del 14 junio de 1963 remarcaba la importancia histórica del afiche, resaltando la figura de Carpani:

El balance positivo de la semana de la protesta de la CGT incluye un aspecto casi insólito: un artista, un pintor argentino, ha colaborado activamente con la central de los trabajadores. De este trabajo en común surgió un afiche de gran fuerza. Por primera vez se nos entrega una imagen gráfica tan combativa, tan abrupta, tan decidida de los trabajadores. Por primera vez también un muralista colabora en estas tareas. Se puede discutir a Carpani como pintor, pero lo que no se puede negar es que mientras en Méjico y Chile esta tarea de colaboración de pintores y trabajadores es cosa antigua y existe una tradición de muchos años, en nuestro país es una experiencia nueva. Claro está que los trabajadores saben que la lucha no la van a hacer con afiches. Pero a Carpani corresponde el gran mérito de su aporte, al realizar un mural que es el primero en su tipo y puede marcar el comienzo de una época de colaboración entre el pueblo y los artistas que estén dispuestos a luchar junto a él.³⁵

El humor gráfico también recuperaba la difundida imagen en el mismo periódico, presentando una viñeta publicada originalmente en la revista *Zoológico* realizada por el ilustrador Nowens, en la cual se explicaba de manera risible el puño en alto del obrero de Carpani como un golpe al patrón, aludiendo icónicamente con la figura del burgués, a una tipificación en la que aparece representado con sobrepeso, smoking y galera. Ésta es posiblemente una prueba efectiva de su amplia difusión (**Fig. 3**).³⁶

A los pocos días de que el afiche empapelara las principales ciudades del país, la Revista *Despertar*, órgano oficial del Club de la Libertad, institución con un marcado sesgo antiperonista, publicaba una nota titulada “Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel”, que proponía en un tono sarcástico una lectura del mentado afiche:

Durante la “semana de lucha” con que la C.G.T. creyó oportuno celebrar las fiestas mayas (quizás para compensar la falta de interés oficial por el aniversario del patrio) el buen gusto de la ciudad se vio ofendido por la profusa difusión del monstruoso cartel que, superando nuestra repugnancia, y con el perdón de los lectores, reproducimos en esta página. Lo hacemos como “animus docendi”, como quien muestra la microfotografía de un germen patógeno: para ayudar a identificarlo y a combatirlo. Dejando de lado el interesante tema de los fondos multimillonarios de que dispone la

organización totalitaria mencionada, para perturbar constantemente al país con su propaganda liberticia, consideramos que puede ser útil analizar este cartel desde otro punto de vista, que podríamos denominar psicológico-psiquiátrico. Porque sucede que, así como los relojes parados dicen la hora exacta dos veces por día, así como el borriquillo de la fábula tocó la flauta por casualidad, así también la C.G.T. ha dicho la verdad en este repelente cartel: sin darse cuenta y sin querer.³⁷



Fig. 3. Nowens, “Adoptamos el chiste”, en *Compañero*, año I, n° 2, 14 de junio de 1963, p. 7.

Las alusiones a lo “monstruoso”, a lo “psicológico-psiquiátrico” y a lo “patógeno”; remiten de forma ineludible por un lado, al conocido discurso del doctor Ivanissevich en la apertura del Salón Nacional en 1949. Allí, el médico devenido ministro, posicionándose denodadamente contra el arte abstracto y las vanguardias, va a calificar de “morbo” y “enfermizo” el tenor de cierto tipo de producciones. Aduciendo que el Cubismo, el Futurismo, el Fauvismo y el Surrealismo, “ha sido la manía de los anormales”.³⁸ Por otro, podría remitir a la caracterización recuperada por Rodolfo Kusch en su texto de estética de 1955 “Anotaciones para una estética de lo Americano”,³⁹ en la cual, en plena disputa ideológica con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a propósito de la recepción del cuento antiperonista “La fiesta del monstruo” (1947), sostiene que un verdadero arte en este continente

debe ser “monstruoso”, invirtiendo con ello la valoración peyorativa del mismo calificativo utilizado por los famosos escritores para nombrar a lo popular y, en particular, a las masas peronistas.⁴⁰

El artículo de la revista *Despertar*, prosigue en su análisis del afiche, invitando al lector a pensar en la imagen y advertir con ella “el verdadero rostro de la CGT”:

Observe el lector esas caras repulsivas, y conocerá el verdadero rostro de los autócratas de la CGT; dibujado por ellos mismos, sin maquillaje y antifaz. Ahí están. Así son. Como se ven: con sus rasgos bestiales, sus expresiones de odio y sus gestos de violencia, propios de los más encarnizados servidores del comunismo internacional. Son ellos, los muchachos peronistas. Se reconoce, en primer término, a Framini; un poco más atrás a Vandor; en el fondo a Ribas, a Olmos, a Alonso. Todos se identifican, fácilmente por el salvajismo, la rabia, el rencor que brota de sus figuras. Son ellos: los paranoicos políticos, que gritan lastimeramente ¡Basta! Como si el mundo los persiguiera, y que son desde hace veinte años el azote de la nación. Son ellos: los resentidos sociales, que muestran sin pudor la brutalidad de su alma selvática, creyendo torpemente interpretar los sentimientos de la población, y que advierten en la indiferencia ciudadana el silencioso germinar de la sana e indignada reacción que algún día terminará con su reinado de pesadilla. Son ellos: los delincuentes sindicales, que usan abiertamente de la intimidación y la amenaza, tratando de atemorizar a la población, porque saben que solo mediante la violencia legalizada pueden sostener su dominio prefabricado sobre la clase trabajadora. Ahora los conocemos mejor. Gracias a la CGT. Gracias a ese cartel. Contemplemos detenidamente sus siniestros autorretratos. Y pronunciamos en voz alta, con determinación y con firmeza, la misma palabra que ellos han escrito en el cartel: ¡Basta!⁴¹

La asociación confusa entre peronismo y comunismo en tono de denuncia, pone nombre y apellido a los personajes del afiche. Sus “siniestro autorretratos” según el anónimo autor del artículo, pondría a la vista la violencia y actitud burocrática de los referentes gremiales.

Haciéndose eco de esta nota, el Periódico *Compañero* en su edición del 12 de diciembre, publica un breve artículo titulado “Los trabajadores no imploran”, en el que no solo califica a los autores

de la nota de *Despertar* como la “oligarquía”, sino que básicamente se detiene en distanciar la imagen del *¡Basta!* de Carpani de los verdaderos intereses y actitud de la CGT:

El articulista, cegado por su odio de clase cometió un error que la propia CGT se ha ocupado de hacer manifiesto mediante su tibia y cobarde política ulterior. En efecto, las figuras dibujadas por Carpani no constituían la imagen de los “autócratas de la CGT”, sino la imagen de la clase obrera, hastiada de la inicua explotación a que la somete el orden imperante, y hastiada cada vez más, de la burocracia sindical encaramada en la central obrera. El contenido emotivo o ideológico del “afiche” de Carpani, con su mensaje insurreccional y revolucionario, excedía en mucho las intenciones de la dirección cegetista.⁴²

El artículo intenta demostrar que las genuinas intenciones de la central obrera se ven expresadas, no tanto en el trabajo confeccionado por Carpani sino en “los últimos [dos] afiches [...] con los cuales instó al pueblo a adherir al paro del 6 de diciembre”. El primero de estos afiches, tiene un pan representado, “despojado de toda intención revolucionaria e impregnado de sentimentalismo populista pequeño burgués”, solo se detendría a graficar la miseria. El segundo, que “ilustran dos trémulas y atildadas manos de burócrata en actitud implorante”, graficaría: “el trasnochado reformismo y temor por partida doble de la dirección cegetista. Temor a las bases [...] y temor a los poderes constituidos, que la lleva a implorar ante ellos lo que por derecho corresponde a los trabajadores”.⁴³

Por tal razón la nota cierra su idea reafirmando que mientras la imagen de Carpani “expresa la viril actitud revolucionaria de las masas exigiendo. Estos [los últimos afiches] expresan la llorona actitud de la burocracia sindical implorando” (Fig. 4).

En el mismo año de su aparición pública, un libro editado en Checoslovaquia llamado *Latin America. Armed terror against Trade Unions*, reproducía la imagen del emblemático afiche junto con la del conocido retrato de Felipe Vallese realizado para el primer aniversario de su desaparición por Carpani.⁴⁴ La referencia a las imágenes buscaba dar cuenta de la conflictividad social que se vivía en algunos países de América Latina. Era entonces el *¡Basta!* seleccionado para dar cuenta de los sucesos locales según la mirada extranjera (Fig. 5).

El Semanario político-cultural *Confirmado* en su número del 19 de mayo de 1966, reseñaba un acto realizado en Buenos Aires en homenaje a las posiciones tomadas por los Estados Unidos en

Vietnam. El evento, organizado por el Frente Revolucionario Anticomunista, la organización Amigos de Mayo y el Centro de Estudios Sociales Juan XXIII, tuvo, entre otros oradores, a Raúl Zapata, representante de Amigos de Mayo, quién luego de “saludar a los soldados norteamericanos que pelean en Vietnam contra las hordas comunistas, defendiendo la libertad de todos los pueblos americanos”,⁴⁵ vivió su momento de arenga, según relata la nota cuando: “desplegando un cartel de propaganda de la C.G.T, en la que varias figuras – dibujadas por Ricardo Carpani– cierran sus puños sobre la leyenda “Basta”, expresó con énfasis: ‘Estos energúmenos no pueden representar jamás a la C.G.T.’”.⁴⁶



Fig. 4. La oposición de dos afiches de la CGT: “Los trabajadores no imploran”, *Compañero*, año I, n° 25, 12 de diciembre de 1963.

Cinco años después de su aparición pública y en un escalonado clima de protesta y represión desatado por la resistencia al gobierno militar del General Onganía, la emblemática película de intervención política *La Hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, también recuperaba la imagen del *iBasta!* de Carpani, reafirmando su vigencia. El afiche es utilizado en el film para ilustrar la apertura dedicada a la crónica del período 1955-1958, que ubica los albores de la llamada Resistencia peronista. Como nos dice Mariano Mestman: “aun cuando en esos años la primera Resistencia es asociada a acciones más dispersas y espontáneas, se elige este afiche que había sido elaborado para la semana de la protesta [...] caracterizado en cambio por la señalada alta organización y planificación”.⁴⁷ Es decir, la distancia temporal entre la realización del afiche, en un contexto de efectiva presencia de la CGT, y el momento histórico que pretende ilustrar, se explica como parte de una operatoria de resignificación que busca construir, de manera sintética y contundente, un relato de la historia

reciente local. A su vez apela a la memoria emotiva del tipo del espectador al que pretende interpelar: el afiche de Carpani había alcanzado una amplia difusión tanto por su distribución en el espacio público como por su reproducción en medios gráficos en distintos boletines y prensas políticas alternativas, se había transformado rápidamente en un ícono visual de la Resistencia Peronista, más allá de los objetivos específicos del encargo.

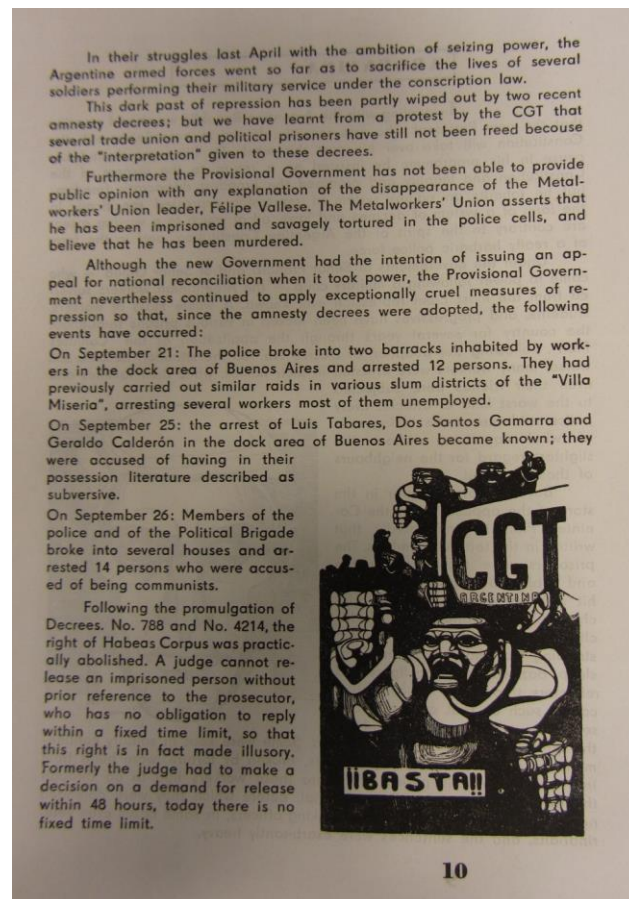


Fig. 5. *Latin America. Armed terror against trade Unions, Prague- Czechoslovakia, World Federation of Trade Unions, 1963, p. 10.*

En 1973, pasados ya diez años del paro para el que se había confeccionado el afiche originalmente, en un escenario de ferviente expectativa por el potencial regreso de Juan Domingo Perón por intermedio de la presentación de Héctor J. Cámpora como candidato a elecciones que permitirían el regreso del líder del movimiento exiliado en Madrid; Carpani reedita el *iBasta!* Apela ahora a la sensibilidad del trabajador peronista que recuerda los años de lucha asociados a la imagen y que encontraría en ese nuevo contexto una esperanza de cambio con la llegada de Perón al país. La cita de Carpani a sí mismo es evidente, aunque éste no elige reutilizar la imagen original – algo usual en su método de producción⁴⁸ sino que

lo redibuja, adaptando la línea, la organización de valor y la trama a la manera en la que se encontraba produciendo en ese período. En este trabajo Carpani se acerca más a un tratamiento claroscuro en el que se exaltan los volúmenes, logrado por intermedio de tramas (posiblemente realizadas por el uso del plumín) y “ablanda” la forma por medio de una ejecución donde prima lo orgánico por sobre la linealidad geométrica. El fuerte hombre de piedra toma ahora carnadura, aunque no parece haber perdido potencia su reclamo. El motivo sigue siendo básicamente el mismo pero ahora el imperativo “Basta”, se combina con una propuesta positiva que no tiene que ver con un plan de resistencia sino con asociar la elección de Cámpora como una vía, por intermedio de Perón, para la construcción del socialismo nacional (Fig. 6).

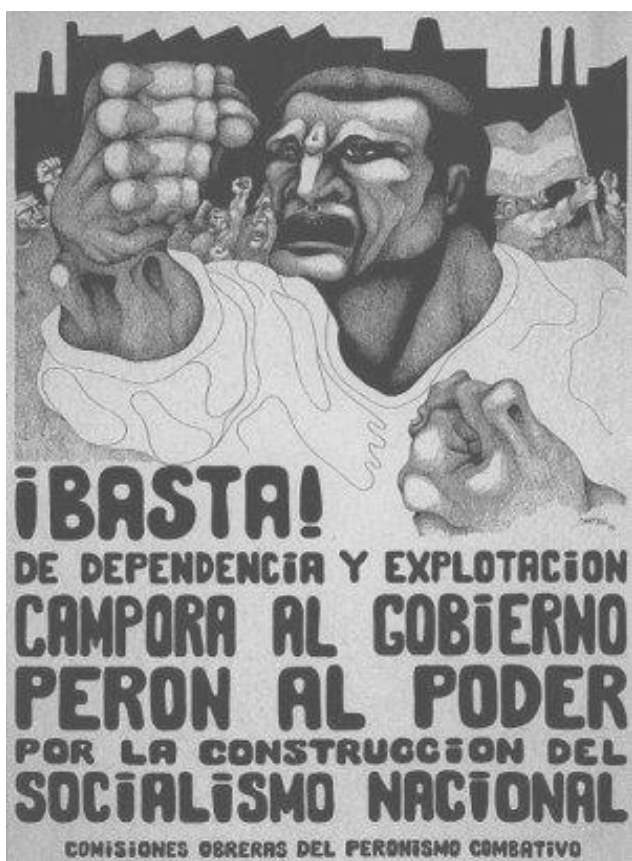


Fig. 6. Ricardo Carpani, *Basta de dependencia y explotación. Cámpora al gobierno Perón al poder. Por la construcción del socialismo nacional*, 1973, afiche impreso en offset, 81, 5 x 59 cm, Archivo Ricardo Carpani.

La misma imagen pero sin consigna ilustrará la tapa del primer número de *Peronismo y Socialismo* de 1973, publicación dirigida por José H. Arregui y en la que Carpani presenta un artículo de su autoría: “Arte nacional y militancia revolucionaria en América Latina”. El uso del mismo trabajo también significa en este escenario algo diferente que en su origen. El

aguerrido obrero expresa la disputa por la verdadera herencia de Perón, en una oposición descarnada entre la llamada “Burocracia sindical” y el “Peronismo revolucionario”, que tendrá su capítulo más álgido en los sucesos de Ezeiza y que desencadenará en el asesinato del dirigente gremial José Ignacio Rucci (Fig. 7).

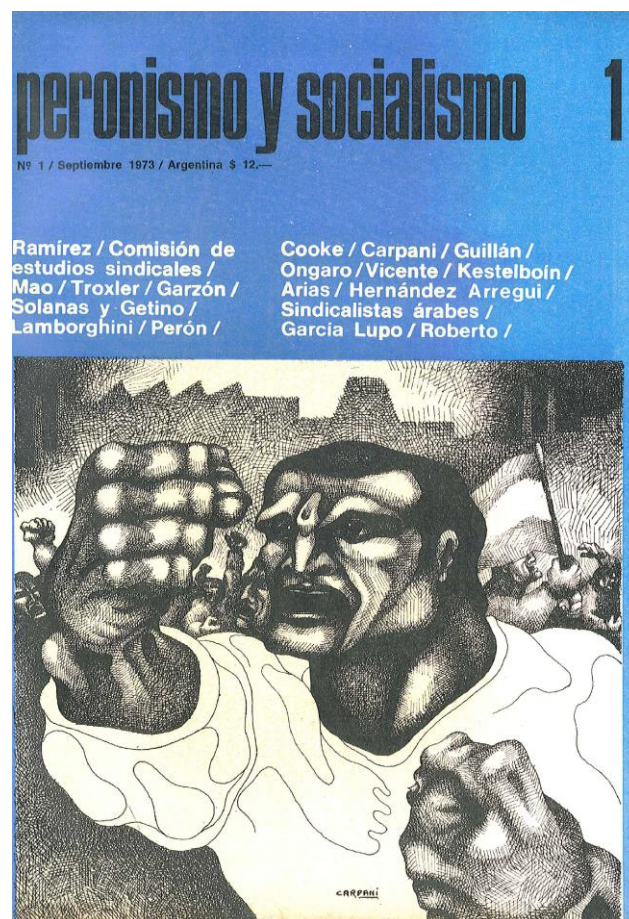


Fig. 7. *Peronismo y socialismo* (tapa), Buenos Aires, n° 1, 1973.

En 1975, ya estando Carpani en el exilio, producto de la persecución y desaparición de algunos miembros del círculo intelectual y político del que participaba,⁴⁹ envía como gesto de ese momento una imagen de la ilustración que fuera portada de la revista *Peronismo y Socialismo* para que sea publicada en la tapa de la revista *Variedades*, dedicada a la actualidad política latinoamericana. La elección de esa colaboración, sola y sin consigna, pretende graficar la pendiente lucha de los pueblos y denunciar un avance represivo, una vez caído el gobierno del presidente chileno Salvador Allende, muerto Perón y sumida la región en un clima pronunciado de oscurantismo militar orquestado por el llamado “Plan Cóndor”. Los motivos del envío para ilustrar la tapa de una revista que recupera los conflictos de toda América Latina, lejos de evocar a un paro de veinticuatro horas en la

llamada “Semana de la protesta”, de cristalizar la Resistencia Peronista o configurar el polo radicalizado en la disputa por el “peronismo verdadero” ante el regreso del líder; identifica al trabajador de los países colonizados que nuevamente serían víctimas de los impulsos del imperialismo pero esperarían en las puertas de las fábricas una figurada lucha por su liberación.

Luego de años de supervivencia de su iconografía en la que los militantes reimprimían sus afiches más emblemáticos para decorar locales, casas, centros de estudiantes, confeccionar volantes o cartelones,⁵⁰ Carpani realiza una edición de su gráfica política en 1994 por la editorial Ayer. El papel protagónico del *iBasta!* en esa publicación no viene más que a iluminar ese contraste vigente entre aquellas postales de organización y lucha y el momento en el que se publicaba la compilación de toda su obra gráfica. Instancia en la que los gremios, desarticulados y debilitados frente a la clara implementación de políticas neoliberales en la década del noventa, apenas daban respuesta a los despidos y a la precarización galopante. En la Introducción de ese libro decía:

La imagen se impuso por su eficacia intrínseca y no porque representara tal o cual posición partidista. Probablemente esto constituya uno de los aspectos más originales de la experiencia. Finalmente considero interesante el análisis de los textos y consignas de los afiches que aquí se reproducen ya que expresan claramente el espíritu de aquella época y su contraste con la actual.⁵¹

En ese mismo contexto, posicionado ya como participante activo de la experiencia política del Frente Grande, en la cual incluso llegó a postularse como diputado en una lista interna encabezada por Eduardo Jozami, Carpani reedita la imagen del *iBasta!* para la confección de un afiche en ocasión del 17 de octubre en la cual la consigna dicta: “1945 17 de octubre 1995. Querrán forzarnos al olvido pero nosotros reforzaremos la memoria”. Nuevamente se apunta a la memoria emotiva por intermedio de la imagen, ligada al peronismo de lucha y resistencia que encarnara el emblemático afiche de la C.G.T otrora, en oposición a la variante peronista expresada por las políticas de Carlos Menem, presidente en funciones en ese período (**Fig. 8**).

En la conocida muestra del año 2002 *Arte y política en los '60*,⁵² el afiche *iBasta!* ocupa un lugar destacado y Carpani resalta como referente de la década. Esta exposición, junto a una serie de estudios académicos como *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*⁵³ o *Vanguardia, Internacionalismo y Política*,⁵⁴ de esos

mismos años; pondrá en el centro de la escena los procesos de radicalización políticas de distintos grupos en las décadas del sesenta y setenta, en la que Carpani emerge como un antecedente inmediato, por intermedio de su labor gráfica fundamentalmente.



Fig. 8. Ricardo Carpani, *1945 17 de octubre 1995*, 1995, afiche impreso en offset, 74 x 55 cm, Archivo Ricardo Carpani.

Presente

La recuperación de Carpani como figura pública y artística estuvo asociada desde 2003 a una revitalización del peronismo, sus tradiciones, producción intelectual circundante y la pretendida construcción de una “cultura peronista” en la que éste ingresaba en un panteón selecto y era objeto de múltiples rememoraciones, muestras, evocaciones y citas desde espacios relativos a la militancia política.⁵⁵ Para el caso, su gráfica circuló más por soportes electrónicos que por la edición que él mismo había realizado una década antes, que apenas tuvo una magra distribución.

El mito de origen del *iBasta!* como signo inaugural de una época en la que el arte se vincula con el sindicalismo y la organización obrera en Argentina,

aparece en la misma curaduría de la muestra de agosto 2015 en el Centro Cultural Haroldo Conti, “Carpani trabajador: entre el taller y la calle”,⁵⁶ en la cual se podía apreciar el mencionado afiche interviniendo el espacio a partir de múltiples reproducciones que empapelaban la sala, ocupando un lugar destacado de la muestra.

Este presente de la imagen cobra densidad en el devenir de los últimos meses del año 2016. Emilio Utrera publica en marzo de ese año la historieta “La Toma” completando el número 113 de la Revista *Fierro*. Allí construye un relato centrado en la ocupación de un taller gráfico en pleno año 2001 en Argentina, en el cual un cadete adolescente que pasaba parte de su tiempo de trabajo dibujando las puertas de los baños, encuentra junto con su abuelo una antigua salida de emergencia en la cual hay murales pintados por Carpani. El abuelo recuerda frente a ese hallazgo que “en otra época se pintaban murales, se hacían campamentos. Salíamos a la calle contra los milicos”.⁵⁷ El joven durante el proceso de la toma integra su imagen a la de Carpani componiendo un mural en el que los musculosos obreros parecen superhéroes, en un diálogo poético entre un dibujante adolescente en medio de una toma de fábrica en 2001 y un pintor militante de la década del sesenta. Todo finaliza con un diálogo “¿Y vos sabías que son los héroes de la resistencia? ¡Quedaron en la historia boludo!”. – “¡Te parece a vos? Ja ja !Los héroes de los obreros!”.⁵⁸ (Fig. 9)

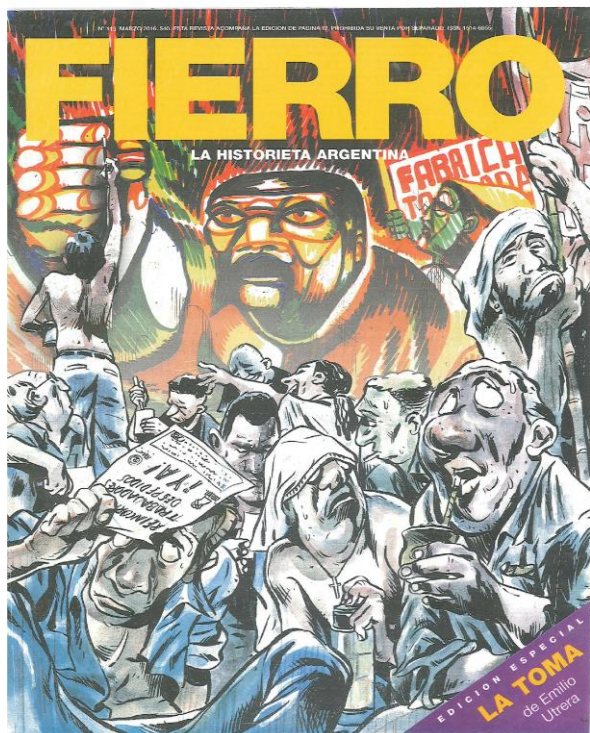


Fig. 9. Emilio Utrera, *La Toma* (tapa), *Revista Fierro*, Buenos Aires, n° 113, marzo de 2016.

La utilización del *iBasta!* por parte de Utrera ilustra la tapa de *Fierro*, apelando nuevamente a la cultura visual del lector. A la vez, se utiliza para trazar una continuidad entre el proceso de resistencia del año 2001 y la idealizada década del sesenta, en la incesante búsqueda de construir mojonos colectivos de organización y lucha, que estarían conectados por sus características y contextos paralelos y por un hilo generacional que se explicita en el texto.

La llamada “Marcha Federal” convocada para septiembre de 2016, presentaba entre uno de sus afiches una imagen del *iBasta!*, en el cual se puede ver la consigna: “Marcha Federal. Un pueblo movilizado contra el ajuste de Macri”.⁵⁹ La reutilización del histórico afiche revitaliza su sentido en un creciente escenario de desocupación y pobreza, y con movilizaciones en oposición a las políticas de corte neoliberal del gobierno en funciones, basado en el endeudamiento y el ajuste fiscal (Fig. 10).

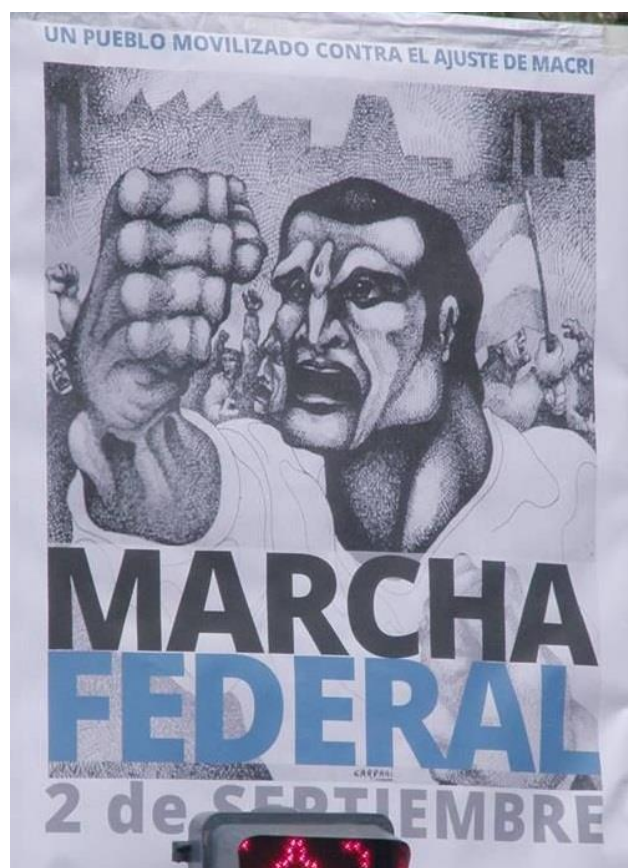


Fig. 10. Afiche *Marcha Federal*, septiembre de 2016, afiche impreso en offset, fotografía del autor.

En la misma perspectiva, el dibujante Tula reutiliza la épica imagen para hacerla dialogar con la coyuntura post-eleccinaria que posicionó a Mauricio Macri como presidente argentino, en el marco de la nota realizada por Elizabeth Yang

“Carpani y el nacionalismo revolucionario”.⁶⁰ En este caso, el obrero original del afiche tiene tomados en su enorme mano al presidente de la nación, a la Gobernadora de la Provincia de Buenos Aires María Eugenia Vidal y Jefe de Gobierno de la Ciudad, Horacio Rodríguez Larreta; representados como pequeños muñecos. La imagen, resituada en un terreno en apariencia anacrónico, mantiene su monumentalidad y contundencia comunicativa: un obrero, que es todos los obreros, que puede tener en su mano al poder de turno. A más de cuarenta años el afiche de Carpani cumple su objetivo más básico: dialogar con su presente inmediato. Lo hace ahora por un soporte distinto, no son las calles las que habita sino los medios electrónicos, las redes sociales, las páginas y los blogs. Nuevos escenarios para entender lo público y la disputa simbólica de las imágenes que allí habitan (Fig. 11).⁶¹



Fig. 11. Tula, sin título, ilustración para nota “Carpani y el nacionalismo revolucionario”, en *La izquierda Diario*, domingo 29 de mayo de 2016.

Como un antecedente inmediato del trabajo que hemos desarrollado en este artículo, Laura Malosetti Costa en su estudio “*Sin pan y sin trabajo*, dentro y fuera del museo”, explora diferentes procesos de identificación y reapropiación de la obra clásica de Ernesto De la Cárcova. Bajo esa óptica, recupera no solo las citas indirectas de Antonio Berni en obras como *Manifestación* o *Desocupados* de 1934, o las explícitas de Carlos Alonso como *Con pan y con trabajo* (1968); sino fundamentalmente las llevadas a cabo en pleno 2001 por diferentes grupos piqueteros y jóvenes movilizados, a través de publicaciones, pancartas o *affiches*. Sostiene en su texto que: “en un momento en el que miles de trabajadores se veían caer del abismo de la desocupación y la miseria. *Sin pan y sin trabajo* abrió una posibilidad de identificarse, de construir una identidad insertándose en una tradición crítica que habilitara la posibilidad de pensar nuevas

identificaciones colectivas y actuar”.⁶² Como ha sostenido Marcela Gené:

‘Apropiación’ y ‘reelaboración’ son las operaciones de las cuales son objeto las imágenes de la política en su larga trayectoria a través del tiempo. En cada nueva reinscripción histórica estas se modifican incorporando nuevos significados funcionales a cada contexto, pero conservan ciertas invariantes que remiten a su significado original.⁶³

En clave de análisis teórico, existen distintos desarrollos conceptuales que permitirían reflexionar acerca del uso político de la imagen abordado en este trabajo y su pretendida interpelación a públicos diversos. Una perspectiva clásica recupera lo que Raymond Williams llamó “estructura de sentimiento” o “Estructuras del sentir”, para nombrar un tipo de expresión no racional o emotiva que desarrolla una cultura o una época histórica determinada por intermedio, entre otros elementos, del arte. En ese sentido, la experiencia para Williams es una actividad que, además de procesos racionales, involucra aspectos emocionales asequibles en ciertas obras de arte,⁶⁴ en una articulación procesal entre pasado y presente. El habernos detenido en lo que hemos llamado “memoria emotiva” para dar cuenta parcialmente de las razones de la reutilización del *Basta* en contextos históricos diferenciados, puede trazar conexiones con el desarrollo conceptual de Williams, apenas esbozado en este artículo. Por otro lado, los estudios sobre cultura visual, ofrecen material relevante para analizar la obra gráfica de Carpani tanto desde una perspectiva “escópica” como desde la formación de un campo expandido, abierto por las imágenes y las prácticas visuales.⁶⁵

En última instancia, la vigencia del *iBasta!* reside no tanto en su capacidad de documentar una historia sino en haberse transformado en una fuente inagotable para la representación de conflictos actuales: los trabajadores de hoy sin camisetas blancas ni músculos pronunciados, siguen encontrando en esta imagen la síntesis de reivindicaciones cambiantes y heterogéneas, en las que el común denominador reside en la catalización y visibilización de un conflicto.

Conclusiones

Hemos reconstruido parcialmente las distintas reutilizaciones y versiones del afiche *iBasta!* de Ricardo Carpani. Con ello los diversos sentidos que adquiere en cada contexto histórico o escenario coyuntural de conflicto, y las disputas que circundan sus interpretaciones. La afirmación derrideana de que en cada repetición habita una diferencia,⁶⁶

resulta evidente en el caso de la frecuentada imagen: el *iBasta!* puede ser el rostro genuino de la clase obrera o el de los autócratas de la C.G.T, el ícono de la Resistencia peronista o la ilustración de un pretendido relato histórico para justificar una acción política directa, el emblema de uno de los polos en el conflicto por la disputa del peronismo verdadero a comienzos de la década del setenta o la imagen nostálgica de un pasado épico que nos enrostra las derrotas del presente.

La originalidad de la imagen del *iBasta!* en tanto cristalización de la lucha y la organización obrera, sea posiblemente dudosa. No es difícil encontrar otros afiches que muestran obreros fuertes, épicos, monumentales, con puños en alto; golpeando la mesa de la burocracia o la burguesía de turno en otros países y conflictos específicos, con perfiles de fábrica de fondo y banderas. Nos alcanza con graficar nuestra afirmación con algunos ejemplos (Figs. 12-14).

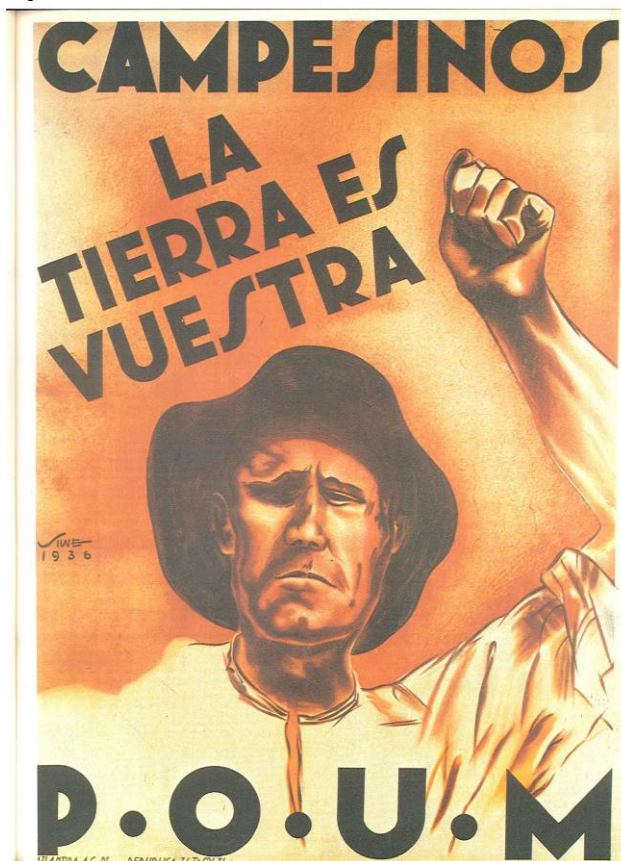


Fig. 12. Canet, sin título, 1936, impreso, 100 x 70 cm

En cada una de las situaciones se repite la fuerza expresiva del reclamo, configurada en la tensión y tonicidad muscular del personaje anónimo. Trabajador, campesino o soldado, es, en cada caso, todos los soldados u obreros que, por medio de una singularidad-símbolo que se articula con la palabra

escrita, da lugar a un dispositivo comunicativo en la que el componente emotivo resulta un imperativo del dispositivo de visibilidad.⁶⁷

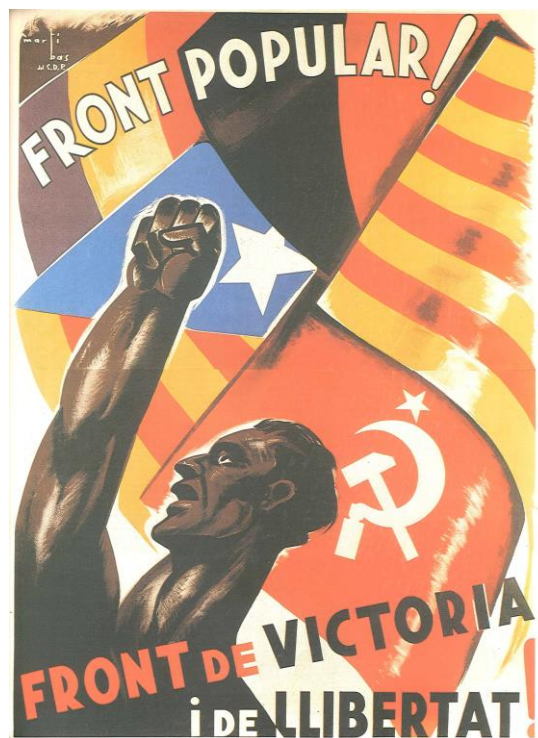


Fig. 13. Petit Guillén, sin título, 1936, litografía, 100 x 137 cm.

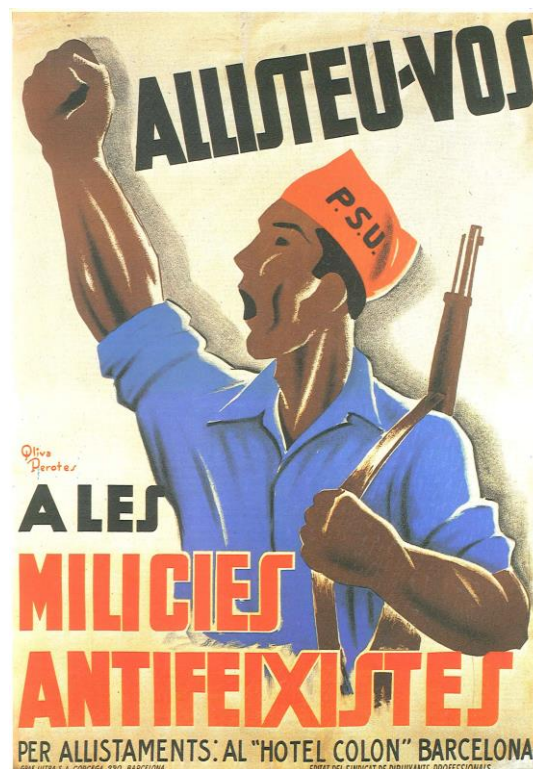


Fig. 14. Michel Adam, sin título, 1935, impreso, 100 x 70 cm.

De todos modos, no tiene sentido acumular evidencia a favor de demostrar que el modelo iconográfico, la elección comunicativa y compositiva de Carpani tiene antecedentes inmediatos en propagandas políticas y gráficas de diferentes lugares del mundo y que incluso, resulta casi un lugar común de representación del reclamo, la organización y la lucha revolucionaria; fundamentalmente asociada al mundo del trabajo industrial. La clave distintiva que explicaría la continua reutilización de éste y otros de sus afiches, quizás debamos pensarla en su uso, sus modos de circulación y distribución y, básicamente, a partir de la apropiación cultural selectiva de una sociedad que acumula sus derrotas y fracasos, tanto como sus conquistas y modos de organización.⁶⁸

Notas

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto de catalogación, restauración e investigación “Archivo Ricardo Carpani”, dirigido por Silvia Dolinko, Isabel Plante y Nora Altrudi. TAREA, IIPC - Universidad Nacional de San Martín.

¹ Nos referimos a trabajos como: Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2001; Ana Longoni, “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani”, *La Puerta*, La Plata, 2008, pp. 97-105; Mariano Mestman, “Opciones visuales en torno a la protesta obrera. De *La Hora de los hornos* (1968) a los *Traidores* (1973)”, *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, Buenos Aires, 2014, pp. 11-33; Moira Cristiá, “El pueblo en imágenes. Representaciones gráficas y cinematográficas del sujeto popular de la izquierda peronista (Argentina, años sesenta y setenta)”, *Rúbrica contemporánea*, vol. 2, n° 3, 2013, pp. 103-123; Silvia Dolinko, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012; Alejandra V. Maddoni, “Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia”, en *Cuadernos del centro de estudios en Diseño y comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, n° 26, agosto de 2008; Sergio Bentivegna, “Afiches políticos. La representación de la figura heroica”, *Polis*, Universidad Nacional del Litoral, año 10, n° 10, pp. 150-155.

² En 1960 el Movimiento Espartaco edita una carpeta con reproducciones de ilustraciones en blanco y negro realizadas por sus miembros, recuperando así una práctica utilizada, por ejemplo, en *Los artistas del pueblo* tres décadas antes. La actividad gráfica de Carpani seguirá hasta entrados los años noventa. El último registro de afiche del que tenemos referencia es de 1995 para un acto del 17 de octubre convocado por el FREPASO. De todos modos, la mayor parte de las colaboraciones para afiches en esa década se vincularán a organizaciones de Derechos Humanos como *Madres de Plaza de Mayo* en el marco del pedido de derogación de las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final”, o contra los indultos a los militares durante el gobierno de Carlos Menem.

³ Cfr. Ignacio Soneira, *Conceptos estéticos y entramados políticos en Ricardo Carpani*, Buenos Aires, IDAES-UNSAM, 2013 (tesis de maestría).

⁴ Nos referimos entre otras a *Movimiento Espartaco* (1960), *10 ilustraciones para el Martín Fierro de José Hernández* (1965), *Los Desocupados* (1965), *La Montonera* (1966), *Carlos Gardel* (1979), *Carpani Tango* (1982), *Los que están solos y esperan* (1985).

⁵ Ricardo Carpani, *Ricardo Carpani. Gráfica Política*, Buenos Aires, Ediciones Ayer, 1994, pp. 1-5. Esta misma cita utiliza Silvia Dolinko en su trabajo *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, para proponer un antecedente directo de la experiencia de Carpani en *Los Artistas del pueblo*. Haremos alusión a este punto más adelante.

⁶ Carpani decía en una entrevista de 1994: “siempre quise darle a mi imagen un contacto masivo, un carácter público. De ahí viene toda mi gráfica política de los años sesenta, que de algún modo me popularizaron: se trataba de una imagen propia que no se permitía ningún tipo de concesiones, porque era muy fuerte, muy dura, muy expresionista. Y esa obra gráfica, los afiches, llegaron a transformarse en una especie de símbolo de la lucha obrera de aquellos años”. Véase, Fabián Legenblik, “Ricardo Carpani. Imágenes en la pared”, *Página 12*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1994, p. 27.

⁷ Encuesta Ricardo Roque Carpani. *El Grabado político y social en la Argentina en el S.XX*, Museo de Arte Moderno, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, sin fecha.

⁸ Quien va a proponer “un peronismo sin Perón”, intentando conducir al movimiento desde comienzos de la década del sesenta hasta su asesinato en 1969.

⁹ Carpani también presta su imagen para afiches publicitarios en el exterior y en el país, vinculados a eventos culturales, presentación de espectáculos y a proyecciones de películas como *Tangos* de Fernando Solanas. En estos casos rara vez los diseña a pedido sino que resultan impresiones de trabajos realizados con otras finalidades y que forman parte de series más grandes.

¹⁰ El segundo número de *Compañero* de 1963 reproducía una fotografía del afiche emplazado en el espacio público en el que debajo del *iBasta!* se puede ver otro afiche pegado pero que en lugar de estar encabezado por las siglas en gran tamaño “CGT en marcha”, como consta en las fotografías encontradas en el archivo del artista, lo que dice es “Revolución en marcha”. Dejamos planteada la posibilidad, con la existencia parcial de esta fotografía, de que pueden haber existido otros afiches con otras consignas desarrolladas al interior de los gremios. En este caso, no es menor que el medio que reproduce el afiche cambiando las siglas “CGT” por “Revolución” haya sido *Compañero*, que en números posteriores, como veremos, acusará a la CGT de haber tomado posiciones burocráticas durante el proceso de lucha.

¹¹ La utilización de la exageración estilística de la musculatura para representar a los trabajadores ya se encuentra en la gráfica soviética y alemana, incluso en las imágenes del primer muralismo mexicano.

¹² El número de mayo de 1963 del *Movimiento Obrero Argentino I*, Boletín Internacional de la Confederación General del Trabajo, publicaba la imagen del afiche bajo el rótulo “Mural de la CGT para la Semana de la Protesta”. Por otro lado, una foto del afiche pegado en la pared el día de su emplazamiento público, es reproducida en el periódico *Compañero*, como ya hemos mencionado.

¹³ Como los gremios madereros y los gastronómicos.

¹⁴ Cfr. Marcelo Raimundo, “Una historia local del Plan de Lucha de la CGT. (1963-1965)”, *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología/VII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2009.

¹⁵ Silvia Dolinko, *Arte plural*, op. cit., p. 311.

¹⁶ *Ibidem*, p. 312.

¹⁷ Luis Felipe Noé, “Ricardo Carpani y la imagen hombre lucha”, en Ricardo Carpani, *Carpani. Gráfica Política*, op. cit., p. 17.

¹⁸ Moira Cristiá, op. cit., p. 110.

¹⁹ Ana Longoni, “Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani”, op. cit., p. 104.

²⁰ Carpani menciona numerosas veces en sus textos *Arte y revolución en América Latina* y en *La política en el arte*, que la tarea del arte reside en elaborar una expresión sintética de cada momento histórico. Cfr. por ejemplo: Ricardo Carpani, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1960, p. 36.

²¹ Cfr. Marcela Gené, “Fueron millones. Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos”, En Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013, p. 109.

²² *Idem*.

²³ Nos referimos a “Por un arte revolucionario” publicado en la Revista *Política* en 1959. Existía, no obstante, una versión anterior de 1958 con ligeras diferencias publicada en la Revista *El Machete* (Zárate), titulado “Por un arte nacional”.

²⁴ Los muralistas mexicanos habían debatido y contemplado ya en 1935 la potencialidad de la gráfica para llegar con contenidos revolucionarios a las masas obreras, frente a las limitaciones del mural en contextos políticamente adversos. Incluso Siqueiros había teorizado hacia 1952 sobre “el afiche como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural exterior” (Cfr. Siqueiros, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura

Económica, 1996, pp. 362-364). También en Argentina Berni había polemizado con Siqueiros en su artículo “Siqueiros y el arte de masas” acerca de las limitaciones de hacer una pintura mural multieemplar en Argentina, frente a lo cual proponía, entre otras técnicas, el afiche y el grabado. Guillermo Fantoni recupera que en la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, de la que participaron Juan Grela y Antonio Berni entre otros, realizaba afiches para los sindicatos por intermedio del uso del linóleo estampado en papel. Cfr. Guillermo Fantoni, *Berni. Entre el surrealismo y Siqueiros*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, p. 242.

²⁵ Carta de Ricardo Carpani a Juan José Hernández Arregui, octubre de 1961. Archivo Ricardo Carpani, TAREA-UNSAM, Coord. Isabel Plante, Silvia Dolinko y Nora Altrudi.

²⁶ Si bien el mural y el afiche fueron realizados el mismo año, podemos conjeturar por algunos testimonios del propio Carpani, que los murales del sindicato de la Sanidad y el de S.O.I.V.A, fueron realizados con anterioridad. Por ejemplo, en la entrevista realizada al artista por Ana Longoni y Mariano Mestman, Carpani dice: “José Alonso vio el mural [el de Sanidad] y nos mandó llamar. Y así hicimos con Di Bianco los murales de S.O.I.V.A. Y así me fue posible hacer una serie de afiches para la CGT”. En Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*, op. cit., p. 436.

A su vez, en otra entrevista dice: “hacemos un primer mural para el sindicato de la Sanidad en la calle Saavedra. A raíz de ese trabajo, nos manda llamar José Alonso, que estaba en ese entonces en el sindicato del Vestido, y pintamos dos nuevos murales que hoy, creo, están tapados por sillas y deteriorados por la humedad”. Cfr. Susana Cuesta Bedoya, “El regreso de Ricardo Carpani. Sobre exilio, arte y militancia”, *La actualidad en el arte*, año VIII, julio de 1984, pp. 20-21.

²⁷ Para esto nos remitimos a Sergio Bentivegna, op. cit., pp. 150-155.

²⁸ Cfr. Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/ Universidad de San Andrés, 2005.

²⁹ Los brazos son cortos en relación al ancho del torso, el puño es más grande que la cabeza, la musculatura resulta desproporcionada en comparación con cualquier planteo de tipo naturalista. Casi se presenta como en una oposición iconográfica a las estilizadas figuras de las publicidades gráficas comerciales que se acostumbraba ver por esos años en los grandes centros urbanos.

³⁰ Mural ubicado en la calle Arroyo 57 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), pintura al aceite, 400 x 450 cm.

³¹ Mural realizado en la Galería 9 de Julio (9 de Julio Prov. de Buenos Aires), pintura sobre muro interno, 300 x 200 cm aprox. Actualmente existe en malas condiciones.

³² Carpani teoriza muchos de estos temas en sus libros y artículos. Por ejemplo, remitirse a *La política en el arte* p. 20-34.

³³ Logradas por medio de la exageración del tamaño del cuerpo en relación a la cabeza o en el tamaño de la figura en comparación con el espacio representativo.

³⁴ El parecido de algunos de los trabajos de Carpani con Siqueiros es notable. No obstante, Carpani evita esta referencia más por motivos ideológicos que estéticos. El primero adscribía al trotskismo y Siqueiros apoyaba públicamente a Stalin, participando incluso de un plan frustrado para asesinar a Trotski. Para ver estos paralelos cfr. Cfr. Ignacio Soneira, *Conceptos estéticos y...*, *op. cit.*, pp. 135-136.

³⁵ "Un afiche histórico", *Compañero*, año I, n° 2, 14 de junio de 1963.

³⁶ Recomendamos para esto el artículo de Jiménez "Arte es todo lo que los hombres llaman arte" en el cual se analiza la recepción de la imagen de la Mona Lisa reproducida masivamente a partir de su robo en la primera década del siglo XX. Allí el autor demuestra que uno de los espacios privilegiados de la recepción es el humor gráfico y la publicidad, que trabajan con imaginarios previamente constituidos, en este caso a partir de la difusión de la imagen a propósito de la cobertura del robo. En ese sentido, la viñeta en la que se interviene el afiche de Carpani puede resultar graciosa porque dialoga con un evento de pública relevancia, previamente instalado en el sentido común.

³⁷ "Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel", *Despertar. Órgano oficial del club de la Libertad*, año 1, n° 6, Buenos Aires, 3 de junio de 1963.

³⁸ "Inauguró el Dr. Ivanishevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas: Positivos valores del arte nacional congrega la importante muestra", *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Buenos Aires, vol. 2, n° 29, octubre 1948, pp. 4-11.

³⁹ Rodolfo Kusch, "Anotaciones para una estética de los Americano", *Obras Completas*, t. 4, Rosario, Fundación Ross, pp. 255-276.

⁴⁰ Para este tema cfr. Ignacio Soneira, "Entre monstruos y cultos. El pensamiento estético de Rodolfo Kusch en la década del '50", en Juan Pablo Pérez y José Tasat, *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, Untref/ CCC, 2016, pp. 89-114.

⁴¹ "Autorretrato totalitario. La CGT muestra la cara en un cartel", *op. cit.*

⁴² "Los trabajadores no imploran", *Compañero*, año I, n° 25, 12 de diciembre de 1963.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Cfr. *Latin America. Armed terror against trade Unions*, Prague- Czeslovakia, World Federation of Trade Unions, 1963.

⁴⁵ Cfr. *Confirmado*, año II, n° 48, 19 de mayo de 1966, p. 12.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Mariano Mestman, "Opciones visuales en torno a la protesta obrera...", *op. cit.*, pp. 11-33.

⁴⁸ Carpani solía reutilizar los mismos motivos en diferentes soportes y técnicas, ampliando y repitiendo la imagen por intermedio de cuadrículas, calcos y fotocopias.

⁴⁹ Carpani se encontraba de viaje y detienen a Raimundo Ongaro, secuestran a su hijo y asesinan a Ortega Peña, por correspondencia le recomiendan no regresar. Cfr. entrevista a Ricardo Carpani presente en el documental *Carpani, vida y obra*, dirección: Gerónimo Carranza y Doris Halpin, 2006. Originalmente basado en una entrevista a Carpani filmada por Mariano Wolfson en 1993.

⁵⁰ Sobre este tema nos remitimos a las entrevistas realizadas por el autor a Gerardo Cianciolo y Marcelo Carpita en el año 2015. También al artículo de Ana Longoni, "Muralismo y gráfica en Ricardo Carpani", *op. cit.*, p. 104.

⁵¹ Ricardo Carpani, *Ricardo Carpani. Gráfica Política*, *op. cit.*, p. 7.

⁵² "Arte y política en los '60", Palais de Glace, curaduría Alberto Giudici, realizada entre el 19 de septiembre y el 28 de octubre de 2002.

⁵³ Ana Longoni y Mariano Mestman, *op. cit.*

⁵⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años '60*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

⁵⁵ Para ver las evocaciones desde la militancia para con la obra de Carpani y la compleja relación del mismo artista con el peronismo a lo largo de los años cfr. Ignacio Soneira, *Conceptos estéticos y entramados políticos en Ricardo Carpani*, *op. cit.*

⁵⁶ "Carpani trabajador. Entre el taller y la calle", Centro Cultural "Haroldo Conti", curaduría: Silvia Dolinko e Isabel Plante, 8 de agosto al 12 de octubre de 2015.

⁵⁷ Emilio Utrera, "La Toma", *Fierro. La historieta argentina*, n° 113, Buenos Aires, marzo del 2016, p. 52.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁹ Si bien la imagen es estrictamente la del afiche de 1973 que invitaba a votar a Cámpora, como hemos mencionado, aquél afiche constituye una cita de Carpani a sí mismo. Es decir, el *iBasta!* de 1973 es básicamente la misma idea y composición que el realizado una década antes.

⁶⁰ Elizabeth Yang, “Carpani y el nacionalismo revolucionario”, *La Izquierda Diario*, domingo 29 de mayo, documento electrónico: <http://www.laizquierdadiario.com/Carpani-y-el-nacionalismo-revolucionario>, acceso 5 de octubre de 2016.

⁶¹ Cfr. Para esto nuestro trabajo: “La identidad latinoamericana del muralismo en tiempos de redes sociales”, *Revista Lindes. Estudios del arte y de la Cultura*, n° 12, noviembre de 2016, disponible en: http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero12/nr012_art_SONEIRA.pdf

⁶² Laura Malosetti Costa, “Sin pan y sin trabajo, dentro y fuera del museo”, en Sergio Baur (coord.), *Claridad, la vanguardia en lucha*, Buenos Aires, Asociaición Amigos de Bellas Artes, 2012, p. 55.

⁶³ Marcela Gené, “Fueron millones. Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos”, en Mariano Mestman y Mirta Varela (coord.), *op. cit.*, p. 109.

⁶⁴ Cfr. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.

⁶⁵ Cfr. José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal/ARCO, 2005.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Editorial Cátedra, 2008.

⁶⁷ Cfr. Sergio Bentivegna, *op. cit.*, pp. 150-155.

⁶⁸ Sergio Bentivegna en el artículo citado va a analizar no solo la capacidad informativa sino incluso la pretendida vía emocional a la que apunta en su origen el afiche político: “la vía emocional en cambio, en cambio, lleva a la movilización, a la adhesión a un ideario y que depende no solo de lo racional o verosímil que pueda ser la idea enunciada, sino también del compromiso emotivo que suscita en la audiencia”, *ibídem*, p. 154.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Soneira, Ignacio; “*iBasta!* La persistencia de una imagen”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 8 | 1er. semestre 2017, pp. 32-47

Recibido: 23/12/2016

Aceptado: 10/04/2017