
Iconografía Ricotera Mínima: Un atlas mnemosyne para Octubre

MESA 33: Sociología de la cultura: la producción privilegiada de visiones de mundo en el neoliberalismo

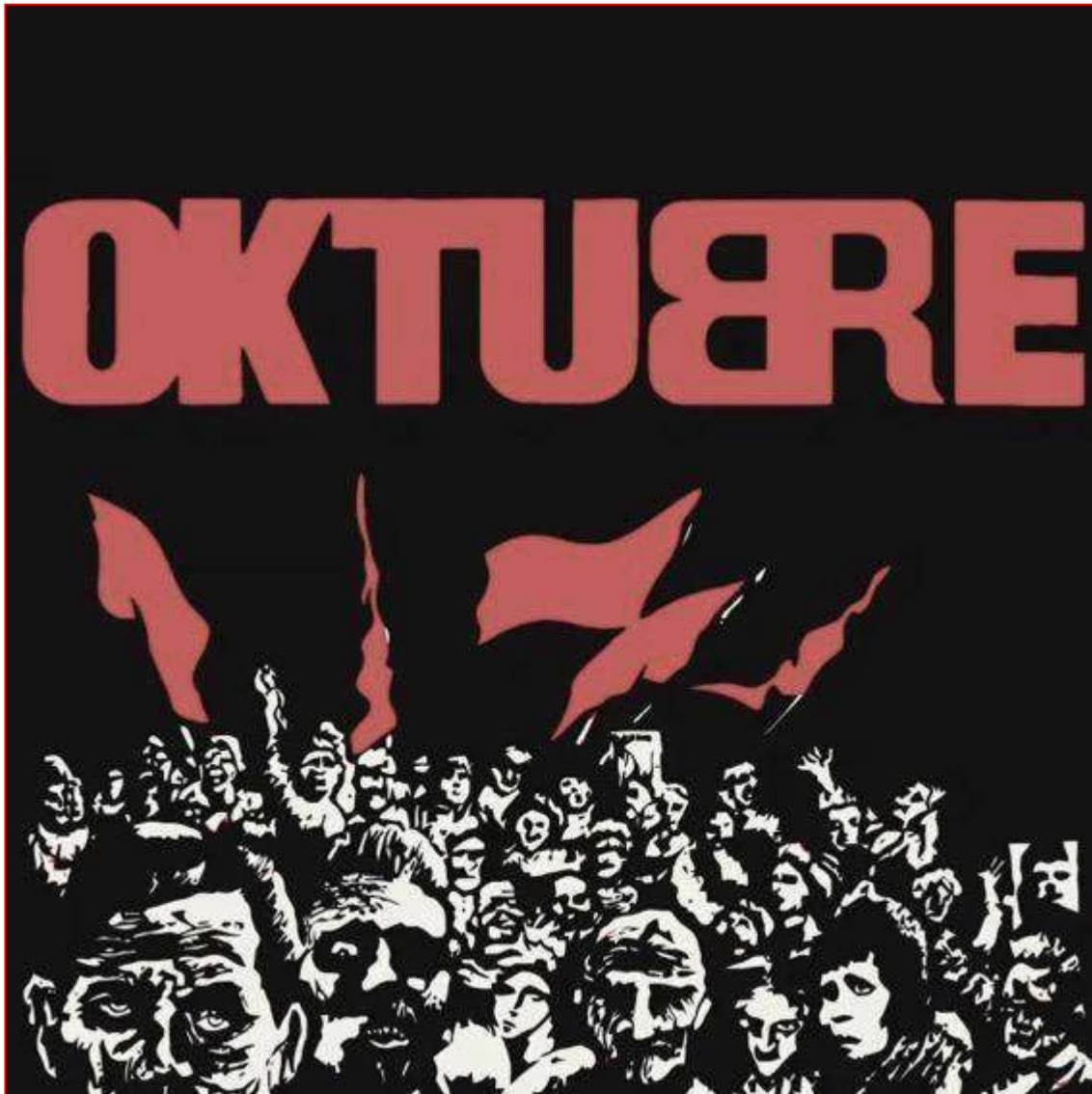
Lucas, Juan Manuel. Universidad de Salamanca, liclucas@usal.es

Resumen

Nos proponemos destacar la constelación visual con la que el artista argentino Ricardo Cohen diseñó e ilustró Octubre (1986), desde un conjunto de inquietudes semióticas y sociológicas a propósito de sus significaciones estéticas y políticas. El texto documenta el proceso de elaboración de un atlas mnemosyne en que las escenografías imaginarias de Octubre han sido interrogadas en clave interartística. El itinerario propuesto tensa las relaciones entre las imágenes de Octubre y algunas referencias claves de la cultura visual y cinematográfica del siglo pasado. La figura del zombi es utilizada como clave hermeneútica para interrogar a Octubre en relación a la historia argentina reciente. La hipótesis general del trabajo considera a las figuras convocadas por Rocambole como referencias imaginarias de la figura histórica del "detenido-desaparecido".

Palabras claves: interartisticidad, atlas mnemosyne, pathosformel

**ICONOGRAFÍA RICOTERA MÍNIMA: UN
ATLAS MNEMOSYNE PARA OKTUBRE**



**JUAN MANUEL LUCASABRIL
2021**

1. A modo de introducción: En torno a *Rocamble* y *Oktubre*

Durante este 2021 la Argentina tiene un recargado almanaque de conmemoraciones históricas: se cumplieron recientemente 45 años de la brutal dictadura que teñiría de sangre todo el país desde 1976, 35 años de *Oktubre*, el disco de rock más importante de las últimas décadas, y se cumplen, a su vez, 20 años de la disolución de *Los Redondos* y de las revueltas populares que clausurarían el ciclo neoliberal hacia finales del 2001.

Oktubre, el mítico disco de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* al que están dedicadas estas líneas, nos servirá como excusa para ensayar un itinerario estético y visual plagado de contorsiones en el espacio y el tiempo que nos trasladará sin escalas, desde la Rusia bolchevique de 1917 a la Argentina peronista del 45, o desde la Alemania de entre guerras a las candentes barricadas callejeras que en diciembre de 2001 harían arder al Neoliberalismo en la Argentina.



Fig. 1: Rocamble (1986) *Oktubre*. Grabado 32x32cm. Portada y contraportada LP.

El hilo de Ariadna de esa travesía seguirá las trazas y pistas que *Rocamble*, una de las más populares y enigmáticas firmas de las artes plásticas argentinas, ha

dejado en las criaturas y escenografías imaginarias que desde *Oktubre* definirían los rasgos de su “estilo siniestro” (veremos cuán acertada es esta definición más adelante).

Rocambole es el pseudónimo que el dibujante e ilustrador argentino Ricardo Cohen utilizó para rubricar todas las producciones visuales de la discografía de *Patricio Rey*. Y si lo definimos como dibujante e ilustrador, es para honrar la desconfianza que el propio *Rocambole* le ha prodigado siempre a la habitualmente idealizada figura del “artista”. Un extracto biográfico esencial señala que Cohen nació en Buenos Aires a fines de 1950, pero vivió desde muy pequeño en la ciudad de La Plata. La Beatlemania, la psicodelia, y las nuevas expresiones culturales de la cultura del rock lo influenciarían profundamente durante su adolescencia.



Fig. 2: *Rocambole* (1996) *Oktubre*. Grabado 12x12cm. Librillo interno y contraportada CD.

Creador de una vasta serie de criaturas epidémicas -si se atiende a su incesante proliferación- y epidérmicas -si se considera la potencia con que sus creacioneshan trasmutado en tatuajes sobre las pieles de miles y miles de argentinos- consideraremos aquí a *Rocambole* como el arquitecto creador de un mundo propio que ha poblado con sus arquetipos y motivos la imaginación de varias generaciones.

De entre esa basta constelación imaginaria construida durante más de medio siglo de fecunda carrera, el puñado de imágenes que *Rocambolededicaría a Oktubre* (1986) destaca con brillo propio constituyéndose como referencia canónica de su estilo, y definiendo un tipo absolutamente *sui generis* de articulación entre la cultura rock, las artes visuales, y las identidades colectivas de la Argentina reciente.

La trayectoria de *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota* se despliega con sugerente sincronía con respecto a los avatares y derroteros del -trágico- ciclo del Neoliberalismo en Argentina, intentaremos desnudar, histórica y estéticamente esa transición desde los universos y criaturas con que Rocambolereseñó el disco de rock más importante de la Argentina reciente.

2. Consideraciones teóricas

2.1 El diablo, el arte y el signo: ¿Qué es la interartisticidad?

Cuando el destello de un nuevo sol cayó sobre el edénico césped verde y dorado, nuestro padre, Adán, se sentó bajo el árbol y arañó el lodo con un palo alado; y el primer tosco esbozo revelado al mundo alegró su corazón, hasta que
el diablo susurró
detrás del follaje: Es bonito, ¿pero es arte...?

Rudyard Kipling.

El inquietante interrogante planteado por el diablo en las líneas de Kipling nos permite ensayar una consideración esquemática que nos evitará disquisiciones formales o conceptuales demasiado estrictas alrededor de qué es o no es arte, para pensar en los signos estéticos, precisamente, desde su *intersemioticidad-interartisticidad* constitutiva. Con esta noción aludiremos genéricamente a la intención de considerar a las imágenes a partir de las relaciones y tensiones que establecen históricamente con otras referencias visuales, literarias, o musicales. Esa intención se sostendrá, a su vez, en una consideración semiótica fundamental: No existe corte ontológico entre imágenes, palabras y melodías; entre lo visual, lo verbal y lo musical; entre las artes y las literaturas (González de Ávila, M., 2016). Interrogar a las imágenes de *Oktubre* en términos de interartisticidad supone atender a los diferentes lenguajes artísticos que evoca (independientemente de sus formatos visuales, textuales,

musicales, etc.), para afirmarla transposición entre imágenes y textos, melodías y discursos, éticas, y estéticas, comola forma en que el sentido se constituye como experiencia semiótica y antropológica fundamental.

Interrogar a *Oktubre* en términos de su *interartisticidad* significa, entonces, atender prioritariamente a los lenguajes artísticos que invisten sus imágenes, destacándolos de entre el polifónico juego de reminiscencias y enlaces que animan su intersemiotividad constitutiva.

2.2 *Oktubre* “ante el tiempo”: ¿cómo desmontar imágenes dialécticas?

La manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido. Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de hacer presentes las correlaciones pasadas, es la prueba de verdad de la acción presente. Eso significa que ella enciende la mecha del explosivo que mora

en lo que ha sido. Walter Benjamin.

En el estimulante trabajo *Ante el Tiempo* (2012) al que aludimos en el título de este apartado, el crítico francés Georges Didi Huberman ensaya una genealogía crítica que atendiendo a las propuestas de Aby Warburg, Walter Benjamin o Carl Einstein, se propone refundar por completo las estrategias y métodos con que generalmente trabajamos las imágenes. Renunciando deliberadamente a toda historia orientada por estamentos temporales estancos, Huberman reposiciona a la imagen en el centro de una serie de temporalidades omnidireccionales y rizomáticas que se bifurcan tensionando pasado y futuro, tiempo y espacio, civilización y barbarie, marco en el que el trabajo con imágenes es definido en términos de una auténtica “Sintomatología Cultural”:

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria histórica, antropológica, psicológica, que viene de lejos y que continúa más allá de ella (Didi-Huberman, G., 2006, p. 34-35).

Recostándose sobre la noción benjaminiana de “imagen dialéctica”, el autor de *Ante el Tiempo* señala el potencial epistemológico y crítico de una imagen para el abordaje de la historia, ya que ésta:

...desmonta la historia como se desmonta un reloj, es decir, como se desarmen minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo, trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar, de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural (Didi Huberman, G., 2006, p. 59).

En otras palabras, y a propósito puntualmente de *Oktubre* y *Rocambole*, la invitación es a abordar sus imágenes, precisamente, en su carácter sintomático y pulsional colectivo, para abrir el cofre de las memorias inconscientes que convoca: ¿Qué correlaciones pasadas hacen presentes sus criaturas y escenografías? ¿A qué rasgos explosivos “delo que ha sido” convocan sus planteos estéticos? ¿En qué secreto rincón de la obra se oculta el fuego que encenderá la mecha?”.

2.3 *Oktubre* como *pathosformel*: ¿qué es una fórmula expresiva?

En la región de la agitación orgiástica de masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelo los contornos que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos de lenguaje gestual.

Aby Warburg.

Más allá de su mítica biblioteca y el célebre *Warburg Institute* de la Universidad de Londres, la más decisiva de las herencias que nos legó Aby Moritz Warburg (1866-1929) fue una suerte de “máquina” para producir ideas y relaciones en torno a las imágenes. Su *Atlas Mnemosyne* (2010) —tal como lo definió en tributo a la diosa griega de la memoria— consiste en la selección, presentación y manipulación de imágenes, para su disposición en forma de collage sobre una tabla negra. Su objetivo práctico es provocar distintos juegos relacionales que revelen los nexos y conexiones subyacentes (inconscientes, anacrónicas, erráticas) entre las imágenes. El atlas, en este sentido, es considerado como muchísimo más que un complemento ilustrado de los textos, para sostener una reconceptualización mucho más profunda en que cada imagen se disponea ser examinada en su carácter de archivo inconsciente de las memorias colectivas.

Consideraremos, entonces, al atlas de Warburg como una técnica para provocar la intersemioticidad entre las imágenes haciéndolas “jugar” -tanto Warburg como Didi-Huberman afirman el sentido lúdico que supone la elaboración de un atlas- en la producción de láminas y textos que funcionan como complemento hermenéutico de interpretación tanto estética como histórica.

Ahora bien, es difícil establecer una definición demasiado estricta de *pathosformel*, a fin de cuentas, una noción a la que el autor del *Atlas Mnemosyne* aludió en varios de sus trabajos, pero siempre de forma lateral o poco sistemática. De entre las numerosas obras que la han tenido como objeto, el argentino José Emilio Burucúa ha elaborado, a nuestro juicio, una potente y operativa definición:

Una ‘*pathosformel*’ es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado (...) que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social (Burucúa, J., 2008, p. 19).

En tal sentido:

La captación de una “fórmula expresiva” integra, de modo fundamental, el conjunto

de prácticas y entrenamientos por reiteración, con los cuales una sociedad (una civilización, en una perspectiva 'macro') educa y entrena a sus miembros, desde muy pequeños, en la captación y asociación de formas y sentidos. Una 'pathosformel' se instala, en un tiempo histórico delimitado y preciso, en la memoria de los individuos porque, en un tiempo anterior de la sociedad a la que ellos pertenecen, ese conglomerado formal-significante fue construido, exhibido, repetido y probado en cuanto a su eficacia para producir una emoción colectivamente compartida (Ibídem, p. 23).

3. INDAGACIONES INTERARTÍSTICAS

3.1 *Oktubre* y el diseño: a propósito de aberraciones tipográficas

El nombre del décimo mes del calendario gregoriano alude en la Argentina a la experiencia histórica del Peronismo, puntualmente, al ciclo de luchas populares que se iniciaría tras la histórica manifestación obrera del 17 de octubre de 1945.

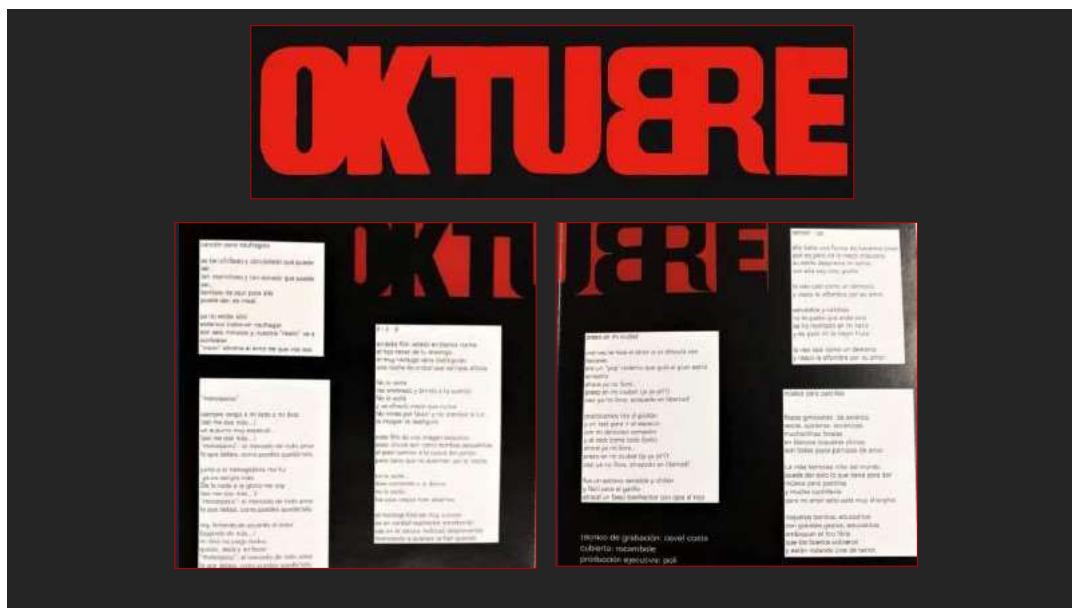


Fig. 3: Rocambole, *Oktubre* (1996). Detalles tipografía.

Sin embargo, la primera impresión ante el título de *Oktubre* señala una sugerente paradoja semiótica, pues la imagen de la palabra ha sido sustancialmente alterada. Al introducir una letra K —relativamente extravagante en castellano— en lugar de la C, al tiempo que se invierte horizontalmente el dibujo de la letra B y se la superpone a la R siguiente, el título adquiere rasgos caligráficos del alfabeto cirílico.

Un “octubre rojo” escrito en caligrafía filo-soviética proyecta significaciones imaginarias que delinean un estricto lazo semiótico entre el título —la palabra *Oktubre* ocupando el horizonte

superior—, la imagen —esa multitud de banderas rojas y puños en alto que ocupa el resto de la escena—, y la célebre revolución bolchevique de 1917.

Las modificaciones en la morfología de la palabra con que Rocambole tituló a *Oktubre* aparecen así no sólo como una evocación a la revolución bolchevique, sino como una sugerente observación que abre el sentido hacia los horizontes que definieron la experiencia popular en la Argentina, el Peronismo y las izquierdas, los peronismos y la Izquierda, la siempre pivotante tensión revolucionaria entre “17 de octubre peronistas” y “octubres del 17 leninistas”¹.



Lámina 1: Perón en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1952. Lenin en la Plaza Roja el 1 de mayo de 1919.

Doble significación que a su manera se repite en la mítica catedral en llamas con que Rocambole decoró la contraportada. Una iglesia ardiendo define el contexto arquitectónico bajo el que la movilización, ahora con las banderas bajas y algunas sugerentes risas de vindicación social, parece disgregarse.

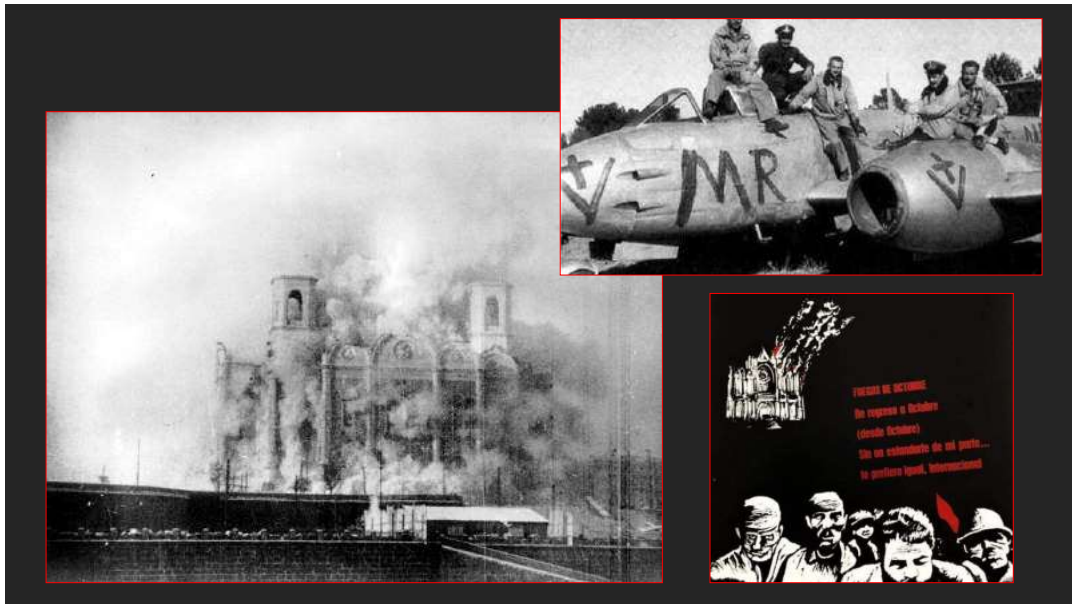


Lámina 2: (1931) Demolición de la Catedral original Cristo Salvador, Moscú. (1955) Unidad del "Movimiento Revolucionario Cristo Vence".

1 Advirtamos, desde ya, que no se trata de una letra cualquiera. Las articulaciones entre el Peronismo y Progresismo se condensarían dos décadas más tarde alrededor de la letra K que sintetizaría el ciclo histórico del Kirchnerismo.

Y tanto peronistas como bolcheviques cuentan con míticas experiencias fundacionales a propósito de la quema de iglesias y templos. En el primer caso, por los destrozos e incendios con que los sectores más combativos del Peronismo responderían a un intento de golpe de estado producido el 16 de junio de 1955, marco en el que aparecerían numerosas iglesias quemadas, y numerosos grafitis por toda la ciudad de Buenos Aires reproduciendo una célebre frase atribuida a Piotr Kropotkin: “La única iglesia que ilumina es la que arde”. En el segundo, no hay caso más emblemático, que la demolición estalinista de la mítica Catedral del Cristo Salvador de Moscú.

3.2 *Oktubre* y la pintura: “fórmulas expresivas” de la clase obrera

En cualquiera de sus acepciones políticas, los rasgos formales de la composición que ocupa la portada de *Oktubre* convocan inmediatamente la historia de las movilizaciones populares del siglo XX. “Clase obrera”, “proletariado”, “pueblo”, “multitud”, existen múltiples formas para aludir a esos inmensos colectivos que animarían las transformaciones sociales del siglo pasado sacudiendo desde las bases las pirámides sociales del capitalismo. Y la intención de representarlas artísticamente delinea los contornos de una insistente “fórmula expresiva” replicando bajo distintos contextos históricos y sociales.

Fig. 4: Pellizza Da Volpedo, G. (1901): *El Cuarto Estado*. Óleo sobre lienzo. 293x545cm.



Galería de Arte Moderno Milán.

El Cuarto Estado (1901), del pintor italiano Pellizza Da Volpedo (1868–1907); *La Internacional* (1930), del artista alemán Otto Griebel (1895-1972), o *Movilización* (1934) del pintor argentino Antonio Berni (1905-1981) podrían considerarse como algunos de los más representativos ejemplos en este sentido.

Imbuido del creciente protagonismo ideológico del marxismo como propuesta de transformación social e inspirado por un histórico ciclo de huelgas que se transformarían en símbolo del movimiento sindical italiano, Giuseppe Pellizza Da Volpedo produce su obra



Fig. 5: Griebel, O. (1930): *La Internacional*. Óleo sobre lienzo 123x183 cm. *Deutsches Historisches Museum*, Berlín.

Pero las primeras décadas del siglo XX minarían el armónico avance de los trabajadores de Pellizza. Por eso, en las obras que Antonio Berni y Otto Griebel dedicarían al sujeto proletario algunas décadas más tarde —inicios de los 30, guerra mundial, revolución rusa, y *crack* de *Wall Street* mediante— los rasgos y expresiones de la clase obrera pierden el idílico entusiasmo de la obra de Pellizza.

En todos los casos, se trata de intentos explícitos por aunar lo estético y lo político en función de un proyecto revolucionario con eje en la clase obrera. Si la multitud convocada por Berni es inescindible del contexto social signado por el hambre y la desocupación con que la crisis de *Wall Street* azotaría a las mayorías populares

argentinas, en *La Internacional* de Otto Griebel se reconocen las inquietantes trazas con que el devenir histórico ahogaría las esperanzas revolucionarias del proletariado europeo. Homenaje a la canción homónima que se transformaría en el himno histórico del movimiento socialista, en *La Internacional* de Griebel un heterogéneo y abigarrado grupo de obreros y trabajadores de distintas nacionalidades aparecen cantando al unísono. Quizás alguno de los versos de la primera estrofa de acuerdo a su versión en español más extendida: “¡Arriba parias de la Tierra!, ¡En pie famélica legión!, Atruenala razón en marcha: es el fin de la opresión”.



Fig. 3: Berni A. (1934) *Manifestación*. Óleo sobre arpillera. 180x250 cm. Colección particular. Buenos Aires.

Ensayar una mirada secuencial sobre *Oktubre* y las pinturas aquí mencionadas, parece ofrecer una síntesis de las distintas fórmulas expresivas con que aquel viejo adagio marxista

de la lucha de clases se imprimió sobre el tapete histórico de las distintas décadas y formaciones sociales del siglo XX. Sin embargo, nos interesa destacar una diferencia plástica en cuanto al soporte que nos permitirá extender la indagación interartística hacia nuevos horizontes. A diferencia de las tres piezas con que la hemos relacionado, *Oktubre* no fue realizada con la técnica de óleo —sobre lienzo como en el caso de Pellizza y Griebel, o sobre arpillera como en el caso de Berni—, sino con el auxilio del grabado. Y sería precisamente el expresionismo alemán el que, a inicios del siglo pasado, animaría una auténtica revolución xilográfica.

3.3 *Oktubre* y el grabado: en torno a Kathe Kollwitz y Max Pechstein

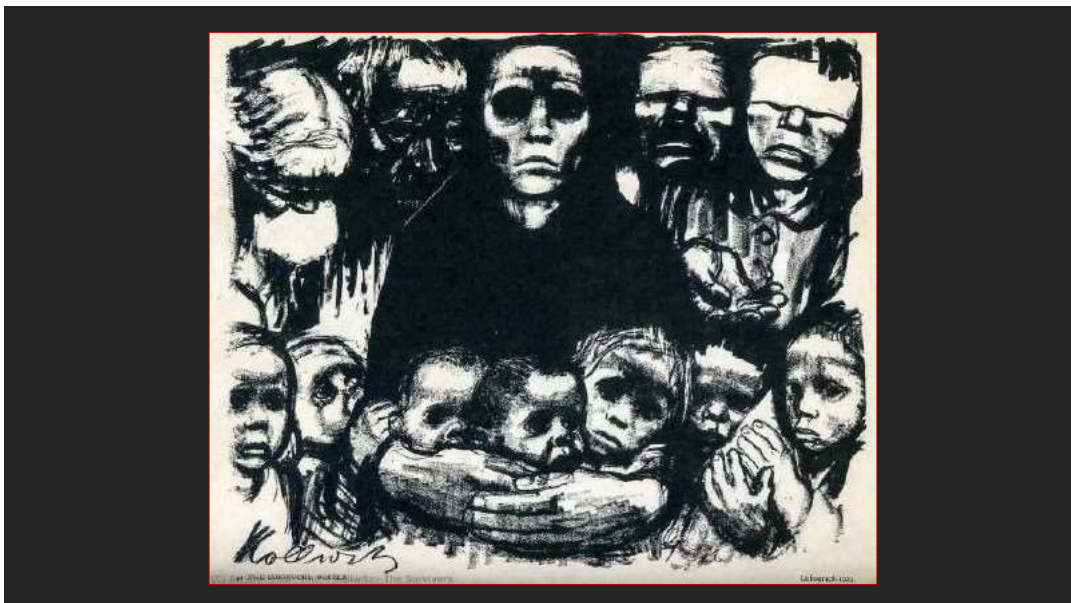
Tras una senda marcada por auténticos maestros como Kirchner, Heckel, o Dix, nos interesan destacar los aportes de Käthe Kollwitz (1867-1945) y Max Pechstein (1881- 1955) ya que, en ambos casos, reconocemos producciones que ofrecen sugestivas resonancias estéticas con los planteos octubreños de Rocambole. Preanunciando implícitamente muchas de las exigencias que la *Nueva Objetividad* reclamaría del arte alemán, las obras de Kollwitz y Pechstein asumirían durante las décadas del 10 y del 20 un explícito compromiso político vinculado al socialismo, la crítica contra la guerra, y la lucha contra el fascismo.

Intentando defender a la recién formada República de Weimar de los procesos de desestabilización políticos, económicos, y sociales que asediaban al gobierno socialdemócrata durante 1919, Max Pechstein colabora con el periódico *An die Laterne* (De la farola) ofreciendo un grabado plagado de formas y señas vinculadas a los rasgos compositivos de *Oktubre*: multitudes negras, puños en alto, banderas rojas, conmoción y vindicación social.

Si Pechstein convoca a la movilización y la lucha callejera, Kollwitz reconstruye los paisajes transmutados por el dolor y la muerte de *Los Sobrevivientes*. Los rasgos de sus personajes suelen ser tétricos, oscuros, truculentos.



Fig. 7: Pechstein M. (1919) Cartel para el periódico "An die Laterne". Grabado 72x94 cm. Berlín. Contraponer estos grabados con *Oktubre* sugiere muchas similitudes cromáticas, técnicas, y de estilo, que señalan la inmanencia de planteos estéticos similares en sus reiteraciones metafóricas de movilización y lucha, pero también de tragedia, dolor, y muerte. El mismo pánico y terror recorriendo la Alemania de entreguerras o la Argentina de la dictadura,



las mismas fisonomías irredentas y padecientes que, de Kollwitz y Pechstein a Rocambole, no pararían de diseminarse por toda la cultura visual de esta parte del mundo.

Fig. 8: Kollwitz, K. (1923) Póster "Los Sobrevivientes". Kathe Kollwitz Museum. Koln.

A propósito de los enlaces con las vanguardias alemana y soviética del siglo pasado, *Oktubre* podría aparecer como una síntesis transfigurada de las metáforas de lucha popular -de El Lisitski en un polo abstracto, a Max Pechstein en uno figurativo-desplegadas sobre el célebre *Cuadrado Negro* de Malevich: Formato constructivista y contenido expresionista, para decirlo con el auxilio de esa (lamentablemente desprestigiada) dicotomía dialéctica.

Lámina 3: Fórmulas expresivas de la lucha de clases.

3.4 *Oktubre* y el Cine: montajes vanguardistas en rojo y negro

Los enlaces de *Oktubre* con esas vanguardias, sin embargo, no se agotan en la pintura o el grabado, sino que se proyectan densamente también en el cine. No sólo por el evidente enlace que puede establecerse con la mítica *Octubre* (1928) de *Serguéi Eisenstein* -de hecho, la portada de *Los Redondos* replica con rigor formal los míticos fotogramas de la toma del Palacio de Invierno-, sino porque los rostros de las criaturas de *Rocambole* adquirirían





Lámina 4: Fotograma y cartelería de "Octubre" (1923) de Sergei Eisenstein.

La obra clave que definiría la fisonomía de éste último sería *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919). Durante el mismo año en que las inquietantes y demacradas pupilas de Césare — la noble víctima de los designios del *Doctor Caligari*— irrumpen en las pantallas, Sigmund Freud elaboraba uno de sus artículos más prolíficos: *Lo Siniestro (Unheimlich)*. En ese trabajo de indagación literaria y etimológica, el mil veces mentadopadre del psicoanálisis afirma que “*Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*”. (Freud, S., 1987, p. 11).



Fig. 9: El Doctor Caligari y Césare, fotograma de "El Gabinete del Doctor Caligari" (1919) de Robert Weine.

Lo siniestro aparece así vinculado a la inquietud o “*la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente*”. Sus encarnaciones arquetípicas —para decirlo con auxilio jungiano— deben reconocerse en “*las figuras de cera, las muñecas de cerámica, y los autómatas*”.



Lámina 4: Fórmulas expresivas de la mirada telepática, hipnótica, o vacía.

Y si mencionamos el notable texto de Freud mientras atendemos a la película que delinearía los rasgos canónicos del cine expresionista es porque *El Gabinete del Doctor Caligari* ha sido una y mil veces leída como una alegoría profética sobre los regímenes totalitarios que gira, precisamente, alrededor del vínculo perverso entre médicos o psiquiatras munidos de poderes hipnóticos o telepáticos, y sus víctimas privadas de libertad y conciencia, autómatas o sonámbulos. Argumento que, además, replica en otras joyas del expresionismo como *El doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *Svengali* (Archie Mayo, 1931) o *White Zombi* (con dirección de Víctor Halperín y protagonizado de Béla Lugosi, de 1932). Ésta última es particularmente sugerente, ya que en ella se utilizó por primera vez la palabra zombi en el cine como alusión no sólo a la brutal historia de esclavismo haitiano, sino en su significado contemporáneo de “muerto viviente”. Pista que, a su vez, nos permite enlazar a *Oktubre* con esas inquietantes multitudes de cadáveres balbuceantes que coparían las pantallas occidentales definiendo un nuevo género: el cine zombi.

3.5 *Oktubre* y el cine zombi: “fórmulas expresivas” del muerto viviente

El único mito moderno es el de los zombis.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

La del “muerto viviente” es una figura arcaica presente en prácticamente todas las culturas, pero este monstruo se afirmaría como típicamente neoliberal a partir del creciente protagonismo que asumiría en las culturas visuales occidentales gracias al cine del director neoyorquino George Romero. Convocar la figura de Romero para hacerla dialogar con la de Rocambole descansa en la fértil lógica de articulación entre texto e imagen que implicó la elaboración de este atlas.

Admitamos -a modo de confesión metodológica- que hasta aquí hemos utilizado fundamentalmente a las imágenes y láminas como accesorios “ilustrativos” de la carga interpretativa del texto y su proceso de construcción. Pero en el caso del enlace semiótico y sociológico que ensayaremos a continuación han sido las imágenes, desde el incesante juego que establecen entre sí cuando son estimuladas por las inquietudes de Warburg, las que han estructurado el núcleo interpretativo que se propone.

La irrupción de los zombis de George Romero, en la breve genealogía de obreros revolucionarios y sonámbulos expresionistas que hemos intentado hasta aquí, descansa en una observación mucho más formalista y puntual que las que, por caso, provocaban las nutridas láminas de Warburg.

Fig. 10: Cartelería Oficial de "Day of the Dead" (1985) de George Romero. Reedición Digital



lanzamiento DV

Sin embargo, la pertinencia de esta analogía imaginaria casi microscópica entre “Bud” — particularísimo zombi protagonista de *El Día de los Muertos* de 1985—, y los rasgos, fórmulas expresivas, y gestos patéticos de *Oktubre* deberá juzgarse por la potencia de significados que proyecta, animando una hipótesis provisional que, muy esquemáticamente, adelantamos aquí: la multitud de *Rocamboles* es una multitud de zombis.



Lámina 5: Fórmulas expresivas del zombi 1.

En *El monstruo como máquina de guerra* (2017), un acabado monstruario contemporáneo a cargo de la intelectual uruguaya Mabel Moraña, se ofrecen numerosas pistas para reconstruir los significados culturales y políticos que hacen de los muertos vivientes recurrentes metáforas de las sociedades actuales:

La figura del zombi se utiliza como ilustración de una larga serie de posiciones de sujeto que se sitúan en las afueras de los sistemas productivos y/o legales. Refugiados, prisioneros políticos, desaparecidos, torturados, desposeídos, marginales, desplazados, ilegales, indigentes y exiliados dan ejemplo de una fragmentación social transnacionalizada, cuya mera existencia desafía la estabilidad y legitimidad de los sistemas que los originan. Su ‘monstruosidad’ consiste justamente en la mo(n)stración social de su anomalía como una cualidad irreductible que tiene el potencial de asolar y amenazar, como una máquina de guerra, el control del Estado, dejando al descubierto sus perversiones y contradicciones internas (Morán, M., 2017, pp. 173-174).

El contraste formal entre las imágenes de Romero y Rocambole (lámina 9) sugiere algo más que la indeterminación siniestra de esas miradas vacías. Las pupilas asimétricas comparten, *grosso modo*, la perspectiva y la orientación, las proporciones faciales son prácticamente equivalentes, el sombreado de los rostros y sus ojeras, las amenazantes mandíbulas de dientes carcomidos, el trasfondo de cuerpos y rostros que completan las escenas; en fin, fórmulas similares tras las que intuimos profundos lazos de significación.

Es buscando en y, fundamentalmente, “entre” las imágenes donde fundamos la posibilidad de “transponerlas” en texto, sobreponiendo las siluetas de obreros, sonámbulos y zombis con la multitud evocada por Rocambole. Tal el ejercicio que proponemos cuando posicionamos los detalles de la cartelera publicitaria de la película

—deliberadamente reducidos a bicromía de blanco y negro para acentuar la comparación—
y

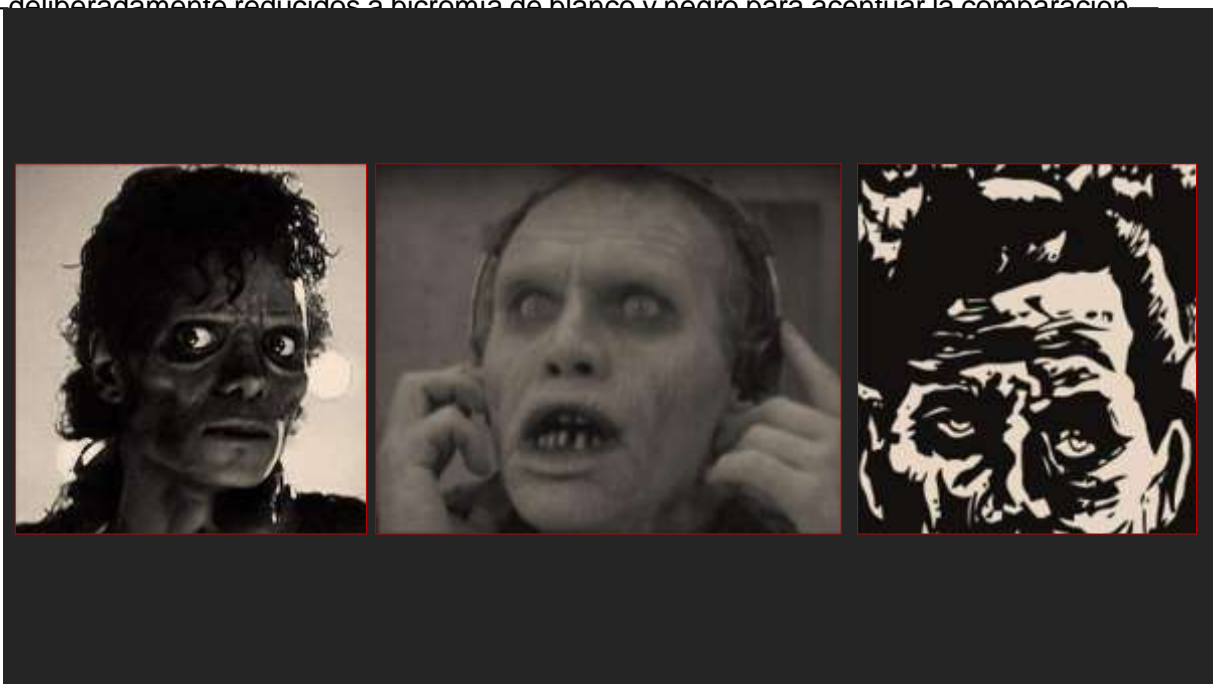


Lámina 6: Fórmulas expresivas del zombi 2.

Desde el estreno de *La Noche de los muertos vivientes* (1968), los zombis de Romero ensayarían una imparable proliferación rizomática y viral que permearía prácticamente todos los repertorios visuales y literarios de nuestra época. Durante 1983 las hordas de zombis invaden las pantallas occidentales desde el videoclip del álbum más vendido de la historia:

Thriller, de Michael Jackson. Tres años después, mientras Los Redondos diagramaban *Oktubre* y Rocambole ensayaba sus primeros bocetos dedicados a la revolución como concepto estético, la figura de *Bud* replica por las calles de Buenos

Aires anunciando el estreno de *El Día de los Muertos* (1985). La distinción clave de esa película es que en ella los zombis no son ya cadáveres balbuceantes y semi inmóviles, sino seres con capacidad de imitación, aprendizaje, y hasta una incipiente oralidad.

En un mundo pos apocalíptico en que la proporción entre humanos y zombis es de uno de los primeros cada cuatrocientos mil de los segundos, la película gira alrededor de la desesperación con que las instituciones sociales del capitalismo -el ejército y la policía en su carácter de aparatos represivos, desde ya, pero fundamentalmente la ciencia, desde la neuroquímica *gore* del doctor Logan a la pedagogía cursi-conductista de la Doctora Bowman-, se ven inevitablemente desbordadas por las incontenibles hordas dezombis. A diferencia de las torpes multitudes cadavéricas que la precedieron, *El Día de los Muertos* está protagonizada por *Bud*, el primer zombi con nombre propio de toda la saga. Interpretado de manera memorable por Sherman Howard, *Bud* no sólo es capaz de recordar su vida pasada como ser humano, sino que puede utilizar herramientas, disfrutar de la novena sinfonía de Beethoven, o pronunciar palabras. Ante el cadáver del doctor Logan, la mirada vacía de Bud se nublará de llanto y de furia y, como un anarquista del siglo pasado o un *Césare* posmoderno, saldrá en busca de vindicación. El planteo básico de la película, en otras palabras, apunta a la inquietante posibilidad de que los zombis desarrollen una memoria, una identidad, una sensibilidad estética...y política.

3.6 *Oktubre*, la postdictadura, y los zombis

Me acaban el cerebro a mordiscos/ Bebiendo el jugo de mi corazón/

Y me cuentan cuentos al ir a dormir...

Patricio Rey.

Como se ha observado, la trayectoria Los Redondos coincide con sugere exactitud con el ciclo Neoliberal que Argentina atravesaría entre 1976 y 2001. *Oktubre* señala, en ese intervalo, el desembarco de *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota* en la Buenos Aires *underground* de la primavera alfonsinista.

Con *Gulpj*, de 1985 como único antecedente, *Los Redondos* dedican 1986 a la producción general de *Oktubre*. En su influyente trabajo *Redondos: A quién le importa. Biografía Política de Patricio Rey* (2013), el colectivo *Homo Sapiens* ofrece algunas líneas sugestivas para rastrear la constelación narrativa bajo la que se desenvuelve el disco:

Disco de terror, disco negro, disco adicto a la pulsión paranoica. Paranoico y mundial. Además de la tapa y el primer tema bolcheviques, aparece la guerra fría dos veces (*Música para Pastillas* y el fulgor imaginado de una guerra nuclearen *Canción para naufragios*); con 'Chernobyl, Chernobyl', la URSS obtiene su cuarta alusión, aparece también el nazismo y su descendencia televisiva (*DivinaTV Führer*). Al menos tres canciones centran en la cocaína (*Motorpsico*, *SemenUp* y *JiJiJi*) (Gago, I., Gatto E., y Valle, A. 2013, p. 69).



Lámina 7: Fórmulas expresivas del ¿monstruo, del héroe, del zombi?

Paranoia, guerra fría, totalitarismo, catástrofes nucleares, televisión, y cocaína; no se trata, parece claro, de un cuadro precisamente revolucionario. El punteo narrativo sobre los tópicos del disco no deja, sin embargo, de sugerirnos importantes derivas para esos “obreros, sonámbulos, y zombis” que divagan por las escenografías imaginarias que se encienden en cada acorde.

Volvamos una vez más, entonces, a las imágenes intentando identificar las coordenadas políticas y sociales de las que, como los obreros de Berni, los sonámbulos del expresionismo, o los cadáveres insepultos de Romero, parecen provenir las criaturas de *Rocambole*. ¿De qué siniestro rincón de lo reprimido retornan? ¿Qué produjo las laceraciones y putrefacciones sobre sus rostros y cuerpos? ¿Por qué queman catedrales? ¿Por qué levantan banderas rojas? ¿Tienen acaso voluntad? ¿Memoria?

¿Identidad?



Lámina 8: El genocida Jorge Rafael Videla en los "festejos" del Mundial 78. El dictador Leopoldo Galtieri "celebrando" la declaración de guerra contra Inglaterra en 1982.

Hacia fines de 1986, cuando las primeras copias de *Oktubre* comienzan a diseminarse entre las bateas de las disquerías, la primavera democrática agonizaba entre la persistencia de las dinámicas económicas y sociales excluyentes, y la amenazante inquietud de los cuarteles ante los procesos judiciales por Terrorismo de Estado con que se había iniciado el juzgamiento a las cúpulas militares. La posibilidad de una agresión atómica en la escalada entre rusos y norteamericanos no era difícil de imaginar bajo las tensiones de la agonizante Guerra Fría, marco en el que el estremecedor accidente nuclear de *Chernobyl* aparecía como una profecía global cada vez más plausible. En la Argentina había sido, precisamente, la guerra contra el comunismo y la hipótesis del enemigo interno las que habían excusado la vorágine genocida de la dictadura. Tras la escenografía democrática de elecciones generales, libertad de prensa, y *habeas corpus* que se había reconquistado en 1983, todavía persistían, a la

manera de un desgarrado grito expresionista, los ecos de los campos clandestinos de detención y los vuelos de lamuerte.

El secuestro, la tortura, y la desaparición sistemática de personas habían purgado las multitudes y plazas argentinas de esos “sucios trapos rojos” —parfraseando una extendida metáfora utilizada por los genocidas— con que *Rocambole* colorearía *Oktubre*.

Las masas ya no se agolpaban para invocar la revolución bolchevique o “combatir al capital” —tal como todavía reza la marcha peronista—, sino para legitimara los dictadores en nombre de hazañas futbolísticas (Mundial de 1978) o presuntas causas antiimperialistas (Guerra por Malvinas de 1982).



Fig. 11: *Marcha de las Madres de Plaza de Mayo. Julio de 1979.*

Sin embargo, en el contraste de significaciones éticas y estéticas entre *Oktubre* y la trama política de la Argentina de la postdictadura subyace la constancia creciente de otra movilización —otras memorias, otras plazas, otras banderas— que, a la manera de un peine benjaminiano, iría desmontando las tramas de complicidad e impunidad entre los poderes económicos, eclesiásticos, y militares, que sostenían la frágil gobernabilidad democrática. Las rondas de las Madres de la Plaza señalan, en este sentido, el mismo horizonte del que provienen las muchedumbres de *Rocambole*; las banderas rojas y negras que invocan la revolución social son ahora fotografías y pañuelos blancos de inquietante lema: “Aparición

con vida de los desaparecidos”.

3.7 Octubre y el Siluetazo: “fórmulas expresivas” de la desaparición

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva



Lámina 9: Afiche original del Siluetazo. 1983.

Durante aquella jornada bisagra para el arte, la política y la memoria colectiva de la Argentina reciente, miles de ciudadanos y ciudadanas pondrían el cuerpo para delinear con sus propias siluetas una provocadora evocación de los desaparecidos por la dictadura. Con eje en la ciudad de Buenos Aires, pero bajo una dinámica que se replicaría en innumerables ocasiones en muchas ciudades argentinas, la silueta del cuerpo humano a escala natural (incluyendo niños y mujeres embarazadas) comenzaría a funcionar como el mayor ícono político de la lucha por los derechos humanos en Argentina. El *Siluetazo*, que podría entenderse en este marco como el relevo visual de las fotografías “carnet” de desaparecidos que las Madres sostendrían a modo de estandarte durante la dictadura, se constituiría como experiencia estética, no obstante, bajo el umbral de una consigna política precisa: “Aparición con Vida”.

Tras la senda de aquel acontecimiento fundacional irrumpirían otras estrategias como la campaña *Dele una mano a los desaparecidos* — que juntaría un millón de manos por todo el mundo durante el verano 84-85 exigiendo el esclarecimiento de los crímenes de la dictadura— o la *Marcha de las Máscaras Blancas*, ambas experiencias que insistirían en convocar a los manifestantes para que ocupen con el cuerpo el lugar de los desaparecidos. Eduardo Grüner ensaya una interesante digresión psicoanalítica sobre las implicancias políticas inmediatas del *Siluetazo*. Después de señalar que el dibujo de siluetas en el piso es uno de los recursos habituales de la policía para señalar el lugar que ocupaba un cadáver en la escena del crimen, Grüner reconoce en el *Siluetazo* “...un gesto inconsciente que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de ‘desaparecidos’, que esas siluetas representan cadáveres, cuerpos muertos o ‘ausentados’ por la violencia” (Grüner, Eduardo, en Longoni, A., 2008, p. 298).



Lámina 10: (1976) Oficiales de policía en convocatoria de la dictadura. (1985) Marcha de las Máscaras.

Precisamente, hacia el segundo lustro de los 80, la eventual liberación de los campos de detención se revela ya como una ingenua expectativa, irremediamente alejada del cotidiano descubrimiento de fosas comunes repletas de cadáveres. Paulatinamente comenzaban a disiparse las incógnitas del secretismo y el olvido instauradas por el cinismo genocida de Videla: “No están, ni vivos, ni muertos”. ¿Es que los miles y miles de desaparecidos habían sido asesinados? Contra todas las evidencias de la época, las criaturas de *Rocamble* ensayarían su propia respuesta.

3.8 *Oktubre* y el pogo más grande del mundo

*Atropellan y rebotan/ apaleadas por la pasma/ van borrachas como cubas/
y bailan el pogo del payaso asesino...*

Patricio Rey

De entre las varias gemas musicales de *Oktubre*, destaca con brillo propio el himno más emblemático y pasional de Los Redondos. *Jijiji*, la séptima canción del disco negro se transformaría en el soporte musical del rito más trascendental del ser ricotero: “el pogomás



forma de nombrar "tapa del contacto", que lleva a imitar y examinar los contactos entre los cuerpos, inhibiendo y/o sublimando sus tendencias pulsionales y orgánicas. Además, en los principales rasgos estilísticos del pogo —el desborde, la exageración de los movimientos, el contacto potente de los cuerpos, la dinámica intensa que llega hasta el límite de las fuerzas— también puede hallarse un claro alejamiento de la tendencia histórica dominante en la burguesía que enfatiza la 'moderación' de la sensibilidad y las expresiones emocionales; finalmente, podría considerarse como una práctica contrahegemónica en relación con las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos que se intentan imponer en ciertas instituciones, para el caso de estos jóvenes, especialmente en las escuelas. Así, para sus ejecutantes, el pogo involucra una peculiar trasgresión de los hábitos cotidianos con efectos liberadores (Citro, S., 2008, p.19).



y r
rev

disolución de Los Redondos mediante-- para que el multitudinario baile de las Madres y Abuelas, los piqueteros y las centrales obreras, las organizaciones estudiantiles y el activismo social hicieran arder, literalmente, la Plaza de Mayo iniciando un histórico ciclo de luchas que se expandiría por toda Latinoamérica.

Lámina 12: Instantáneas del 19 y 20 diciembre en Argentina. Fórmulas expresivas de la insurrección 2.

Muchas de las imágenes con que aquellas jornadas históricas se imprimieron sobre la memoria colectiva replican sobre las fórmulas expresivas que hemos auscultado a propósito de *Oktubre*.

Los Redondos oficializaron su separación el 2 de noviembre de 2001. Unos días después, la disruptiva articulación de miles de luchas y movilizaciones callejeras en todo el país desbarató el largo ciclo de dominio neoliberal que se había impuesto desde la dictadura. Es difícil definir con una sola palabra a los acontecimientos de aquellos días, ¿insurrección?, ¿revolución?, ¿estallido social? A los fines de esta memoria digamos que, para nosotros, devotos incrédulos del rocanrol del país, lo que hizo arder a la plaza de mayo durante diciembre de 2001 fue la última reedición del pogo más grande del mundo.

4. A modo de conclusión: Consideraciones sobre el gran estilo siniestro

Rocambolesco: adj. Que es exagerado, fantástico o extraordinario.

Diccionario de la Real Academia Española

Hasta aquí hemos atravesado un itinerario visual y textual en que la inquietud interartística articulada a — y sostenida por— la noción warburgiana de *pathosformel* nos ha permitido situar a *Oktubre* bajo una constelación de referencias claves del arte y la cultura popular del siglo XX. La pintura, el grabado, el cine y la fotografía, nos han servido como enlace semiótico e histórico hacia una trama temporal hecha de anacronías entre la Argentina de los años 80, las derivas de la Rusia bolchevique, o los orígenes de la Alemania nazi. Las láminas y el juego de relaciones que provocan entre las imágenes nos han permitido comprender a *Oktubre* como un palimpsesto que lleva bajo sus capas las “marcas y fórmulas expresivas” de obreros revolucionarios, sonámbulos expresionistas, y zombis romerianos.

A modo de descubrimiento o hallazgo, hemos sugerido que las criaturas de *Oktubre* son evocaciones de los desaparecidos, de los miles de cuerpos ausentados por el terrorismo de estado, de los miles de identidades que naufragaron bajo las prácticas genocidas. “Ni vivos ni muertos”, seres liminares que desestabilizan los límites entre la vida y la muerte, siniestras —en toda la plenitud freudiana del término— figuras que vuelven, una y otra, y otra vez, desde más allá de lo reprimido -como proceso histórico y social, además de psíquico. Hemos intentado, en ese sentido, señalar la proximidad semiótica e imaginaria del desaparecido con el zombi bajo el contexto de la transición democrática durante el Neoliberalismo argentino.

Podríamos aludir, en ese sentido, a *Oktubre* como la primera portada del rock argentino estrictamente post-dictatorial. No sólo porque el calibre ético y estético de la propuesta de *Rocamble* lo hubieran condenado a bastante más que la cárcel durante la dictadura, sino porque el enlace entre el desaparecido y el zombi que sostiene esta hermenéutica se funda en las evidencias de que los desaparecidos habían sido asesinados. *Oktubre*, en ese sentido, podría considerarse como relevo estético del *Siluetazo*, una nueva metáfora que adquiriría rasgos arquetípicos sobre la tétrica memoria de la Argentina reciente.

La silueta de *Oktubre* es, bajo ese umbral histórico, la silueta de una multitud. *Rocamble* restituye rasgos, miradas, y cuerpos para evocar los aspectos colectivos de la identidad: las banderas rojas restauran, en este sentido, la identidad ideológica y política —por sobre la estrictamente jurídica— de los desaparecidos. Su polisemia “bolchevique-peronista” superpuesta a las figuras del obrero, el sonámbulo, o el zombi

señalan los signos identitarios que obsesionaron la furia de los genocidas: los militantes, los activistas, los subversivos, los terroristas.

Umbral privilegiado para atender a las encrucijadas que enfrentaría Argentina durante la transición dictadura-democracia y sus derroteros neoliberales, las llamas de *Oktubre* iluminarían los rincones más oscuros de una historia reciente que no ofrecía argumentos para el baile ni para el olvido.

Distópicos y antimesiánicos, los muertos vivientes de *Rocambole* no evocan las revoluciones en sus horas consagradorias. No hay Bastillas sediciosas, palacios de invierno, o cuarteles de la Moncada insurrectos; no hay “lenins” ni “perones”, tampoco “stalins” ni “videlas”. El castillo está en llamas, el trono vacío, pero las hordas desangeladas y pirómanas de *Rocambole* continúan su marcha, impávidas ante las ecuaciones del poder, las invocaciones de la corona, o las intrigas palaciegas de sus rasputines. Desestabilizando los límites semánticos entre vida y muerte, las inquietantes miradas de *Oktubre* nos obligan a revisar en profundidad el sentido que generalmente atribuimos a la democracia, la conciencia, la identidad, la representación, o la violencia estatal en Argentina.

En eso, por otra parte, parecen haber estado durante todo este tiempo los protagonistas de los “nuevos octubres”. Las barricadas del “octubre chileno” tenían en jaque toda la estructura de poder cuando la crisis del Covid salvó al presidente Piñera sobre la hora. “Únete al baile de los que sobran...” dicen las calles mientras el proceso de lucha se ha coronado con la convocatoria a una asamblea constituyente que se sueña refundacional.



Fig. 13: Instantáneas del octubre chileno. Octubre de 2019.

“Somos el latido de los que ya no laten” gritan los jóvenes que se enfrentan a la policía en el octubre peruano de 2020, hartos del neoliberalismo que los hambrea si callan y los asesina sí se quejan. Corazones que ya no laten, pero que continúan bailando y haciendo pogo sobre el océano del gran significante político del siglo pasado: “la revolución”, precisamente, el concepto alrededor del cual debía girar el ya mítico disco de Los Redondos, y territorio liminal desde el que las siniestras criaturas de *Rocambolenos* observan reseñando una vieja admonición gramsciana: El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. En ese claro oscuro surgen los monstruos...

5. Referencias Bibliográficas:

Asociación Madres de Plaza de Mayo (1995): Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires.

Associazione Pellizza Da Volpedo (2019) recuperado en <http://www.pellizza.it/index.php/la-piazza-quarto-stato/>

Belting, Hans (2007) Antropología de la Imagen. Katz Editores. Buenos Aires.

Brooks, Max (2008) Zombi. Guía de supervivencia. De Bolsillo. Madrid.

Burucúa, Emilio (2008) Reflexiones sobre la pintura de Alejandro Puentes, la noción de

Pathosformel y la vuelta a la vida de civilizaciones heridas de muerte. Recuperado en:
http://ace.caad.ed.ac.uk/VARIE/files/ait_burucua.pdf

Carcavilla, Lorenzo (2014) Historia y simbolismo del mito del zombi: un análisis imaginal de la psique colectiva contemporánea desde el sonámbulo magnetizado hasta la realidad virtual. Memoria para optar al grado de Doctor. Madrid.

Citro, Silvia (2008) El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit, en revista Trans No 12. Recuperado en:
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresion-y-realismo-grotesco-en-los-recitales-de-bersuit>

Didi Huberman, Georges (2004) Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Ediciones Paídos Ibérica. Barcelona.

Didi Huberman, Georges (2006) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Ed. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

Fernández Gonzalo, Jorge (2011) Filosofía Zombi. Anagrama. Barcelona.

Freud, Sigmund (1987) Lo Siniestro. Recuperado en :
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Gago, Ignacio; Gatto Ezequiel, y Valle Agustín (2013) Redondos: a quién le importa: biografía política de Patricio Rey. Tinta Limón Ediciones. Buenos Aires.

González de Ávila (2006) La (a)culturación de la imagen. Universidad de Tours. UNED. Revista Signa 15 (2006).

González de Ávila (2016) Sobre la transposición como forma de vida. Universidad de Salamanca. Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Salamanca. pp. 93-101.

González de Ávila (2016) El saber de la imagen: nadar entre metáforas. Revista de Occidente, Metáfora y Ciencia. pp. 58-72.

González de Ávila (2019) Breve teoría de la lectura natural. Universidad de Salamanca. UNED. Revista Signa 28. pp. 63-104.

González de Ávila (2019) Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos. Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo, nº 6. pp. 63-104
Recuperado en:
<http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/377>

Kipling, Rudyard (1890) El enigma de los talleres literarios. Poema recuperado en:
<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/poema-de-rudyard-kipling-sobre-el-arte->

y-debates-traducido/69197

Kracauer, Sigfried (1985) De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós. Madrid.

Longoni, Ana (2008) El Siluetazo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

Longoni, Ana (2013) Fotos y Siluetas: Políticas Visuales en el Movimiento de Derechos Humanos en Argentina. Revista Afterall Journal. Universidad Internacional de Andalucía.

UNIA. **Moraña, Mabel** (2017) El monstruo como máquina de guerra. Editorial Iberoamericana. Vervuert.

Rocambole (2014) Arte, Diseño y Contracultura, Ediciones Emede. La Plata.

(2016) De regreso a Octubre: lo que quedó en el tintero. Grafikar

Warburg, Aby (2005) "El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo". Alianza Editorial. Madrid.

Warburg, Aby (2010) Atlas Mnemosyne. Akal. Madrid.