



San Darío del Andén

María Laura Cheb Terrab

Construcción de narratividad popular.

El 26 de junio del 2002 varias organizaciones piqueteras conformadas en su mayor parte por movimientos de trabajadores desocupados (MTD), se movilizaron al Puente Pueyrredón con el objetivo de *cortarlo* (cortar el tránsito). El reclamo quedó expresado en seis puntos: el pago de los planes de empleo, ya que muchos desocupados estaban hacía meses sin cobrarlo; el aumento de los subsidios de desempleo de 150 a 300 pesos; la implementación de un plan alimentario bajo gestión de los propios desocupados; insumos para escuelas y centros de salud barriales; el desprocesamiento de los luchadores sociales y el fin de la represión; y una declaración de solidaridad con los trabajadores de la fábrica Zanón que se encontraba amenazada de desalojo¹. Ese día, a casi seis meses de su asunción a causa de los sucesos ocurridos en Argentina el 19 y 20 de diciembre del 2001, el gobierno provisional de Duhalde puso en marcha un gran operativo de

¹ Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón. *Darío y Maxi Dignidad Piquetera*. Pág. 28.

“seguridad”. El mismo reunió la acción de las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura y la Policía Federal) y la Policía Bonaerense. Esta coordinación se concretó militarizando todos los accesos a la Capital, en los que se desplegó a más de dos mil efectivos bajo un mando común.² La jornada terminó con represión abierta y el asesinato de dos jóvenes, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en la estación de trenes de Avellaneda, entre otros tantos heridos por balas de plomo.

Los medios masivos de comunicación adoptaron, en un primer momento, una postura acusatoria respecto de los manifestantes, emparentada con las declaraciones que hacían, en ese momento, políticos y funcionarios de gobierno. Esto determinó a miles de personas a la tarea de denunciar y construir una nueva versión de lo ocurrido que pudiera dejar de manifiesto la manipulación y el ocultamiento de información que se estaba llevando a cabo. Fue el trabajo de periodistas (independientes o en relación de dependencia con los medios masivos de comunicación), fotógrafos, abogados, militantes, y de todos los presentes aquella jornada, desacreditar - y hubo pruebas materiales que pudieron acreditar cada aseveración, desde imágenes, audios hasta las heridas que presentaban los propios manifestantes - el discurso oficial sobre lo que había pasado en la estación aquella tarde.

Diciembre del 2001 había marcado nuevos desafíos que obligaron a una reorientación de la militancia y la organización popular, coincidente con la apertura del juego político a otros grupos no politizados hasta entonces. En seis meses, se jugaron una infinidad de vaivenes políticos: desde la estructura institucional hasta las marcas e interpretaciones que la protesta dejó en la sociedad y en los responsables políticos de la nación. En este sentido, es posible pensar a la *Masacre de Avellaneda* como un hecho que golpeó (y debía golpear) a los sectores populares, al mismo tiempo que “recuperó” la estabilidad institucional que la *sociedad*³, luego de las grandes movilizaciones y cacerolazos de los meses previos, reclamaba. Puede interpretarse que el gobierno se sintió respaldado para poner fin a los cortes de calle y rutas.

² “La realidad fue que en Avellaneda participaron muchos más agentes que los reconocidos: formaron parte de la represión efectivos que no figuran en los reportes oficiales, de uniforme o vestidos de civil, incluso retirados de la policía convocados con anticipación.” Idem, Pág. 37 – 38.

³ Forma en que los medios de comunicación y a clase política excluye a los sectores populares y sostiene como interlocutor a los sectores medios y altos.

Sin embargo, las muertes ocurridas en la estación terminaron por deslegitimarlo y por eso, la reconstrucción de los hechos y la producción de una narrativa popular de lo ocurrido resulta fundamental. Por una parte, da cuenta de un punto de cruce entre discursos en pugna. El discurso queda y funciona socialmente más allá de la impunidad de la que goza la clase política (que decide también la represión), pero también trasciende el dolor de la pérdida. De algún modo, permite aún a riesgo de tensar el *escenario*, identificar actores sociales y aislar procesos.

Desde un primer momento, los actos conmemorativos y el reclamo por justicia y esclarecimiento de lo que comenzó a llamarse *Masacre de Avellaneda*, reunió no solamente a los movimientos de trabajadores desocupados y partidos políticos sino también a diversos colectivos e individuos que, a partir de la acción política no convencional, encontraron un punto de confluencia y reconocimiento común en torno del eje antirepresivo. Se produjeron muchas manifestaciones culturales en torno de la *Masacre*. Podemos citar como ejemplo las actividades desarrolladas durante el acampe realizado frente a los tribunales de Lomas de Zamora en el 2005, que articuló el reclamo de justicia con obras de teatro y charlas de distinto tipo. También son de cierta relevancia el trabajo periodístico *Diario del Juicio*⁴ que realizó la cobertura periodística del juicio a los responsables materiales de la *Masacre* y las Jornadas Culturales realizadas en la Estación de trenes de Avellaneda en torno del cuarto y quinto aniversario de la *Masacre de Avellaneda*, ya que fueron impulsados por el trabajo articulado de muchos grupos. Con el antecedente de la muestra *Artistas plásticos por Kosteki y Santillán* realizada en el Palais de Glace un año antes, en enero del 2005 comenzó a gestarse la idea de realizar una convocatoria amplia y abierta a artistas plásticos de todo el país que quisieran donar su obra a la Estación de Avellaneda con el fin de convertirla en la *Estación Darío y Maxi*. Al mismo tiempo, se convocó a bandas de música, muralistas, realizadores de TV, periodistas, entre otros. El 25 de Junio de ese año se realizó en la estación la primera Jornada Cultural en homenaje a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki y a todos sus compañeros presentes en la estación el 26 de junio de 2002. Durante todo el día se colgaron obras de arte plástico y fotográfico en las paredes con un permiso provisorio otorgado por la empresa Trenes Metropolitanos. El día transcurrió sin complicaciones

⁴ Trabajo en soporte web: www.masacredeavellaneda.org

mientras sonaba la música y funcionaba en la estación un estudio de televisión. Las obras no duraron mucho tiempo colgadas y a las dos semanas, las paredes estaban casi totalmente blanqueadas. Al año siguiente, volvió a realizarse y las paredes volvieron a cubrirse. Esta vez, entre otros murales y obras, se colgó en la pared el *San Darío del Andén*.

El dispositivo.

La obra consiste en un tallado en madera de la silueta de Darío Santillán. La imagen llega hasta los pies pero no muestra las manos (sólo los brazos hasta la altura de los codos) y es algo más pequeña que el tamaño natural de una persona. Sobre la figura de Darío resalta un tallado a la altura del pecho y una frase que dice: San / Darío / del Andén / sin sotanas / ni uniformes / luchaste por / trabajo/ dignidad y / cambio social / héroe y mártir / piquetero / San Darío / San – Tillán. Ambos están incrustados en el cuerpo (tallados hacia adentro). Algunas partes se encuentran coloreadas de rojo o verde. El resto de la superficie se ve ahora de color negro. (*Ver imagen 1*)

La pieza resulta relevante por varios motivos. En primer lugar porque en ella se encuentran y complementan la imagen y la escritura. En la historia del arte político en Argentina la silueta tiene mucho valor, y por eso la imagen de la silueta de Darío en la estación en la que fue asesinado, establece por sí sola, un mundo de referencias. El *Siluetazo*, realizado por primera vez en 1983 en memoria de los desaparecidos durante la última dictadura militar Argentina y en demanda de justicia. Plásticamente tuvo muchas repercusiones y derivaciones. De algún modo indica el valor del cuerpo y marca mediante el vacío, también la ausencia de justicia y la impunidad. Lo cierto es que con la letra del *San Darío*, esas referencias se multiplican en direcciones inesperadas. Es con la letra que Darío remite a los santos y hace más fácil la relación con Cristo. La figura con los brazos abiertos y el corazón iluminado se vuelve de alcance masivo. Es con la letra que, al mismo tiempo, la pieza se apoya en la tradición militante, la cultura callejera y la creencia popular.

Presenta, además, un truco pues es al mismo tiempo su propio mecanismo reproductor y funciona como tabla de impresión. Al pasar tinta por la superficie, pueden

obtenerse copias exactas de la imagen en papel o cualquier material que se apoye sobre ella. (*Ver imagen 2*). Por si no duraba tampoco esta vez, más de una semana allí colgada, la obra debía volar sus semillas. Es una imagen generosa. Como una estampa religiosa, es santuario y permite el tránsito. Es posible llevarse al santo en el bolsillo. En este caso, la imagen es más grande que el bolsillo pequeño de los presentes; de todos modos construye al Santo Darío porque repite - la obra - su gesto compañero⁵. Es al mismo tiempo una obra de arte, un altar y un dispositivo técnico por el cual la imagen puede reproducirse indefinidamente.

Por otra parte, el lugar en el que está ubicada, le permite funcionar como una declaración pública que refuerza la postura y potencia el discurso de los grupos convocantes de las Jornadas en el plano de la discusión y la lucha política. Del mismo modo en que el dispositivo potencia la obra cuando permite que se reproduzca por el contacto, ella pierde importancia sin el resto de las obras que la rodean: funciona mejor en conjunto. Resulta posible porque la obra no lleva firma ni tampoco se presenta como una obra anónima sino como una obra de arte colectiva o como dicen los carteles que la acompañan en la estación, “es cultura popular”⁶.

La estación.

La silueta original se encuentra colgada en el patio central de la estación, lugar en que le dispararon a Darío por la espalda y lugar que funcionó, además, como el “escenario” por el cual transitaban bandas de música y grupos de teatro comunitario durante las dos Jornadas Culturales realizadas con motivo del cuarto y quinto aniversario de la *Masacre*. En diagonal, en dirección al pasillo que va a los andenes, hay un pequeño monumento recordatorio / altar. Es posible pensar que aquel lugar fuera elegido para colgar la obra en función de las actividades que se realizaron el día del aniversario. Allí se concentró la atención el día 25 de junio, y la gente que pasara se sentiría atraída por la situación poco convencional que tenía lugar. Sin dudas, el estar ubicada en el centro distribuidor de la

⁵ Darío es asesinado en la Estación cuando asiste a Maximiliano Kosteki al que le habían disparado minutos antes.

⁶ En su doble sentido de ser una escultura que intenta respaldar la causa popular y de instaurar, en efecto, a partir del momento en que es colgada en una Estación de trenes a la vista de todos los pasajeros y todo aquel que pase por allí, un fenómeno de cultura popular.

estación le dio visibilidad a la obra pero fueron sus copias las que supieron multiplicar la presencia de Darío, la obra acompañada.

Desde el primer momento en la demanda de justicia y la reivindicación por la lucha de los piqueteros en la estación, tomó protagonismo la frase: *Darío y Maxi no están solos*. Se reprodujo en cánticos y discursos y dio lugar a distintas intervenciones artísticas (*Ver imagen 3 como ejemplo*) que fueron dando forma a la postura adoptada por los grupos que se organizaron en torno de la demanda de justicia por lo ocurrido en el 2002. La idea es bastante clara: Darío y Maxi fueron asesinados por todos los que aquel día los acompañaban en la estación, e incluso más allá, en el lugar de todos los que se organizan y luchan por el cambio social. Cada 26 (de cada mes) y con más énfasis cuando llega el aniversario de junio, se ocupa la estación. En forma de homenaje, se marca el espacio. Las movilizaciones al puente, los actos en la estación, las jornadas culturales, las fotografías y las obras, los murales son una forma de resistencia. Como los graffiti en memoria⁷, también de denuncia. Claudia Kozak describe la práctica del graffiti en memoria como una práctica que rinde homenaje a los muertos -en consonancia con la práctica general de *graffittear*- en ámbitos de marginalidad. Es así que la mayor parte de las veces, la rememoración viene unida a un señalamiento, ya sea que denuncie la exclusión, la impunidad o el abuso de poder. “*Dan muestras de un cierto “culto al valor” en un mundo marginal en el cual las muertes se deben a ajustes de cuentas, enfrentamientos con la policía, o de manera más general, a vivir en una sociedad que excluye de diversas formas a los habitantes del barrio.*”⁸

Es en este sentido en que se puede decir que en el mismo acto en que recuerda, “despierta una ausencia”. Inaugura una voz cuando, escribiendo aunque sea al margen e “ilegalmente”, rompe un silencio. Del mismo modo funciona este *San Darío del Andén*: de esa estación de la que se apropió la policía (la clase política) en el 2002 para asesinar a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, crece un conjuro⁹. El mismo gesto que marca el espacio, avanza sobre el territorio e instala la voz que lo disputa. No es simplemente el

⁷ Kozak, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas. Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires, Argentina 2004.*

⁸ Idem, Pág. 156.

⁹ “Se me antoja que muchos de sus signos han de ser conjuros, vocablos defensivos de delirantes discretos o amuletos...”, de Ramos Mejia en *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida* en Kozak, Claudia, *Contra la pared*, Pág. 34.

espacio lo que está en juego, si bien la lucha por el territorio termina de formar el carácter de la obra. Como explica Leila Gándara, es la invasión de la propiedad ajena lo que define la práctica del graffiti, su ser contestatario. Este piquetero también busca expropiar esa pared, y al hacerlo duplica la afronta. Hay como un juego de delegaciones: un piquetero colgado en la pared por más piqueteros en memoria de un reclamo, el del 2002, que está multiplicado por nuevos reclamos, los mismos que ya estaban vigentes entonces y otros - distintos - provocados por la jornada del 26. ¿Qué señalan los piqueteros ocupando ese espacio con la imagen de otro piquetero?

No es una mera usurpación ni solamente una marcación del territorio. Tampoco reconocen ese espacio como propio, o quizás solamente desde el día en que allí murió su gente. Resulta, por eso, interesante el señalamiento. La estación de Avellaneda es de propiedad difusa. ¿Es espacio público o privado?, ¿servicio público o privado? La indicación lleva la incógnita, pregunta tremenda: ¿cómo fue posible que un día como ese la policía entrara y matara en el hall? ¿Debió pedir permiso? ¿Negociar con quién? ¿Sobre quién recae el derecho de admisión a una estación de trenes? ¿Quién decide la muerte? ¿Quién relata la historia?

La obra disputa propiedad en dos sentidos. Por un lado reclama para el pueblo sus espacios públicos, remarca las irregularidades de la privatización de los servicios públicos, reclama el derecho a la libre circulación, la desigualdad. Por el otro, y más fundamentalmente, señala la impunidad, y entonces disputa la propiedad sobre la palabra. Pareciera que la polaridad es extrema, así lo marcan los medios de comunicación masivos y los discursos de los gobernantes pero también parece indicarlo el salmo que carga la obra: Luchaste por trabajo, dignidad y cambio social, Héroe y mártir piquetero. *Darío* es piquetero antes que santo. Pelea por un cierto traspaso de la palabra, de un bando a otro, busca la expropiación de una *verdad* que es poderosa aunque demuestra ser quebradiza. Por eso debe ser fuerte en sus estereotipos y señala a un grupo como enemigo (los responsables, la clase política, la policía), dejando, aparentemente, a otros grupos fuera como espectadores, los sectores medios y bajos, los ciudadanos consumidores¹⁰. La sociedad Argentina mercantilizó sus derechos y transformó al pueblo en cliente. *Darío*

¹⁰ Svampa, Maristella. *La Sociedad excluyente*.

piquetero apela al pueblo, lo convoca pero presenta, inicialmente, un *ethos*¹¹ al que pocos tienen acceso.

La obra se sitúa en un lugar militante y muestra una primera forma de argumento que, tal como dice Perelman a cerca del objetivo de la argumentación no busca una adhesión intelectual solamente sino que busca incitar a la acción o crear, por lo menos, una disposición a la acción. Eso, sabe el enunciador, no es tan sencillo. Maingueneau dice que la cuestión del *ethos* está ligada a la construcción de una identidad encarnada de alguna manera por el enunciador. En el discurso y su escena, el *ethos* es esa “Psicología imaginaria”, ese montaje que el orador debe significar para ser lo que quiere ante el otro que lo escucha.¹² Para llegar más lejos, la obra subvierte sus propios valores y para significar la lucha popular, la organización y la denuncia de la impunidad, recuerda el cuerpo de la Iglesia. Para lograr la adhesión masiva del pueblo, despierta al santo. Hay, sin embargo, una reversión peculiar: a los santos se les pide pero a *Darío* se lo santifica sólo para recordarlo, a él se le es fiel continuando con su lucha. Se apela a la figura religiosa del santo pero este santo incita y ya no promueve la pasividad.

El cuerpo.

El graffiti, dice Claudia Kozak, funciona como la marca de alguien que estuvo presente. Algo en la materialidad de la escritura hace que esa presencia se vuelva ineludible. Como el tatuaje, el graffiti es una forma de dejar una huella¹³ y funciona como testigo, oponiéndose al olvido o la indiferencia. En este sentido, pone en acto lo que denuncia: ¿acaso la represión, no es el intento de que el otro desaparezca?

En este caso la obra, reenvía el juego más allá: hay un cuerpo (la silueta de *Darío*) que indica una presencia (la del enunciador) que recuerda un cuerpo ausente (el de *Darío* pero también el de *Maxi*). En ese acto de memoria, de producción de la obra y su puesta en circulación allí, en la estación, hay otra actualización: la consigna toma cuerpo porque *Darío* y *Maxi* están acompañados por todos aquellos que ese día acompañan al enunciador. Incluso, también ellos forman parte de ese enunciador colectivo. Cada

¹¹ Maingueneau

¹² Barthes, Roland. *La antigua retórica argumentativa. La red.* Op. Cit., Pág. 63

¹³ Kozak, Claudia. *Contra la pared.* Op. Cit., Pág. 200

movilización al Puente Pueyrredón, a la Estación, revive la posibilidad de represión y por eso la obra no sólo recuerda esos dos cuerpos y esa represión del 2002, sino que incluye todos los cuerpos. En la base de este discurso está la muerte, pero además, está la excusa por la muerte. El engaño radical de aquellos que ostentan poder – la policía, la clase política, los grandes multimedios – lleva a la lucha (a poner el cuerpo). ¿Hasta dónde se extiende la figura del pueblo criminal? ¿Y la del piquetero criminal? El cuerpo presente y las manchas de sangre.

La letra encarnada en el cuerpo muerto como forma de expresar la vida: habla de la santificación, de la fe, de un proceso político. El cuerpo, también, es una frontera. Es el límite para legitimar la represión. La *sociedad* no ve con buenos ojos la muerte sino que debe explicarla, justificarla cuando ocurre. El cuerpo es portador de la palabra: como ese *San Darío* que porta la letra del salmo. Son los piqueteros que movilizando, ocupando la estación crean un discurso. El cuerpo es el que busca un lugar en sociedad. Se multiplica, paradójicamente, en discusiones inmateriales, en luchas discursivas y en muerte.

Plantin dice, respecto de la práctica argumentativa: “Tiene que existir algo que se pone en duda. Sólo hay argumentación cuando hay desacuerdo sobre una posición, un discurso y un contradiscurso.” En este sentido debemos considerar al *San Darío*: frente a frente con el intento por parte de los medios de comunicación y las autoridades por encubrir la muerte y a los responsables políticos de los asesinatos. Funciona, nuevamente un desplazamiento: la situación argumentativa es planteada, por los teóricos de la retórica, en términos democráticos, y entonces los oradores cuando discuten, están, de forma legitimada, en pie de igualdad. ¿Qué pasa cuando uno de los dos polos del desacuerdo no recibe el mismo estatuto que el otro? ¿Qué ocurre cuando un discurso es leído como ilegal? Nuevamente la ilegalidad está multiplicada porque no sólo atañe a la pieza que busca, como el graffiti, un lugar contestatario, sino que también el tránsito por ese espacio lo es, al igual que el reclamo que recibe como respuesta la represión.

En este sentido la obra funciona más que como la respuesta legítima en una discusión, solamente como el índice de un contradiscurso. De algún modo permanece aún al margen, a medio camino de llegar a significar legítimamente para el auditorio. Tiene dificultades desde el momento en que nace y se inserta en el espacio público, en donde

hay otras leyes, ajenas. ¿Cómo vencer el silencio de la vía pública?, ¿cómo evitar ser neutralizado en el barullo? Es un misterio, puesto que nunca sabremos qué dice eficazmente ni cuánto contrainforma. Tanto Leila Gándara como Claudia Kozak cuando relatan la historia del graffiti traen una cita de Ramos Mejía que resulta de algún modo encantadora y violenta: *“Como él no tiene más periódicos que esos, toma tan pobres elementos de publicidad, para comunicarse con quien quiere y con quien debe.”*¹⁴

Encanta porque permite pensar la fuerza de la presencia de la escritura urbana, ese potencial creador y multiplicador. Por otra parte, sin embargo, muestra los límites de la recepción que tiene una obra (un discurso) cuando parte de un lugar marginal. Hay un prejuicio común en nuestra sociedad, es sostenido por los actuales medios de comunicación, los circuitos oficiales de la cultura e, incluso, parte de los llamados medios alternativos: si no fuera marginal (la obra, el discurso), encontraría otras vías de transmisión. En este caso, la obra, podría encontrar una pared mejor - en un museo, y el discurso algún diario, la voz de un funcionario... Entonces sí, su alcance podría medirse, calcularse su público y su aceptación estaría sostenida por aparatos de prensa y algo de publicidad.

A pesar de todo, el potencial del arte callejero es grande. ¿Alcanza para sostener la disputa y ganar al auditorio? Al menos hace saltar la incógnita. Nunca sabremos a cuantos dice qué, cómo se conjuga con el otro discurso para el público. Pero está allí, a la vista de todos y por lo menos esta segunda vez, las paredes no resultan blanqueadas. La pieza monta su respuesta a conciencia de su situación desventajosa y logra, incluso, que algunos viajeros empiecen a cambiar también el nombre a la estación¹⁵. Por eso, antes que nada, refuerza su lugar entre los que están más dispuestos a escuchar, y se presenta primero como piquetero. De alguna manera, así, repolitiza al santo.

El santo.

¹⁴ Ramos Mejía en *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida* en Kozak, Claudia. Contra la pared, Pág. 33.

¹⁵ En lugar de llamar a la estación Estación Avellaneda, algunos viajeros comienzan a llamarla Estación Darío y Maxi, como dictan los carteles, intervenidos.

San Darío se presenta, a la vez, como mártir y héroe del trabajo y del pueblo. Representa una historia de desapariciones que una y otra vez remite al accionar de las fuerzas de seguridad argentinas, a la violencia policial, al gatillo fácil y que, al mismo tiempo, una y otra vez, encuentra el discurso que criminaliza a las víctimas y las despolitiza.

Barthes dice a cerca de la retórica: *“Pathé son los sentimientos del que escucha como se los imagina el orador. Cada pasión es detectada por su fisonomía exterior, según su objeto o las circunstancias que suscitan la cristalización. (...)Todas esas pasiones son tomadas voluntariamente en su banalidad.”*¹⁶ Santificado, el piquetero ya no designa bandos y convoca a todos los cuerpos. El argumento parte de lo que el enunciador piensa del otro, del público: si la imagen del piquetero es mal vista por la *sociedad* en general (porque ocupa lugares de todos o estorba improductivamente con los cortes, por delincuentes o vagos), entonces el argumento se planta en el lugar indicado.

La estación donde instala su discurso, es igualmente un lugar de tránsito. Pero en ese *corte* hay algo que es positivo, y no la espera, ni la búsqueda de respuestas. Es lo contrario: es el intento de mostrar otra versión de la historia, la posibilidad de mostrar que sí hay capacidad para entender las cosas, la autoridad, la falta, la muerte. Son pocos los que hoy piensan eso de los piqueteros. Por eso la idea es dirigirse a un público más amplio. Por eso reza. El argumento - bien construido por los piqueteros, (¡esos incultos!) - resiste la prueba retórica puesto que se apoya en un desacuerdo y busca convencer a su auditorio. Es la transmisión de una fe. Es la reencarnación de una causa. Alude a la mitología y a la Biblia, escenifica y hace a un lado la disputa política para remover las emociones del auditorio. El rezo, y Cristo, la religiosidad es lo que hay a disposición para hacer memoria e invertir el peso negativo de “los piqueteros” en la prensa y la sociedad. ¿Qué se sabe de los santos? ¿Que eran hombres? El santo se toma como santo. Se mistifica su cuerpo, su historia se recuerda y se proyecta hacia el futuro. Al santo se le piden deseos, consejos, ayuda. El santo da una referencia común, y deja de importar su procedencia salvo, quizás, por las particularidad de sus poderes. Si es de origen popular tendrá un poder humilde y beneficiará al pueblo.

¹⁶ Barthes, Roland. *La antigua retórica argumentativa. La red.* Op. Cit., Pág. 64.

De todos modos, este discurso tampoco es demagogia. Es cierto que *Darío* puede volverse un santo, pero no podrá, nunca, asimilarse del todo. Es un santo especial, algo hereje, y sus devotos lo saben. Sin engaños, *Darío* es piquetero, y San-Tillán. La fuerza de la ironía es enorme, y casi puede desbaratar al santo. Sin embargo el altar funciona y el rezo de quienes pasan se multiplica en la estación cada 26. En lugar de oponerse, busca remotivar las concepciones que son del campo del adversario. Como plantea, Angenot, esto permite duplicar la fuerza de la metáfora que suele gastarse con el uso. De este otro modo, con palabras ajenas se pronuncia lo propio.

Si la masacre se multiplica en discursos, discusiones y movimientos sociales, la obra recuerda un hecho político. El santo, lo que permite es multiplicarlo allí donde las referencias políticas se acaban. Y sin embargo, para el enunciador, resultan ineludibles y saltan a la vista. Es por ello que puede leerse la obra como una especie de engranaje. Los elementos que carga permiten que funcione como un punto de conexión entre distintos sectores. Suele pensarse que la cultura popular tiene algo trunco, que es cultura pero marginal, que no completó un proceso de maduración. Eso, deja la creación de signos, la construcción simbólica en manos de los sectores ilustrados, los intelectuales. Del mismo modo, se piensa a la cultura popular en términos de resistencias, “condenada a reflejar la dominación que padece”¹⁷. ¿Qué ocurre cuando los procesos populares encuentran una voz múltiple? El argumento acusa. Más fructífero resulta intentar pensar la “positividad de la cultura de los sectores populares” y “su capacidad de reelaboración apoyada en una matriz cultural “otra”, permanentemente activa.”¹⁸

Conclusión

La obra tiene dos destinatarios distintos. Está construida en respuesta a un discurso pero pensando en un destinatario otro. El desacuerdo existe con el represor, con el poder. De algún modo y por eso, el argumento apela a la emoción de un auditorio más amplio: toda la sociedad que lo legitima. El punto de conflicto es social. ¿Cómo desarmar

¹⁷ Semán, Pablo. *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Editorial Gorla, Buenos Aires, Argentina, 2006, Pág. 40.

¹⁸ Idem, pág. 41.

el discurso dominante? Sobre los piqueteros o la policía, pero también sobre los servicios públicos o la desocupación.

Grupos minoritarios y marginados hablan. Es interesante cómo traspasan las barreras de sus propias nociones y discursos como militantes para construir un discurso que busca comunicar más allá. La obra condensa ese decir, no importa que no se sepa a ciencia cierta dónde impacta, a quién llega. De alguna forma eso duplica el desafío y el misterio. ¿Cómo se puede poner en circulación en el espacio público lo que es dejado al margen? ¿Qué lugar puede reclamar frente al otro argumento, que es el que impone las reglas del juego, las leyes? Es común escuchar que los discursos contestatarios son sólo eso, contestatarios, rebeldes. La acusación más escuchada es que son infantiles, adolescentes. De la misma forma en que se considera que la cultura popular es producto de una falta de madurez que le impidió llegar a la *alta cultura*. Difícilmente se considera que acarrea otra versión de las cosas, y entonces el discurso dominante se convierte en dominante pues vence y asimila.

Hay algo en la toma callejera de la palabra. Por ahí es algo del peligro, la represión o el abuso lo que organiza un punto de confluencia en donde pueden encontrarse distintos sectores e intereses. Pasa al margen de las instituciones, un poco al margen de la palabra. De alguna forma se conforma una herramienta difusa porque queda siempre disponible para ser tomada y utilizada como si se hiciera marketing. Claudia Kozak en su clasificación de los distintos tipos de graffiti, da un lugar particular a aquellos que *promocionan* bandas de rock. Cuenta cómo algunos de esas bandas pasaron después, a contar con más recursos o un público más estable y agregaron la publicidad convencional a su estrategia de promoción. ¿Cualquier discurso que está en el margen es contestatario?

Hay algo en común entre la escritura callejera, los movimientos sociales, los medios “alternativos”¹⁹, las radios autogestionadas. ¿Qué esperanza guardan frente a la crítica dominante? ¿Qué negocian aquellos que sí entran en los circuitos oficiales de la cultura, en museos, diarios, empresas? Es posible pensar en la diferencia que existe entre

¹⁹ Algunos medios de comunicación de los llamados alternativos prefieren evitar ese nombre y se definen como medios de comunicación popular.

contestatorio y marginal. Es necesario hacer valer esa diferencia. Es probable que haya en esa tarea algo juvenil, la ingenuidad o la creencia o el valor.

Anexo de imágenes.

Imagen 1

SACARLA En la estacion

Imagen 2

Copia papel

Imagen 3

No están solos.

Bibliografía utilizada.

www.masacredeavellaneda.org

- Kozak, Claudia. *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas. Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires, Argentina 2004.*
- Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón. *Dario y Maxi Dignidad Piquetera. El gobierno de Duhalde y la planificación criminal de la masacre del 26 de junio en Avellaneda.* Ediciones 26 de Junio, primera edición, Argentina 2003.
- Semán, Pablo. *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva.* Editorial Gorla, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Editorial Taurus, Buenos Aires, Argentina 2005.
- Vinelli Natalia. *www.masacredeavellaneda.org: usos alternativos de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación,* en Prensa De Frente, Buenos Aires, Argentina 2006.

Más imágenes:

<http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/fot/2005/09/21/p508>

<http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/fot/2006/06/18/p1676>

<http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/fot/2007/06/27/p2963>