

**Monstruos, galanes, sumisos:
la disputa en torno a la representación visual del trabajador nacional**

Marcos Del Cogliano

New York University

¿Quién es el trabajador? Identidades y rechazos.

En 1951, el presidente argentino Juan Domingo Perón proyectó la construcción de un colosal monumento al Descamisado.¹ A través de un proletario de más de sesenta metros de alto, el líder argentino estaba imaginando una cultura moderna en la que el trabajo funcionara como índice de una ciudadanía disciplinada: desde las alturas y en pleno centro de Buenos Aires, ese cuerpo de arquitectura futurista podría ser contemplado por cualquier paseante y servir de guía para aquellos que podían perder el camino y desviarse de los destinos de la nación. Porque ese camino debía llevar a un sólo sitio: el trabajo (Fig. 1).

¹ Así describe Ignacio Jawtuschenko (2004) el proyecto del monumento al Descamisado: “[u]n trabajador de cuarenta y cinco metros más alto que la Estatua de la Libertad. Una base más grande que el Luna Park. Catorce ascensores. Un salón grecorromano con paredes de mármol, frisos y columnas. Una cúpula revestida de mosaicos con pepitas de oro. Una basílica laica. Y un sarcófago de cuatrocientos kilos de plata para albergar el cuerpo de Eva Perón” (25).

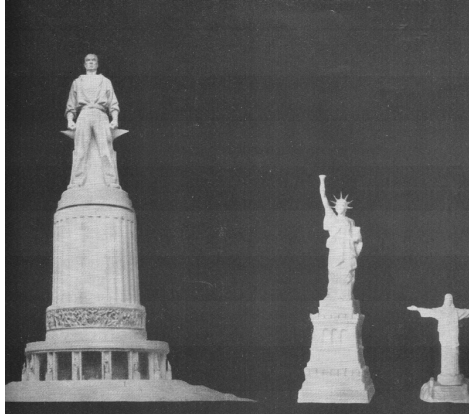


Fig. 1—Imagen comparativa de las dimensiones del proyecto al monumento al Descamisado.

Los antecedentes de esta centralidad de la figura del trabajador en el campo político argentino habría que buscarlos en la intensa industrialización y la llegada periódica a las grandes ciudades de una multitud de trabajadores durante las primeras décadas del siglo veinte. Al compararlo con el 1895, el censo de 1914 puso de manifiesto que la población se había duplicado y que casi el cincuenta por ciento era extranjera.² Una novedosa heterogeneidad social, resultado de la superposición de dos fenómenos: por un lado, el de la inmigración europea, causada por las diversas crisis sufridas en el viejo continente durante la primera mitad del siglo XX.³ Por otro, el de la migración campo-ciudad, a partir de la cual la desterritorialización de los cuerpos campesinos articula la dialéctica capital/multitud.⁴

Ya sea como excedente de mano de obra europea o como desterritorialización del campesinado, la confluencia de ambos fenómenos fue configurando una nueva fuerza de trabajo en estado de disponibilidad. Allí hay una energía, una inestabilidad

² Ver por ejemplo el texto de Richard J. Walter (1993), *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*.

³ El “Manual del emigrante italiano” (1913), por ejemplo, recoge una serie de informaciones útiles sobre la Argentina, al tiempo que identifica al inmigrante con un trabajador en estado de disponibilidad: “Inmigrante es *cualquier trabajador*—agricultor o no—, que teniendo menos de setenta años de edad y conservando cierta moral, salud y dedicación al trabajo, desembarque habiendo viajado en la segunda o tercera clase de una nave y esté decidido a establecerse en territorio argentino” (45).

⁴ Me refiero a la genealogía del proletario elaborada por Deleuze y Guattari. Como sintetiza Mark Purcell en su lectura de *El antiedipo*: “Capitalism came to occupy its current dominant position by means of a revolution. This revolution broke apart the old feudal order, dismantling it by deterritorializing its fixed elements. It then reassembled those deterritorialized elements into an axiomatic, the capitalist axiomatic. This revolutionary process is in fact the origin of their concept of deterritorialization: capitalism superseded the feudal order by literally deterritorializing the peasants, uprooting them from their rural, agricultural society and moving them to cities where they were incorporated into the new factory system of capitalist production” (Purcell 2013, 25).

resultante de estos cuerpos que rompen con sus universos de pertenencia y que son atraídos por la fuerza del capital hacia esta configuración global que es la Argentina de principios de siglo.

En ese contexto novedoso, la fábrica y la oficina emergieron como los motores para incorporar esas multitudes extrañas a la ciudadanía: el (para muchos) intimidante forastero que llegaba a la ciudad se convertía a partir de su lugar en el aparato de producción en un “obrero”, en un “oficinista” o, directamente, en *un proletario*. Sin embargo, si bien el trabajo venía siendo una de las matrices centrales en este proceso de nacionalización de los sujetos, es recién con el peronismo que la figura del proletario alza el pie y se sube al pedestal del ciudadano nacional.⁵ Y no es cualquier trabajador el que asume esa función. El proyecto del monumento al Descamisado da garantía de ello. Como dice Marcela Gené (2005), “aquel obrero del suburbio, grosero y mal vestido devino en ícono del triunfo popular y una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea” (15).

Esa figura, llevada a dimensiones colosales por el peronismo, empuja hacia la ruptura con el pasado oligárquico. Desde esta perspectiva, aquellos sectores no aptos para la producción suponen un escollo para el progreso de la nación.⁶ El proyecto se erige como la manifestación de un deseo en el que la multitud y los caminos de la patria encuentren su intersección en el trabajo. A mitad de camino entre la multitud bárbara (el hombre de suburbio, arremangado y con el torso al descubierto) y aquel ciudadano disciplinado para la producción, ese proletario proyectado por el peronismo se articula como una tensión o como un lugar de pasaje. Ambas problemáticas—la heterogeneidad social de los sujetos y la necesidad de cuerpos disciplinados para la producción—se reactualizan en su figura. (Fig. 2).

⁵ Hasta ese momento, el ejército y la escuela venían siendo las máquinas de nacionalización por excelencia.

⁶ En esta dirección, el peronismo llega, incluso, a *animalizar* a las clases acomodadas que pasan a ser concebidas como *parásitos* de la clase trabajadora. El ocio de clase y su parasitismo es lo que debilita el pretendido andar victorioso de la patria. El sujeto nacional había que buscarlo en los que trabajan; aquellos que los rodean, en cambio, empiezan a ser definidos como simples parias.



Fig. 2—Maqueta del Monumento al Descamisado

Pero, yendo aún más allá, el propio proyecto se articula como una paradoja. Si el monumento al trabajador planificado por Perón debía ser de unas proporciones tales como para no pasar desapercibida para ningún habitante de la ciudad, la obra nunca llegó a concretarse.⁷ El Descamisado peronista se despliega como un holograma ocupando el centro de la ciudad. Existen los planos, existen fantasías en torno a su forma. Es más, de acuerdo con los registros, la propia Eva llegó a dar instrucciones para el proyecto desde la cama del hospital en que murió cuando el escultor designado, el italiano Leone Tommasi, llevó personalmente una maqueta a la habitación de la enferma. Teñida con ribetes del mito de Pígalión, la crónica recoge que, al verlo, Eva se mostró sorprendida: “[e]sto es maravilloso. Es genial—repetía persistentemente—, porque es grande y sencillo”. Poco después de su muerte, la comisión encargada solicitó al artista que sustituyera al Descamisado por la figura de la propia Eva Perón. Contrariado, el escultor retrucó que esa modificación le quitaría belleza al monumento, que la figura escultural de Eva Perón no debía tener las dimensiones colosales que asumía la figura del Descamisado. Declaró, asimismo, que “el monumento a Evita, de formas gráciles y delicadas, exigía el mármol como materia prima”.⁸

Lo concreto es que el proyecto nunca llegó a realizarse y la figura del cuerpo proletario permanece como un espectro en el centro de la ciudad. El proletario, aquel trabajador que a partir de la división social del trabajo está destinado al uso casi exclusivo de su cuerpo, paradójicamente carece de uno. Su figura monumental aparece aplazada, confinada a una representación meramente abstracta. Lo que queda es la

⁷ En 2013 se inauguró “El Coloso”, de Alejandro Marmo y Daniel Santoro. Inspirado en el proyecto peronista, se trata de una escultura metálica retrofuturista de quince metros de alto. Por sus dimensiones y su énfasis en lo corpóreo, esta obra insiste en el carácter expansivo e integracionista que figuraba en el proyecto original.

⁸ Estos testimonios son recogidos por Ignacio Jawtuschenko (2004) en su nota “El proyecto del Monumento al Descamisado de Perón”.

fantasía, ese tejido de sueños en torno a su cuerpo. *Grande y sencillo*, dice Eva. Ajeno a *las formas gráciles y delicadas* que exigirían el mármol, añade Tommasi. Todo lo que persiste pendula en estas frases.

Este momento paradójico en torno a un cuerpo de dimensiones colosales y, a la vez, espectral, condensa una de las cuestiones que intentaré desarrollar a lo largo de este ensayo: cierta inestabilidad en la representación del proletariado durante la primera mitad del siglo XX. Si la figura del proletariado fue adquiriendo una espesura conceptual y una presencia ineludible en los debates político-culturales en torno a la configuración de lo nacional, un recorrido por diferentes representaciones visuales del trabajador exhibe de modo nítido la naturaleza inestable y en disputa de sus sentidos. Interpelado tanto desde las culturas de izquierda que estaban emergiendo en el país (como, por ejemplo, la escuela de Boedo o la prensa gremial) como desde ese otro tipo de pedagogía estatal para la nacionalización de la multitud (como los que aparecen condensados en el propio Monumento al Descamisado o en el cómic “José Julián”), la dimensión pedagógica y normativa de estas imágenes marcan un “deber ser”: una *educación* de la identidad del “trabajador”. El trabajador *debe* ser producido, inventado, según ciertos criterios normativos y ejemplificadores. La disputa por su sentido es también una disputa por la producción de subjetividad.

Sin embargo, esas pedagogías no siempre lograron instalarse con facilidad. Entre la normativización y la resistencia, el proletariado se fue perfilando como un *significante vacío*:⁹ por un lado, como ansiedad de condensación, de síntesis (en términos de una autonomía que intentará ser interceptada, abordada por diversos proyectos políticos, culturales o artísticos) y, por otro, como inestabilidad de sentido, como figura que no puede concretarse porque aparece recurrentemente atravesada por una heterogeneidad que le es inherente y que la desestabiliza. En este recorrido por una serie de monumentos, obras plásticas, medios gráficos, etc. se exhibe la forma en que la representación visual del proletario funcionó como el vehículo de esas tensiones.

Estar entremedio (o la aparición del monstruo)

Con la irrupción de los populismos en 1916 (cuando Yrigoyen gana por primera vez una elección a través del voto obligatorio), las nociones de ciudadanía y de público empiezan a permearse, convirtiendo a las propias calles de la ciudad en el escenario de una cultura de masas. Si la modernidad de Buenos Aires se empezó a

⁹ De acuerdo con Laclau (1996), los significantes vacíos son términos polisémicos que pueden inscribirse en proyectos hegemónicos distintos—incluso opuestos—y en pugna.

manifestar a través de sus paseos, sus cines etc., el trabajo participó también en un proceso que apuntaba a complacer a una multitud heterogénea a través de la construcción de experiencias visuales compartidas.

Otro monumento al trabajador (este sí concretado) habita desde 1927 el bajo de la ciudad de Buenos Aires: “Canto al trabajo”, de Rogelio Yrurtia (Fig. 3). La obra presenta dos partes en relación de continuidad. En la posterior, los miembros de una familia prototípica y nacionalizada (dos niños escoltados por otras dos figuras paternales) abren los brazos y asumen una posición contemplativa: observan y convocan, esperanzados, el futuro. El trabajo aludido en el título de la obra es para ellos el motor del progreso. En la conformación de los cuerpos monumentalizados, todos los miembros de la familia conservan los rasgos bien definidos; las facciones de sus rostros son claras y sus miradas resplandecientes se exhiben al espectador.

Sin embargo, otra escena pliega el monumento: una turba de individuos secunda a la familia prototípica y nacionalizada, y redobla su esfuerzo para empujar una roca. A diferencia de los primeros, estos cuerpos proletarios aparecen mezclados, entrelazados. Para el espectador resulta prácticamente imposible individualizarlos. Un amasijo de cuerpos fundidos entre sí recorta una versión monstruosa de los trabajadores.



Fig. 3—Monumento “Canto al trabajo” (1927), de Rogelio Yrurtia.

Este es justamente uno de los rasgos que define al proletariado de las primeras décadas del siglo veinte: si, por un lado, representa un sujeto colectivo que es convocado desde diferentes proyectos políticos/culturales, por otro, aparece como un ente escurridizo, sin una figura definida. Entre los intentos de ser moldeado para usos estratégicos y sus respectivas negaciones, el proletariado fluctúa en un espacio intermedio. Una buena parte de los inmigrantes que había llegado a la Argentina lo experimentaba cotidianamente: desde principio de siglo y a partir de la citada Ley de

Residencia, el Estado impuso la identidad de “vagos”, “delincuentes”, “inmorales” a una porción de los trabajadores extranjeros. Todos *nosotros* deberíamos construir primero a sus *otros*. Ciudadano/proletario, ahí estaba una de las claves de la cuestión: entre la igualdad supuesta que conlleva pensar, por un lado, a los ciudadanos y, por otro, la relación privada desigual entre trabajador y patrón, se constituye el sujeto en un lugar intermedio. De acuerdo con Rancière (2000):

un sujeto es alguien que no pertenece, un extraño, o más aún, alguien que está entremedio (*in between*). Proletarios fue el nombre que se le dio a la gente que está junta en la medida en que está entremedio, esto es, entre varios nombres, categorías e identidades, entre humanidad e inhumanidad, ciudadanía y su negación (...) La subjetivación política es el planteamiento de la igualdad—o el manejo de un daño—por parte de gente que está junta en la medida que está entremedio. (58)

El monumento de Yrurtia apela a esta doble dimensión aludida por Rancière. La subjetivación política aparece como la forma de resistencia de un grupo de gente que está entremedio de la ciudadanía y su negación. La familia nacionalizada es secundada por una turba de trabajadores que ponen tanto esfuerzo en mover la roca como en evitar ser identificados. Si la mayor parte de los rostros de los proletarios se dirigen al piso imposibilitando su reconocimiento, en los pocos casos que la escultura ofrece un potencial cruce de miradas con el espectador, los propios trabajadores se tapan la cara. Literalmente, el proletario interrumpe la visión—y la potencial identificación—con sus propias manos: no sólo es imposible para el espectador individualizar a los trabajadores sino que los propios proletarios de Yrurtia impiden ser identificados.

Proletarios... ¿uníos?

Una de las claves de este artículo consiste en cotejar la relación entre la industrialización precaria, sinuosa y periférica de la Argentina con la inestabilidad inherente a la representación misma del proletariado. Más allá de la pretensión de diversos proyectos políticos e intelectuales por ir al encuentro de los trabajadores, la propia figura del proletario no era fácil de identificar. Es más, la captura del proletariado nacional no representa sólo la cifra de una ansiedad sino que su identificación se vuelve una *necesidad*. En un texto del '61, *Realismo y Realidad en la literatura argentina*, Juan Carlos Portantiero revisa las principales tesis de la Escuela de Boedo y dice que si bien en ese movimiento hay una auténtica fuerza narrativa, por otro lado domina “una visión

retórica de la realidad que es justamente lo que se postuló como literatura proletaria” (Portantiero 1961, 116). De acuerdo con Portantiero, no podía existir una literatura proletaria por el simple hecho de que en Argentina *no existía* un proletariado como tal: no se dispone de algo así como un “proletario objetivo” sino que se trata de algo en pleno proceso de conformación. Es justamente la identidad con ese ente fantasmal lo que, según Portantiero, deviene en retórica. Sin embargo, lo que no detecta es que ese carácter fantasmal (en términos de la coincidencia entre una invocación y un potencial contenido) es una de las características diferenciales del proletariado. Esto es lo que desarrolla Deleuze a través de la categoría de “pueblo que falta”:

Ya era una transformación incorporal la que había extraído de las masas una clase proletaria en tanto que agenciamiento de enunciación, antes de que se dieran las condiciones de aparición de un proletariado como cuerpo. Genialidad de la Iª Internacional marxista, que “inventa” un nuevo tipo de clase: ¡proletarios de todos los países, uníos! (Deleuze 1994, 88)

Un modelo del pueblo por venir en el que el primado de la enunciación se presenta explícitamente como una forma de anticipación. Allí la subjetivación política no aparece como una forma sin contenido sino más bien como una expresión a la cual no corresponde *todavía* ningún contenido.

Ansiedad de condensación, necesidad de síntesis, por un lado; inestabilidad de sentido, por el otro. Frente a este contexto de limitaciones pero también de posibilidades, lo que se pone en juego son los procesos de subjetivación de una realidad en movimiento. La revista *Claridad* es un ejemplo paradigmático. La pedagogía se afianzó a lo largo de los quince años de su publicación como el motor para generar una proximidad de clases.¹⁰ Sin embargo, cuando ese programa teórico entre intelectuales y trabajadores (postulado como un camino despejado) es llevado a la práctica, aparecen algunos inconvenientes. Cierta reticencia por parte del mundo del trabajo parece salirse del plan inicial, y el proyecto de un cuerpo social completo amenaza con no concretarse. Esto es lo que detecta Demetrio Buirra en un editorial del 28 de abril de 1928. Para celebrar—algo sombríamente—el día del trabajador, observa sin rodeos que:

Si nos fuera posible disponer de la atención de los trabajadores y disciplinar su

¹⁰ Como afirma Graciela Montaldo (1987), “la enseñanza tiene la función de unir dos sectores que se perciben como absolutamente distanciados pero que es posible acercar” (61). Y luego agrega, al analizar el uso de las figuras del “músculo” y el “cerebro”: “postulando como ideal de la enseñanza la creación de un cuerpo completo en el que uno y otro órgano se potencien mutuamente. Ese ‘cuerpo’ completo es el que va a dar paso a la sociedad socialista” (Montaldo 1987, 61).

cerebro para el estudio de los problemas que les planteamos diariamente sería incuestionable el éxito de su liberación social y económica. Pero desgraciadamente no sucede así. Nuestra prédica no les llega con la eficacia que anhelamos y ello obedece un poco a su propia incapacidad y otro poco a la apatía e indiferencia que les domina (...) Hacemos lo posible por llegarles tanto al corazón como a la inteligencia con nuestra labor diaria, pero ellos se manifiestan cada vez más indiferentes y no ocupan su puesto que le corresponde en el gran ejército por la causa social que los (sic) anima. (Buirá 1928, 15)

La incorporación del trabajador a este proyecto intelectual de Boedo encuentra resistencia en el propio proletariado. Como las figuras del monumento de Yrurtia, ese mismo sujeto político que aparece como la alternativa para la emancipación social—o, en términos de Castelnuevo, como el depositario del destino de la argentinidad—, se niega a ser articulado. Frente a los recurrentes intentos por asignarle una forma e incorporarlo a distintos proyectos políticos/intelectuales, el rasgo diferencial de este sujeto político pasa más bien por la falta de sometimiento. La ansiedad de condensación o de síntesis que rodea al proletariado es repetidamente postergada.

(In)Disciplinas cosmopolitas.

La búsqueda de una estabilidad para la figura del trabajador se transformó en una urgencia para el campo cultural argentino de principios del siglo veinte. Tanto las expresiones culturales asociadas a las élites como las culturas de izquierda insistieron en la normativización del proletariado: si Lugones pretendió barbarizar a los nuevos trabajadores urbanos, la revista *Claridad*, por su parte, propondría armar una futuridad en torno al proletariado e inscribirlo en una línea teleológica que llevara a la revolución. Castelnuevo se había encargado de explicitarlo. Según él, las masas laboriosas eran las *depositorias del destino de la argentinidad*. Este acercamiento forma parte de la necesidad de conseguir una versión figurativa—sintética, terminada—de ese nuevo sector social que muchas veces se mostró reticente a ser interpelado.

Una de las manifestaciones más claras en el contexto argentino a la hora de pensar al proletariado como “el pueblo que falta” es un experimento cultural llevado a cabo por el propio Castelnuevo¹¹. En el segundo número de la revista *Metrópolis*, el

¹¹ Utilizo la categoría de “experimento cultural” en el sentido que le da Graciela Montaldo (2010) en *Zona Ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Más que la acepción típica de las prácticas científicas que se dirigen a confirmar premisas, la noción de experimento que pone en juego Montaldo pretende empujar la confrontación y exhibirla en su conflictividad.

escritor anunciaba su inminente viaje a la Rusia soviética. Su propósito no residía en contar sus expectativas personales sino en destacar que “entre las cosas que me llevaré de aquí, figura, en primer término, una colección de litografías, —obra de un artista nuestro: Guillermo Facio Hebequer—¹² las cuales pienso exponer luego en Moscú y Leningrado”. Así iniciaba una nota dedicada al artista en la cual lo definía como el Máximo Gorki de la pintura argentina, aunque también “se le podría llamar el pintor de los siete dolores. De los siete dolores sociales”, en tanto había recorrido “íntegramente la escala del infierno social”. Además, agrega sobre Hebequer:

Recuerdo que comenzó pintando el extremo de la cadena de los ex hombres: los pensionistas del manicomio. Su primera exposición estaba compuesta, casi exclusivamente, por una caravana aterradora de insanos que había reproducido directamente de un hospicio de alienados. Luego, fue degradando su visión pesimista, y nos presentó una muestra de atorrantes, también auténticos, que extrajo pacientemente de los recovecos más oscuros de la metrópolis. A esa caterva de inválidos morales, sucedió posteriormente una exposición de obreros—fundidores, tipógrafos, herreros, hombreadores—la cual conquistó, en su hora, el éxito que se merecía. (Castelnuovo 1931, s/p).

El recorrido que ofrece Castelnuovo sobre la obra de Hebequer exhibe una continuidad: en los comienzos de su carrera el artista argentino se dedicó a retratar “el extremo de la cadena de los ex hombres: los pensionistas del manicomio” y, luego, amainando en su pesimismo, a una “caterva de inválidos morales”.

Sin embargo, es allí donde el *continuum* de su obra muestra una fisura. Hebequer abandona la representación del lumpenproletariado y de los bajos fondos para lanzar una exposición sobre “obrerros”, aquel sujeto llamado a ser el futuro de la argentinidad. Para Castelnuovo, este abordaje del mundo del trabajo significó el éxito de su obra. ¿Cuál es el motivo de una afirmación semejante? A partir de su viaje a Rusia algo cambia en la percepción de la obra de Hebequer. Tal como lo anuncia el propio Castelnuovo, las litografías del artista argentino fueron expuestas en Moscú y Leningrado, donde a juzgar por un titular del diario *Crítica* (“Ante treinta mil trabajadores...”), la exposición contó con una asistencia *pura* de trabajadores. A través de la intervención de Castelnuovo, los proletarios nacionales de las litografías de Hebequer se veían a la cara con sus pares rusos.

Esa nota anónima publicada en el diario de Botana contenía otro elemento de importancia: por primera vez Facio Hebequer era definido como un *pintor proletario*, un

¹² Guillermo Facio Hebequer conformó la agrupación “Artistas del pueblo” junto a José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli, Abraham Vigo, entre otros.

artista que había elegido “no exponer más en las galerías de Florida ni en los círculos oficiales para ‘salir a la calle’ y llevar su arte al mundo obrero” (Devés 2014, 94). ¿Cuál era el motivo por el que Hebequer dejaba de ser un “artista del pueblo” para a pasar a ser un “artista proletario”? Una de las claves para pensar en esta noción de “artista proletario”—que comenzaba a ser debatida en las revistas culturales del período—, reside en la apelación a la figura del trabajador en tanto público. Las obras de Hebequer fueron “recibidas por treinta mil proletarios”; un público constituido únicamente por obreros. Esta aclaración tiene como principal objetivo señalar una de las particularidades que la recepción de una obra artística podía gozar en tierras soviética, al tiempo que iluminan—como en un claroscuro—la diferencia con la coyuntura nacional. Esas muestras itinerantes en las puertas de las fábricas no solo están produciendo subjetividades, generando conciencia o invocando la participación activa de los presentes. Más enfáticamente, la exposición de las litografías está develando una carencia: *el pueblo que falta*. Moscú y Leningrado le ofrecen a Hebequer un tipo de receptor que en la Argentina de las primeras décadas del siglo veinte no existe. O, desde la concepción de Castelnuovo, un público que *todavía no existe*.

En el viaje de Castelnuovo se opera entonces un doble desplazamiento: uno, espacial (hacia afuera, hacia la Rusia comunista) y el otro, temporal (hacia el futuro, el *todavía no ser* de la nación argentina). El viaje de Castelnuovo y su exposición de las litografías repone una de las cuestiones que acompañarán toda su producción teórica y literaria: la sinuosa relación entre la precariedad del proletariado nacional y la persecución de un arte proletario. El viaje le ofrece un atajo: solo después de exhibirlas en las fábricas soviéticas, esas litografías y su autor podrían devenir en arte proletario y artista proletario, respectivamente. O sea, para llegar a ese escalafón no era condición suficiente que la pintura—o el arte en general—incorporara temáticas obreras, referentes del mundo obrero (cabe recordar que Hebequer ya había abordado el mundo del trabajo en el contexto nacional con lo cual “conquistó, en su hora, el éxito que se merecía”); tampoco que esas pinturas fueran recibidas por un público cualquiera. La clave pasa por que los receptores sean necesariamente proletarios. O, mejor: una serie de sujetos atravesados por una lógica, una racionalidad—ligada al trabajo—que los ordenara.

Si Argentina *no* podía ofrecerle esa masa trabajadora cohesionada, entonces el autor de *Tinieblas* va a buscarla a Rusia. La apuesta de Castelnuovo actualiza su posición en los debates de las revistas culturales respecto del proletariado y la forma de representarlo. Para él, los fundamentos del arte proletario no están (por lo menos, no

exclusivamente) en la inmanencia, en las leyes intrínsecas de su forma. Tampoco es suficiente su contenido, su vocación por temas estrictamente obreros. Tal como aparece en la escena que Castelnuovo modula a través de las obras de Hebequer, la condición necesaria está en la puesta en contacto de la producción artística con un sujeto articulado, aquello que *todavía* el campo social argentino no podía ofrecerle.

El viaje a Rusia, entonces, se articula como una forma de legitimar al artista y al arte proletario. Pero no solo en esas dos dimensiones se operan cambios. Del otro lado del “cuadro” también se proyectan algunas modificaciones relevantes. Cabe recordar que el propio Castelnuovo había identificado en la obra de Hebequer una teratología que va del manicomio a las fábricas. En esas obras, la pesada carga de las labores se traduce en anatomías torneadas por el esfuerzo, en cuerpos semidesnudos, en hombres sin rostro. En otras palabras, en esas litografías sobre el trabajo aparecían los “monstruos” argentinos (Fig. 4).

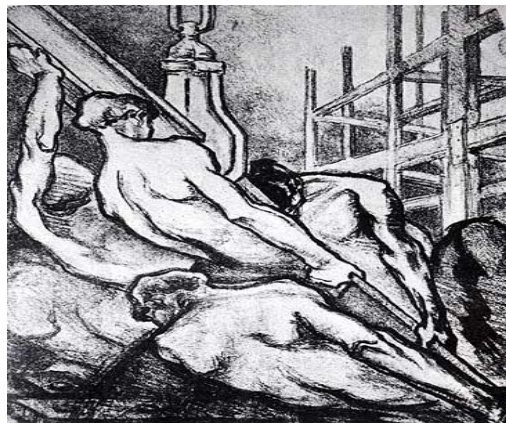


Fig. 4—“Tu historia compañero”. Guillermo Facio Hebequer, 1933. Litografía.

Sólo después de ser expuestos y recibidos por los trabajadores en las fábricas rusas, esas presencias intimidantes se convierten en proletarios. Se vuelven cercanos, familiares. Si el contenido de la obra no garantizaba la articulación de un arte proletario, la recepción diferencial que se logra en Rusia opera cambios significativos en esa esfera. Es decir, es necesario que esas manchas (para insistir en el concepto de monstruo: aquello sin una forma definida, la heterogeneidad nebulosa) hayan atravesado el tamiz metropolitano (en este caso, la Rusia comunista) para que devengan proletarios, *verdaderos* trabajadores, identificables como tales.

De alguna manera, es en este cambio de dimensión de lo nacional a lo transnacional que se logra sortear la carencia de un proletariado argentino articulado y evitar esa visión retórica a la que hacía alusión Portantiero. En la variación de escala,

esos sujetos dispersos sin una teleología definida son incorporados a un proyecto. Y lo más relevante es que solo a partir de esta incorporación dejan de constituir un objeto de piedad—rasgo que diferentes críticos identifican como una constante en la representación que Castelnuovo y la Escuela de Boedo proponen para textualizar a los trabajadores—para formar parte del “destino de una nación”. En el viaje de Castelnuovo no solo se legitiman las litografías de Hebequer en términos de arte proletario sino que es el propio proletariado el que toma una forma prototípica. Para el retorno de Castelnuovo, los cuerpos representados por Hebequer en sus litografías suspenden su estatuto de monstruos para constituir un nuevo estadio en la representación visual del proletariado nacional.

“De casa al trabajo y del trabajo a casa”: el peronismo y el repliegue del monstruo

Esta figuración de un proletariado asimilable operada a través del experimento cultural de Castelnuovo reactualiza el problema de la multitud, ese *continuum* de cuerpos que está llegando a la ciudad de Buenos Aires y para los que no se tiene formas de representación disponibles. Tanto los migrantes internos que abandonaron la vida rural como los inmigrantes provenientes del continente europeo configuraron una nueva fuerza de trabajo en estado de disponibilidad. Allí hay una energía, una inestabilidad resultante de estos cuerpos que rompen con sus universos de pertenencia y que son atraídos por la fuerza del capital hacia esta configuración global que es la Argentina de principios de siglo. Un fondo que no se deja reducir (más allá de la insistencia con la que se lo pretendió aprehender) pero que es justamente a partir de esas tensiones que se hace visible.

Si las culturas de izquierda intentaron ir al encuentro de la multitud (el caso de Castelnuovo es paradigmático), el peronismo representó el otro gran intento—a través del Estado y con mayor éxito—de canalizar esa heterogeneidad social. La propia figura del descamisado aludida en el proyecto al monumento condensa en sí misma una condición intermedia. A mitad de camino entre la multitud bárbara y peligrosa (el hombre de suburbio, arremangado y con el torso al descubierto) y aquel ciudadano disciplinado para el progreso de la nación, ese proletario proyectado por el peronismo se articula como una tensión, un lugar de pasaje.

Más allá de las continuidades que se pudieran marcar entre estos tipos de presencia monstruosa, existe una gran diferencia entre la imaginería de la izquierda y la iconografía peronista. Si bien ambas miradas se focalizan en el obrero como vehículo de la figura del trabajador, cada una lo presenta en realidades opuestas: en la misma

línea que el monumento de Yrutia o las litografías de Hebequer, el anarquismo, el socialismo y toda esa prensa gremial que pulula en las primeras décadas del siglo, escenificaron al proletario en contextos de opresión (Fig. 5); en la gráfica peronista, en cambio, el proletario de ciudad empieza a convertirse, sin perder su sesgo amenazante, en una figura mucho más familiar. Lentamente comienza a transformarse en el habitante de un mundo deseado, en el que, liberado, disfruta del ocio y de los derechos sociales que el Estado le ha otorgado.



Fig. 5—Tapa de “El carpintero y aserrador”, 20 de junio de 1922.

En 1948 aparece en la revista *Descamisada*¹³ la historieta “José Julián, el heroico descamisado”. Con apenas dos páginas por número, la trama sigue las aventuras de José Julián, hombre ejemplar, trabajador leal e incorruptible. Este verdadero héroe del movimiento dedica sus días a la lucha contra el sabotaje (proveniente del comunismo) y la oligarquía. Más allá de su trama por lo general facilista,¹⁴ lo que salta a la vista es la representación visual de la figura del proletario: José Julián no reaviva al hombre de suburbio—que aparece, por ejemplo, en el proyecto del monumento—sino que, como destaca Gené (2008), “pone en escena una visualidad mucho más ligada a los modelos de la publicidad o el cine norteamericano” (s/p). Masculino, bello, sonriente y blanco, este galán peronista proyecta el optimismo hegemónico en torno a la nueva ciudadanía y al futuro nacional (Fig. 6).

Por su parte, si José Julián encarna al obrero vigoroso—el ideal del trabajo masculinizado—su novia Nora aparece como la encarnación de las “virtudes

¹³ Dos años antes y bajo el seudónimo de “Juan Fabriquero”, Arturo Jauretche escribió las “Cartas de un descamisado”. A través de la distorsión de la ortografía y la sintaxis adscribía irónicamente al estereotipo del “cabecita negra”.

¹⁴ Como resume Gené (2008), “En apenas tres cuadros José se enfrenta al obrero saboteador, recibe una golpiza y lejos de amedrentarse, vuelve orgulloso a su trabajo en la fábrica” (s/p).

femeninas” del peronismo: la aplicación al trabajo, la decencia y, a través de la fidelidad hacia su compañero, la lealtad al líder. Su lugar no está en la fábrica sino que dedica sus días al trabajo de escritorio. Esta distribución genérica había empezado a gestarse en las primeras décadas del siglo con el apogeo de las fábricas y las oficinas, especialmente en la ciudad de Buenos Aires. Lo significativo es que a través de la unión entre Julián y Nora esta historieta consolida el ideal civil de familia al que aspiraba el Estado.¹⁵ Si el



Fig. 6—Portada de “¡José Julián!, ¡Otra gran historieta revolucionaria!” (1948).

trabajo aparece como una de las principales formas de nacionalizar a los cuerpos, *la familia* se empieza a consolidar como la manera predominante de combatir los problemas latentes detrás de la heterogeneidad social de la multitud. En ese contexto, cuestiones como la provisión de vivienda, la asistencia social y la protección integral de la familia, especialmente de los sectores trabajadores, pasaron a ocupar un primer plano en el discurso gubernamental. La consigna promovida por el propio líder de ir “de la casa al trabajo y del trabajo a casa” refuerza esta necesidad de abandonar la conflictividad para acceder al ideal de un hogar en el que se resuelvan los desacuerdos que imperan en el campo social.

Es más, la unión familiar peronista proyectada por “José Julián...” supone la construcción de una esfera doméstica que funciona como universo disciplinario.¹⁶

¹⁵ De acuerdo con Gené (2008), “[u]na vez asumida la presidencia, *Descamisada* se transforma en un órgano más de la propaganda estatal, al difundir fotos de acción de gobierno, aunque no pierde su cariz humorístico y las tiras cómicas siguen publicándose regularmente. Sin embargo, hacia 1948 y cuando el escenario político era ya bien diferente, la revista decide incursionar en uno de los géneros más populares y masivos, que transitaba por entonces su edad dorada: la historieta”.

¹⁶ Para Gramsci la hegemonía se cristaliza, por un lado, en la intervención del poder (en cualquiera de sus formas) sobre la vida cotidiana de los sujetos y, por otro, en la colonización de todas y cada una de sus esferas, que pasan a ser relaciones de dominación.

Frente a los antagonismos del campo social, el peronismo incorpora los conflictos de clase para llevarlos a otro plano de dominación, lo integra a un “nosotros” que supone neutralizarlo como amenaza de clase (siempre frente a un “otro” *extranjerizante* que no están al servicio de los verdaderos intereses de la patria). Se trata de una operación “hegemónica” en la medida en que la dominación opera allí por inclusión. La dicotomía no es, entonces, entre exclusión/inclusión sino que opera corriéndose de ese eje para generar formas de dominio. De lo que se trata es de cómo transformar esa violencia indómita, desfasada en una violencia regulable, orientable: el orden social no se establece por la eliminación de la violencia sino por su incorporación al aparato de Estado.

La familia peronista aparece entonces como el dispositivo para regular la conflictividad social. El hogar—concebido en la historieta como una sinécdoque del Estado—es el punto de encuentro de José Julián y Nora, la pareja nacional (Fig. 7).

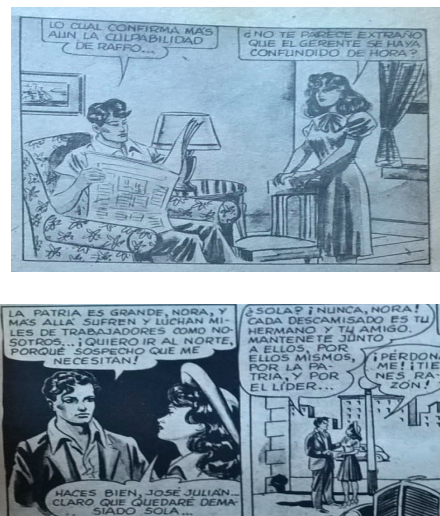


Fig. 7—Escenas de “José Julián...”

En ese espacio armónico, la imagen familiar del trabajador galán y su mujer fiel se articula desde la heteronormatividad en tanto forma de disciplinamiento¹⁷. El matrimonio (y esto es algo que el peronismo fue trabajando a lo largo de los años con el desarrollo del melodrama¹⁸, en términos de la invención y el dominio de la

¹⁷ Según Berlant y Warner (2002), “[t]odo un campo de relaciones sociales se vuelve inteligible a través de la heterosexualidad, y esta cultura sexual privatizada conlleva en sus prácticas un sentido tácito de lo correcto y lo normal. Este sentido de lo correcto—arraigado en todas las relaciones y no sólo en el sexo—es lo que llamamos heteronormatividad” (235).

¹⁸ Bruno Bosteels sostiene que el melodrama se convierte en el género adecuado para representar un cambio político de masas. Estas, al ser objeto leído y sujeto lector al mismo tiempo, generan una matriz cultural que supera a la constitución del propio género literario desde

domesticidad) aparece como la institución reguladora de una sexualidad heteronormativa.

En la historieta, el erotismo aparece en el personaje de Clory, mujer bella y traicionera, cuyo accionar aparece siempre ligado a los intereses extranjeros. Sus curvas expresan una sensualidad aliada a la maldad. Es la contrafigura de Nora, cuya belleza se ve matizada por el recato en su actitud y su vestir. A partir de este proyecto normalizador, el hogar y el matrimonio se van conformando como el espacio aséptico de comportamientos inmaculados. Su sexualidad está al servicio de los intereses de la familia y, por extensión, de la patria.

Apoyándose en esta matriz del disciplinamiento de la sexualidad y el género, se articula el universo armonioso de la intimidad familiar en el que se suspenden las contradicciones, especialmente de clase y de raza (aquella condensadas en los dos términos utilizados para designar de manera peyorativa a los seguidores de Perón: “descamisados” y “cabecitas negras”).¹⁹ Una de las escenas finales de la historieta invoca, justamente, la llegada de esa vida *apacible* en la que los caminos de la familia trabajadora y la patria finalmente confluyen en uno. Desde esta propuesta, los problemas provenientes de la heterogeneidad social de la multitud podrían licuarse a través de la domesticidad, generando un imaginario de lo nacional sanitizado (Fig. 8).



Fig. 8—Escenas finales de “José Julián...”

donde “the so-called populace or scum succeed in incorporating themselves into a people, and the people in turn may embody itself as the—modern, urban and post-revolutionary—masses” (Bosteels 2012, 53). Así el melodrama es el medio por el cual se permite articular las ideologías revolucionarias fuera de una relación objetivable (esto es, fuera de una posición ideológica de clase), a través de relaciones subjetivas que permiten que el exceso regule el compromiso político.

¹⁹ Para Alejandro Grimson (2017), “[e]n las diferencias de significado de ambos y en las reacciones del peronismo ante ellos se encuentra la articulación específica entre identificaciones de clase y de raza que se produjeron a partir de 1945” (124).

El devenir performance del trabajador: “La familia obrera” de Oscar Bony.

La historieta “José Julián...” encarna justamente ese momento en el que la representación del obrero galán peronista funciona como prótesis del Estado y la heteronorma familiarista, como mecanismo de disciplinamiento social. La unión entre el obrero leal y la oficinista fiel condensa la esperanza del período desarrollista. El rostro feliz y despejado de estos trabajadores contrasta con la figura ininteligible de ese proletariado monstruoso que los precedió.

Sin embargo, este ideal de una familia obrera empieza a proyectar un tipo de trabajador cada vez más alejado de la fábrica y sus formas tradicionales de resistencia. Dos décadas después de la aparición del cómic peronista, otra figuración visual del trabajador vuelve a poner en contacto la familia con la esfera de la producción, pero desde un presupuesto diferente. Para “La familia obrera”, la instalación/performance de 1968, Oscar Bony “alquiló” una familia proletaria con el fin de exponerla ante los visitantes de la exhibición “Experiencias ‘68” del Instituto Di Tella. Clausurada tempranamente por “subversiva”, el artista expuso en vivo y en directo al padre—un obrero vestido con uniforme de trabajo—con su esposa y su hijo durante ocho horas por día. El grupo familiar, señalado por la marca laboral del jefe de familia, se exhibía en una pequeña tarima, a la altura de los ojos de los espectadores. A su lado, un cartel explicaba: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”.

En esta performance—en la que el obrero adquiere sí una forma precisa, identificable—resuenan las otras representaciones visuales del proletario que vengo abordando en este artículo. Es más, el recorrido que presenté tiene la apariencia de un camino hacia la conquista del sentido: desde la total lejanía (la proliferación de nombres para la multitud en Lugones o los obreros-monstruos de Yrurtia, Hebequer o Castelnuovo), pasando por un tipo de trabajador más familiar y domesticado durante el peronismo, hasta esta “proximidad” absoluta en la pieza de Bony (Fig. 9).²⁰

²⁰ Puntualmente, la distancia de esta obra con el experimento cultural llevado a cabo por Castelnuovo con las litografías de Hebequer no puede ser mayor: si Castelnuovo exhibe las obras del artista argentino en las fábricas rusas, Bony, en cambio, extrae al obrero de la fábrica para exhibirlo en el interior del museo. En sus propias palabras: “Siempre se habló de llevar el arte a las masas y lo que yo buscaba era hacer al revés, sacar un módulo del pueblo y llevarlo al museo” (Bony 2007, 47).



Fig. 10—Fotografía de una familia observando “La familia obrera” (1968), de Oscar Bony.

Sin embargo, esa identidad no logra suturarse y la obra de Bony abre nuevas aristas. Frente a la *pretendida* estabilidad de la figura del trabajador facturada por el peronismo, “La familia obrera” escenifica una cercanía que, lejos de clausurar una identidad, reformula la pregunta por la representación del proletariado, creando nuevas distancias críticas. La performance presenta nuevamente un obrero sin fábrica. En este caso, rodeado de su familia, *observando* y *siendo observado* por los espectadores. Como dice Zuñiga (2010): “Bony compra fuerza de trabajo únicamente para sacarla de circulación, del ciclo del intercambio. O bien: el arte paga fuerza de trabajo con el fin de que esa fuerza no sea usada, para retenerla en su calidad de fuerza productiva suspendida” (38).

Una de las derivaciones de esta suspensión del trabajo es que el proletario deviene pieza de museo y, en esa medida, un objeto definible como tal, representable. Como oportunamente comenta un columnista de la época, se trata de un grupo de personas que se exhibe arriba de una tarima con una “estoica pasividad amateur” (*Revista Análisis*, 1968, 43). Sin embargo, al exigir del obrero únicamente el hecho a estar disponible como cuerpo, esta exhibición de las “piezas vivientes” que forman parte de la composición pone en cuestión el propio objeto de representación: el proletario es definible pero sólo *en la medida* en que respete los límites que le han sido fijados. Su dimensión representacional depende de su *pasividad* para aceptar las imposiciones del capital. Es en este punto que la figura del proletario vuelve a permearse y desfigurarse con la categoría deleuzeana del “pueblo que falta”. El proletariado como aquella virtualidad que es recurrentemente aplazada, postergada:

La fuerza de la minoridad, de la particularidad, encuentra su figura o su conciencia universal en el proletariado. Pero mientras la clase obrera sea definida por un estatuto adquirido o incluso por un estado teóricamente conquistado, ella aparece solo como “capital”, como parte del capital (capital variable) sin poder salir del plano de este. (Deleuze 1994, 587)

La obra de Bony condensa un motivo doble, especular: un proletariado que es observado y reconocido como tal, mientras él mismo—atravesado por la lógica misma del capital—observa pasivamente la forma en que ha sido domesticado. Poniendo en primer plano la financiación del instituto por las fundaciones Ford, Rockefeller y Siam, el propio Bony argumentó: “[m]e pareció interesante usar dinero de uno de los más importantes ejemplos del capitalismo mundial para exhibir un ícono de la clase enemiga.”²¹ La obra reproduce la estructura del capital: las corporaciones pagan al trabajador industrial argentino y su familia por la mera presencia en una exhibición de arte. El artista, por su parte, aparece como el *medium* a través del cual el capital extranjero relegitima su posición de dominio sobre los cuerpos nacionales. Pero agregándole un detalle sombrío: la explotación y la ausencia de toda forma de resistencia se vuelven espectáculo.

Es allí cuando el arte se vuelve una reflexión sobre la intervención del capital en los procesos de construcción de identidades sociales. De acuerdo con Ana Amado (2010): “[l]os happening o performances de las décadas del sesenta y setenta, décadas preocupadas por la correcta politización del arte, tenían una vocación edificante, respondían al ‘modelo pedagógico de la eficacia del arte’, como señala Rancière, pedagogía que entonces se impartía en los espacios museísticos” (98). Presentada al calor del mayo del ’68 y en el contexto de otras apuestas críticas frente al orden social económico—*La hora de los hornos* de Getino y Solanas o el proyecto colectivo *Tucumán arde*, por ejemplo, son del mismo año—,²² la obra de Bony también se pronuncia sobre esa coyuntura: en este devenir performance del trabajador, el proletario se vuelve escenificable, representable pero sólo en la medida en que permanezca alejado de sus pares, vaciado de sus capacidades organizativas y despojado de toda capacidad de cooperación o sociabilidad. Atado a los designios del capital, silencioso y domesticado, el proletariado exhibe *su propia ausencia*.

Una apuesta visual normativa que apela a lo que el trabajador *debe ser*: un proletario ejemplar, idealizado, como marcador de una pedagogía política y social. Proyectos inconclusos, proyectos interrumpidos, proyectos en disputa: entre la

²¹ Esta cita aparece en García Navarro (1998), “Bony, el polémico”, en *La Nación* del 21 de mayo de 1998. Citado por Andrea Giunta, (2007), “An Aesthetic of Discontinuity”.

²² Como agrega Ana Amado (2010): “La Familia Obrera se convirtió en una referencia a nivel mundial del conceptualismo y el arte político en Latinoamérica, antecedente que se hizo explícito en la 29a Bienal de Arte de Sao Paulo, dedicada a la relación entre Arte y política, que exhibió una reproducción fotográfica de grandes dimensiones de esta obra” (98).

ansiedad de condensación y la inestabilidad de sentido, entre la necesidad de una identidad y las formas de resistencia, la representación visual del proletario funcionó como el vehículo de las ilusiones y los temores de diversos sectores de la sociedad.

Obras citadas

- Amado, Ana. "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación". *Significação*. 34 (2010): 89-92.
- "Ante treinta mil trabajadores de Leningrado expone el artista argentino Facio Hebequer". *Crítica*. 2 de agosto de 1932.
- "Ateneo Claridad: propósitos". *Claridad*. 181. 27 de abril de 1929.
- Balibar, Etienne e Immanuel Maurice Wallerstein. *Raza, nación y clase*. Madrid: IEPALA Textos, 1991.
- Berlant, Lauren y Michael Warner. "Sexo en Público". En Rafael Mérida ed. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.
- Bony, Oscar. *Oscar Bony, el mago. Obras 1965-2001*. Buenos Aires: Malba, 2007.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso, 2012.
- Buira, Demetrio. "Por nuestro porvenir". *Claridad*. 157. 28 de abril de 1928.
- Castelnuovo, Elías. "Elías Castelnuovo escribe. Sus impresiones sobre la URSS". *Bandera Roja*. 1 de abril de 1932.
- _____. "Un pintor del bajo fondo porteño". *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*. 2. Junio de 1931.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de Francisco Monge. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- _____. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Devés, Magali Andrea. "Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en los años treinta". *Revista Izquierda*. 19 (2014): 94.
- "Di Tella: el vacío relleno". *Revista Análisis*. 376. 27 de mayo de 1968.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946- 1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

- _____. “José Julián, el heroico descamisado. Una historieta peronista”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. Web: <http://nuevomundo.revues.org/index30547.html> (En línea el 16 abril de 2008).
- Giunta, Andrea (2007). “An Aesthetic of Discontinuity”. *Oscar Bony: El mago. Obras 1965-2001*. Buenos Aires: Malba, 2007.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1972.
- Grimson, Alejandro. “Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945”. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*. 55 (2017): 121-136.
- Hoagland Alison y Kenneth Breisch eds. *Constructing Image, Identity, and Place: Perspectives in Vernacular Architecture IX*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2003.
- Jawtuschenko, Ignacio. “El proyecto del Monumento al Descamisado de Perón”. *Radar. Página/12*. 10 de octubre de 2004.
- “Los niños piden una estatua más”. *Los Pensadores*. 114. Septiembre de 1925.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Montaldo, Graciela. “La literatura como pedagogía, el escritor como modelo”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 445. (1987): 41-64.
- _____. *Zona Ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Purcell, Mark. “A new land: Deleuze and Guattari and planning”. *Planning Theory and Practice*. 14.1: 20-38.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon-Lautaro, 1961.
- Rancière, Jacques. “Política, identificación y subjetivación”. En Benjamín Arditi Karlik ed. *El reverso de la diferencia: identidad y política*. Caracas: Nueva Visión, 2000.
- Walter, Richard. *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Zuñiga, Rodrigo. *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, 2010.