

EL GRAFITI DE TEMA POLÍTICO: LA ARGENTINA, DE KIRCHNER A MACRI

Annik Bilodeau
Universidad de Waterloo

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama se refiere a la “invasión de los *graffiti* políticos sobre los muros de las ciudades latinoamericanas” (1998, p. 51; cursiva en el original) en los años sesenta y explica que, en 1969, el gobierno uruguayo “dictó un decreto que prohibía la utilización, en cualquier escrito público, de siete palabras” (*ibid.*), estableciendo así lo peligrosos que pueden ser los grafitis que conllevan un mensaje político abierto. La misma advertencia aparece en el cuento *Graffiti*, de Julio Cortázar, que narra la relación artística de dos enamorados que se comunican a través de dibujos en las paredes de una ciudad anónima durante la dictadura militar. Solo suelen dibujar “una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas”, o “un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble” (2010, p. 126) –diseños prohibidos, pero que la policía deja en los muros hasta la noche, cuando los empleados municipales tienen tiempo para quitarlos. Un día, el hombre se atreve a utilizar palabras: “Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: A mí también me duele. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos” (*ibid.*, p. 125). El hecho de que la policía se tome el trabajo de borrar la inscripción pone de relieve cuán peligrosas se perciben estas cinco palabras. Sin embargo, contenga palabras o no, el arte callejero –ya sea que lo consideremos como arte o como acto de vandalismo– es un gesto eminentemente político, que también se puede leer como una forma de comentario social. Por lo tanto, no es tan sorprendente ver ejemplos de arte callejero vinculados a

movimientos sociales y/o revolucionarios específicos, lo que puede interpretarse como una forma de acción política verdadera, ya sea como oposición a la cultura dominante y al ambiente político del que esta cultura surge, o como parte integral en la creación de la herencia y de la memoria de figuras políticas.

En la Argentina, el arte callejero a menudo ha estado a la vanguardia del cambio político, y ha sido utilizado tanto por grupos de activistas como por el gobierno. Combinar la praxis artística y la política no es nada nuevo, pero, desde el siglo XIX, se ha adquirido cierta pericia para hacerlo, ya sea para protestar en contra de figuras públicas o para alabarlas. Planteo que la Argentina difiere de la mayoría de los países de América Latina con respecto a su uso del grafiti de tema político. Mientras que generalmente los grafitis son utilizados por los ciudadanos para expresar su incomodidad con el gobierno o sus iniciativas y programas políticos, volviéndose así un acto de rebelión contra la autoridad vigente, en la Argentina los partidos políticos y sus grupos afiliados han convertido el grafiti de tema político en un medio tanto de propaganda como de transmisión de la memoria a favor de figuras políticas.

En este capítulo examino el uso del arte callejero en Argentina y me concentro en dos usos específicos: los de la memoria y la protesta, vinculados a dos figuras específicas, el expresidente Néstor Kirchner y el actual presidente Mauricio Macri. Mientras las representaciones de Kirchner sirven para crear un legado político y recordar al expresidente en todo su esplendor, y son por lo general creadas por grupos asociados al Partido Justicialista y sus diversos órganos comunitarios, las muestras de arte callejero relacionadas con Macri sirven para criticarlo y denunciar lo que la ciudadanía percibe como fallas en su actividad política, y son por lo general actos de resistencia individual espontáneos que carecen del valor estético asociado a las representaciones de Kirchner. A continuación, primero rastreo brevemente la evolución del arte callejero –desde los usos políticos de varios gobiernos a partir del siglo XIX hasta el Siluetazo de 1983, y el movimiento de estenciles que surgió de la crisis financiera de 2001– y luego analizo obras de arte más recientes. Exploro los usos actuales del grafiti de tema político, la manera en que estos usos se diferencian

de los ejemplos anteriores, y cómo se inscriben en la tradición gráfica de protesta del país.

El arte callejero tiene varios nombres que evidencian su aceptación o su rechazo en una comunidad: si bien la expresión *arte callejero* es más usada, también suele referirse a este como *arte urbano* o *vandalismo artístico*. El arte callejero es un término amplio que abarca diversas manifestaciones artísticas, desde *tags* o firmas¹ y estenciles hasta murales. Por lo general, los *tags* y los estenciles son obras ilegales, anónimas, y no resultan de encargos –solo en pocos casos son encargados por los gobiernos–, mientras que los murales son a menudo comisionados por municipalidades o instituciones privadas, y con una temática previamente acordada.

En el marco de este capítulo, me enfoco en el estencil –particularmente en el estencil de naturaleza política–, que es la forma argentina de arte callejero por excelencia. La técnica consiste en desarrollar un diseño en una superficie intermedia, normalmente un pedazo de cartón o una lámina de plástico grueso, para luego usarlo como plantilla y reproducirlo en paredes o en cualquier superficie, utilizando pintura en aerosol. El estencil se ha convertido en una forma popular de arte callejero, principalmente porque es práctico: primero, la obra de arte no se ubica en un sitio concreto, lo que les da tiempo a los artistas y activistas para desarrollar sus ideas, y su ejecución es un proceso rápido y eficaz –esto elimina el riesgo del arresto policial, ya que el grafiti es ilegal en la mayoría de lugares; segundo, la obra de arte es fácilmente reproducible; por lo tanto, los artistas y activistas reciben una exhibición más rápida que si presentaran su obra en una galería de arte, por ejemplo, y la reproducción de la obra permite que los mensajes políticos se conviertan en propaganda; finalmente, es un tipo de arte callejero de costo relativamente bajo –una idea, algo de pintura en aerosol y un pedazo de cartón son todo lo que se necesita. El anonimato de las plantillas –puesto que no

1 El *tag* es una forma de firma rápida, que sólo consiste en el pseudónimo del artista y a veces en un ícono o dibujo que lo representa. Los *tags* son una forma de marcar el territorio y sirven para establecer un diálogo entre los *taggers* o firmantes; al contrario de los artistas que crean estenciles o murales, los *taggers* solo quieren establecer un diálogo dentro de su subcultura.

se firman– y la relativa dificultad de diferenciar entre artistas son también valores agregados del medio².

En esencia, el arte callejero es arte que se crea afuera, en lugares públicos, cuya supervivencia depende de otros artistas callejeros y de los ciudadanos, así como de las condiciones climáticas. En la mayoría de los casos, el arte callejero es de naturaleza efímera y puntual, y se relaciona estrechamente con su ámbito de producción, tanto con el lugar como con el período en el que se crea, lo que permite que sea la representación de cualquier *Zeitgeist* y que tenga un componente social.

La naturaleza extremadamente social del arte callejero ha llevado a algunos académicos a enfocarse en sus implicaciones políticas y a conceptualizar ciertas muestras de arte callejero como una herramienta para expresar mensajes políticos específicos. Por ejemplo, Ryan define el *political street art* (que traduzco como *grafiti de tema político*)³ como “intervenciones cuya utilización creativa y material de la calle está, de cierta manera, relacionada con su sentido político” (2017, p. 5), es decir que tanto el uso de la calle como la obra de arte tienen un carácter sumamente político. Por ejemplo, tomar la calle en situaciones donde es ilegal o está reprimido sería un acto político en sí. Enfatiza: “ser político no es solo expresar opiniones políticas [,] sino más bien estar orientado hacia la sociedad y comprometerse con sus variados terrenos de poder” (*ibid.*). El arte callejero se convierte en un medio para entablar un diálogo crítico sobre la cultura política y se puede conceptualizar como una forma de práctica política cotidiana, la cual “implica que las personas adopten, cumplan, ajusten y cuestionen las normas y reglas con respecto a la autoridad (...) y lo hagan en expresiones y actos silenciosos, mundanos y sutiles” (Kerkvliet, 2009, p. 232). Normalmente, los actos de

2 También se critica el concepto mismo del estencil y se denuncia su carácter repetitivo: el estencil “participa de la estética ... del copy / paste. ... La crítica que puede hacerse al ‘género’ es que casi no hace un aporte dibujístico. Casi no hay generación de nuevas imágenes o formas. El stencil se nutre casi exclusivamente de imágenes de otros: fotos, íconos, tipografías, clip art” (Doma, 2004, p. 9). Se suele notar que esta crítica es también una de las razones por las que se utiliza el estencil: se establece un diálogo con el público utilizando puntos de referencia conocidos por todos, como la cultura pop o acontecimientos históricos claves.

3 Todas las traducciones son de la autora a menos que se indique lo contrario.

política cotidiana no se organizan de manera formal, y son actos individuales de resistencia. Algunas fuerzas gubernamentales suelen también utilizar el arte callejero para entablar un diálogo informal con los ciudadanos, ya sea para convencer al público de la validez de su plataforma o para desacreditar a un oponente.

Political Protest and Street Art – Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries, de Lyman G. Chaffee y publicado en 1993, sigue siendo la principal referencia sobre el arte callejero en América Latina. Se publicó cuando la mayoría de los países latinoamericanos atravesaban un período de reorganización económica. En ese momento el arte callejero se utilizaba como una forma de resistencia cotidiana para comunicar el descontento hacia los respectivos gobiernos y a varias organizaciones internacionales, como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. El alcance de estos trabajos artísticos, sin embargo, era principalmente local. Más recientemente, *Political Street Art – Communication, culture and resistance in Latin America*, de Holly Eva Ryan, reconceptualiza los aportes del arte callejero. Se concentra en el período 2000-2015, que corresponde a una época de cambios políticos tumultuosos en el continente. Los grafitis y las varias muestras de arte callejero que estudia se dirigen a públicos tanto locales como globales. De hecho, el auge de las plataformas y redes sociales ha marcado un nuevo punto de inflexión en los estudios sobre el arte callejero.

Los carteles políticos, que han sido ampliamente utilizados en las elecciones argentinas desde la década de 1910, son quizás la manifestación más clara del arte político en las calles. El Partido Socialista fue una de las primeras organizaciones políticas en reconocer, ya en 1896, “el valor de combinar el arte y la política para llevar inmediatez a la comunicación” (Chaffee, 1993, p. 102). Unos quince años más tarde, la aprobación de la Ley Saénz Peña (en 1912), que otorgaba el sufragio universal masculino y hacía obligatorio el voto, significó que había que llegar a más votantes. A partir de aquel momento, los carteles políticos y los folletos se convirtieron en una herramienta importante para la propaganda política.

A pesar de la Ley Saénz Peña, las mujeres, que todavía no podían votar, encontraron formas de desempeñar un papel político

en la sociedad, ya fuese utilizando sus contactos o su poder económico (Soledad Vallejos, citada en Ryan, 2017, p. 103-104). Victoria Ocampo fue una de las fundadoras, en 1924, de la Asociación Amigos del Arte (AAA), cuyo objetivo era facilitar el acceso a las artes independientemente del nivel socioeconómico de los socios. En 1933 la AAA invitó al artista mexicano David Siqueiros a dar una serie de conferencias en Buenos Aires. El muralista instó a los artistas argentinos a cambiar su forma de trabajar: para Siqueiros era imperativo que los artistas se dieran cuenta de que el verdadero arte se creaba en la calle, fuera del ambiente burgués de la galería, para así cumplir con su papel principal, es decir, cambiar las mentes y fomentar el cambio. Siqueiros también enseñó a los artistas y activistas argentinos a utilizar el estencil. Siqueiros explicó su enseñanza como “una racionalización mecánica [de la] acción gráfica de protesta” (Siqueiros, citado en Indij, 2005, p. 168-169). Desde entonces, el estencil ha estado asociado con la “gráfica de agitación y propaganda” argentina (*ibid.*), los artistas lo utilizaron, y luego los gobiernos se lo apropiaron.

Bajo Perón, “el arte callejero y el evento público se elevaron a un alto nivel simbólico para demostrar el atractivo popular” (Chaffee, 1993, p. 105). El gobierno se convirtió, así, en uno de los productores más importantes, tanto de carteles políticos (para promover al líder y las nuevas leyes implementadas) como de varios objetos efímeros (ya fuesen tarjetas con la figura de Evita o manuales escolares). El gobierno llegó incluso a aprobar leyes para prohibir la colocación de carteles por parte de sus oponentes (*ibid.*, p. 106). El peronismo utilizó el arte callejero con fines de construcción nacional, combinando prácticas artísticas y nacionalismo, y lo convirtió en un negocio organizado: “el arte callejero pasó de una forma de expresión en gran parte orgánica a una actividad basada en la calle que se organizaba de arriba hacia abajo” (Ryan, p. 106). Como se verá a continuación, en el análisis de las representaciones del expresidente Kirchner esto sigue siendo, hasta el día de hoy, una práctica del Partido Justicialista. Tanto bajo Perón como hoy en día se pierden algunos elementos de práctica política cotidiana cuando el grueso de la producción de arte callejero está subvencionado o apoyado por el gobierno. Se produce una inversión del sistema de producción. No obstante, se suele mencionar

que los productores de este arte, aun cuando están subvencionados por el Estado, son organizaciones comunitarias encargadas de producir estos artefactos artísticos, conservando así la apariencia de una acción revolucionara que brota del pueblo.

Después de la caída de Perón hubo ciclos en la producción de arte callejero: bajo la dictadura, la producción gráfica de protesta fue prohibida y los artistas encarcelados, y, bajo el gobierno democrático, los carteles evolucionaron hacia una forma que se consideraba más sofisticada: el mural. La preponderancia del mural se explica desde entonces por su calidad artística, talla, refinamiento y estética; hasta hoy la ciudad de Buenos Aires es conocida por sus murales.

El cambio entre la percepción de los efímeros pósters de pasta de trigo como objetos de propaganda y la de las muestras de arte callejero como objetos de arte ocurrió en la década de 1970. No solo evolucionaron las técnicas, sino también la razón para recurrir al arte. Después de 1968 hubo una evolución “en el concepto de la subjetividad política misma –un cambio en la naturaleza de la agencia política” (Greeley, 2009, p. 163). El papel del arte en la sociedad argentina se transformó y los artistas empezaron a hacer un arte social. Se crearon distintos grupos de activistas que propusieron objetos de arte comprometido con el ambiente político de su época. Este período relativamente estable en la producción de arte urbano, sin embargo, fue efímero, ya que los militares derrocaron a Isabel de Perón en 1976.

Durante la última dictadura militar (1976-1983) el arte callejero, duramente reprimido, pasó de nuevo a la clandestinidad. Luego, el 21 de septiembre de 1983, justo antes de que cayera la junta militar, miles de carteles estarcidos de tamaño humano –que representaban a niños, adolescentes, hombres y mujeres, mujeres embarazadas, y parejas– aparecieron en Buenos Aires. La variedad de formas representadas hizo que fuera más fácil para el público identificarse con los desaparecidos. Conocido como el Siluetazo, esta demostración –liderada por un grupo de artistas y las Madres de la Plaza de Mayo– marcó un punto de inflexión en la defensa de los derechos humanos en la Argentina. En aquel momento, todos podían tener una idea más clara de cuántas personas habían desaparecido a manos del régimen durante el Proceso de

Reorganización Nacional. En este homenaje repentino “el arte callejero delimitó espacios recuperados del estado autoritario y reutilizados *para y por* el derramamiento colectivo de ira, pérdida y dolor” (Ryan, p. 109; cursiva en el original). Aunque primero se conceptualizó como un esfuerzo puramente artístico, el Siluetazo se convirtió en “una socialización de la producción creativa, una acción que llegó a ocupar un espacio en el límite entre el arte y la política” (*ibid.*, p. 107), y que hizo que la resistencia se hiciera visible en los paredes de los edificios⁴. “En lugar de disolver el arte en la política, [el Siluetazo] evidencia que lo estético es una dimensión inseparable de la política a la que acompaña. Su autonomía radica, precisamente, en efectuar la indistinción de lo político y lo estético (...) pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de la resistencia” (García Navarro, 2008, p. 343).

La crisis económica de 2001 trajo nuevamente el estencil a las calles de Buenos Aires. En los años posteriores a la crisis financiera “el stencil⁵ alcanza un crecimiento significativo y una identidad propia (...). El arte callejero nace motivado por una necesidad artística individual, pero que inmediatamente pasa a lo social: la interacción con la ciudadanía en su transitar diario genera un cambio en su percepción que invita al diálogo y motiva el entendimiento” (Llamazares, 2004, p. 8). Después de tres décadas, el arte político volvió a las calles del país, más fuerte que nunca, y se estableció una nueva cultura del grafiti de tema político en la que la ciudadanía desempeña un papel más importante que antes.

En suma, el arte callejero ha estado a la vanguardia del cambio social y político en la Argentina desde principios del siglo xx, y “estrechamente relacionado con el discurso popular que surgió de las protestas políticas y sociales” (Chaffee, p. 102). Mientras que algunos artistas callejeros usan el grafiti como medio para luchar activamente desde abajo contra la autoridad, esta lo ha

4 Otra acción similar ocurrió en la Argentina cuando se revocó la Ley de Punto Final. Por todas partes de la Argentina apareció el lema “Nunca más”. Se produjeron expresiones como “Nunca más hambre”, “Nunca más libros prohibidos”, “Nunca más prensa corrupta” y “Nunca más estudiantes asesinados”. Como se verá a continuación, este tipo de demostración ha sido reconceptualizada para criticar al presidente Macri.

5 Aquí se adopta la ortografía “estencil”, pero muchos artistas callejeros prefieren el vocablo “stencil”, como en inglés.

reconceptualizado como forma de conocer y alcanzar al público donde está, es decir, en las calles. Lo que primero fue un acto de transgresión es, por lo tanto, reapropiado y legitimado por el poder. A continuación me concentro en las representaciones de Kirchner y Macri, y exploro por qué y cómo se vinculan sus representaciones con la cultura popular.

“Consternación tras la muerte de Kirchner”, anunciaba el titular de *La Nación* el 27 de octubre de 2010. Muchos reconocían en él, al presidente que había reducido la crisis social que aquejó al país a partir de la crisis económica de 2001, y conmemoraban su presidencia y su vida. Kirchner se volvió omnipresente en las calles de Buenos Aires. Al día siguiente, la frase “Siempre Néstor” apareció en todos los vecindarios de la capital. Hubo grafiti de todos los tipos: *Sharpie art* –una forma muy sencilla de crear un eslogan utilizando un rotulador indeleble de marca Sharpie; solo se escribe una inscripción con palabras, generalmente no hay dibujo– y *sticker art* –una forma de arte en la que se pegan etiquetas adhesivas, sobre las que se escribe un lema, en el mobiliario urbano–, dos formas de conmemoración espontáneas que no requieren formación artística ni muchos materiales. Fue, de hecho, una efusión espontánea de amor y respeto hacia el presidente por grandes sectores de la ciudadanía. Aunque hayan pasado algunos años desde la muerte del expresidente, estas formas muy sencillas de recordarlo siguen estando presentes en Buenos Aires. Se han transformado en inscripciones como “Néstor vive” (que recuerda a las inscripciones “Evita vive”); un estencil sencillo que a veces se reproduce con la cara del expresidente, “Gracias Néstor” y “Kirchner vuelve”, a veces abreviado como “KV”. Son todos actos de conmemoración individual, grafitis efímeros que aparecen y desaparecen en pocos días; en suma, se trata de actos de política cotidiana que permiten al pueblo recordar a una figura querida.

Un mes después del fallecimiento de Kirchner, el grupo juvenil La Cámpora –que fue creado en 2003 por Máximo Kirchner para obtener apoyo para la candidatura de su padre– distribuyó un diseño que combinaba la figura de *El Eternauta* con la del expresidente, el cual se llegó a conocer como *El Nestornauta*. En un fin de semana, *El Nestornauta* se pudo ver por toda la ciudad.

personas y *con* las personas. En resumen, es recordado y retratado como el héroe colectivo al que alude Oesterheld.

Además, se puede establecer otro paralelo entre los cómics y Kirchner. En episodios posteriores, *El Eternauta* pasó de ser una mera obra de ciencia ficción a tratar temas más políticos: fue abiertamente crítico con la junta militar. De hecho, el propio Oesterheld desapareció a manos de los militares en 1979. El Nestornauta puede entenderse también como un tributo al papel que desempeñó Kirchner en llevar a los exmilitares a la justicia. Bajo su gobierno, el Congreso anuló los indultos otorgados a los miembros de la junta y anuló tanto la Ley de Punto Final (1986) como la Ley de Obediencia Debida (1989). También hizo de los derechos humanos una prioridad. El tamaño de la plantilla, el hecho de que sea una figura de pie, reproducida una y otra vez alrededor de la capital, también recuerda a las formas humanas del Siluetazo. Al establecer un vínculo con símbolos culturales argentinos bien conocidos y fácilmente reconocibles, los artistas y activistas se aseguraron de que el significado de la manifestación de arte callejero fuera fácil de entender. La Cámpora, como agrupación juvenil kirchnerista, se aseguró así de que su líder tuviera una representación positiva con el Nestornauta.

El Eternauta es un caso interesante en la escena gráfica argentina. Se trata de un grafiti político, cuyo objetivo es cambiar la sociedad desde abajo, pero –como se hacía bajo Perón– cuya producción se maneja y se organiza desde arriba. Los partidos políticos argentinos y sus grupos afiliados, como La Cámpora, utilizan técnicas de resistencia cotidiana y los códigos de la protesta en su favor. Es difícil afirmar que el *Nestornauta* no es una obra de arte: tiene un alto valor artístico y un gran poder visual. Sin embargo, su creación tenía un papel político evidente: crear un legado político para la figura central de su partido. Es arte hecho propaganda.

La imagen del *Nestornauta* también ha sido reclamada por la ciudadanía. En distintas manifestaciones justo después de la muerte de Kirchner se han visto carteles solo con el rostro del Nestornauta, lo que perpetúa el uso inicial propuesto por La Cámpora. Sin embargo, desde que Macri accedió a la presidencia, se ha visto la cara del Nestornauta en protestas contra Macri, lo que significa que las representaciones de Kirchner se han convertido

en una manera de criticar al actual presidente, lo que hace de su utilización un acto de resistencia cotidiana. Más que un tributo, el *Nestornauta* se ha vuelto una señal visual de la resistencia en contra de las políticas del presidente actual.

Otras muestras de arte callejero que actúan como actos de conmemoración son los numerosos murales y obras de *chalk art* –obras de arte hechas con tizas de color– que aparecen a menudo en frente de la Casa Rosada para celebrar el aniversario del fallecimiento de Kirchner. A los seis meses de su muerte, el muralista Marco Catuares pintó un mural en el suelo en el que se destaca la supuesta entrega del presidente a su país; se veía la cara de Kirchner y se podía leer la inscripción “La vida por su pueblo”. Un año después de su muerte, el grupo político Segundo Centenario le pidió al mismo muralista que realizara otro mural en la Plaza del Congreso. Se ve la cara del expresidente y la inscripción “Gracias Néstor” –el lema se ha vuelto muy popular entre los partidarios del expresidente y hoy en día sigue siendo una de las inscripciones más vistas en Buenos Aires. Existen también variantes que destacan el papel que desempeñó al hacer de los derechos humanos un tema importante en la Argentina, como un mural que lo muestra riendo, con la inscripción “Gracias por devolvernos la historia”.

Aunque el grafiti “es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política” (García-Canclini, 1990, p. 307), el análisis del estencil *El Nestornauta* y de los murales que retratan al expresidente Néstor Kirchner muestra cómo los partidos políticos argentinos lo han institucionalizado y lo han transformado en una manera de perpetuar una ideología política en las calles. Estos ejemplos no son actos de resistencia cotidiana; forman más bien parte de un plan de comunicación elaborado por grupos relacionados con el Partido Justicialista para deificar la figura del expresidente e imponer su imagen en la capital, creando así un legado político visual que hace que Kirchner permanezca en la mente de la ciudadanía. De esta forma se deconstruye el planteamiento generalmente aceptado según el cual el arte callejero que trata de un tema político es necesariamente de protesta, y se

refuerza mi propuesta inicial según la cual en la Argentina los partidos políticos utilizan los códigos de la calle en su favor.

Sin embargo, el grafiti de tema político que surge como rechazo de la autoridad vigente sigue muy presente en la Argentina. Una de las figuras más duramente criticadas es la del actual presidente Mauricio Macri. Como Kirchner, su representación está también vinculada a la junta. Una plantilla de 2011, cuando Macri todavía era alcalde de Buenos Aires, lo asocia con la junta militar. En el estencil se puede ver el símbolo universal para el reciclaje, con un lema que dice: “Buenos Aires ecológica – Recicla la basura”⁷. Aparecen tres figuras: el exgeneral Rafael Videla, que en ese momento acababa de ser encarcelado; el expresidente Carlos Menem, que indultó a Videla en 1990, y que es considerado responsable de la vinculación del peso argentino con el dólar estadounidense, lo que provocó el colapso del 2001; y el jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri.

La plantilla fue creada por el grupo Iconoclastitas. En una entrevista aparecida en el sitio web Buenos Aires Street Art confirmaron que, mientras creaban el estencil, el original solo mostraba dos figuras: Videla y Menem (s.a., 2011, s.p.). El diseño era un guiño al período Menem, durante el cual muchos antiguos represores habían sido reciclados a través de compañías privadas de seguridad. Otros artistas u activistas se encargaron de agregar a Macri, un ejemplo de política cotidiana, lo que establecía un paralelo entre los tres hombres. La plantilla luego fue rehecha por artistas anónimos y ampliamente distribuida en línea; puede descargarse de varios blogs.

Se tiende a relacionar a Macri con los expresidentes de la Argentina que tienen mala fama. Por ejemplo, se relaciona a Macri con Videla y con la idea de un régimen fascista. Un póster de pasta de trigo de 2016 muestra solo la cara de Macri. Lleva una gorra de plato, similar a la que llevaban los miembros de la junta, y bigote. El bigote genera una imagen ambigua. El hecho de que el presidente argentino lleve gorra de plato y bigote hace que la similitud con el exgeneral Videla venga inmediatamente a la mente del observador;

7 Se puede ver el estencil original en: http://www.buenosairesstreetart.com/wp-content/uploads/2011/03/buenos-aires-ecologica-Videla-Menem-y-Macri-estencil-%C2%A9BA-Street-Art-buenosairesstreetart.com_-600x800.jpg

sin embargo, dicho bigote se parece más bien al pequeño bigote de Adolf Hitler que al fornido bigote de Videla. Por lo tanto se trata de una comparación doble: en la mente del artista, Macri se parece tanto a Videla como a Hitler. También hay estenciles que hacen muy obvia la referencia al fascismo, como “Fuera Macri – No pasarán” y critican su forma de gobernar, como “Macri dictadura”. También se relaciona a Macri con Menem; por ejemplo, hay una pintada que dice “Macri es Menem con los ojos claros”, una alusión al posible colapso del país durante la presidencia de Macri. En otro póster se ve la cara de Macri con cuatro palabras pegadas: “ajusto, aprieto, devaluó, liquido”, una referencia clara a la vinculación del peso argentino con el dólar estadounidense y la crisis que siguió.

La mayoría de las muestras de arte callejero relacionadas con Macri son negativas y críticas de su acción política. Unos estenciles comentan sus tendencias neoliberales y lo asocian a mercancías y marcas: así, la eme de Macri se transforma en la eme de McDonald’s. También se lo dibuja con la bandera de los Estados Unidos en la frente, como una marioneta manipulada por poderes extranjeros, o se lo compara a los buitres, una referencia a los fondos buitres que invirtieron en la deuda pública argentina y con los que Macri trató de llegar a un acuerdo para que el país tuviera de nuevo acceso a los mercados internacionales, una iniciativa criticada. Otra propuesta similar a la del *Nunca más* combina el apellido del presidente con varios males que la población le atribuiría –por ejemplo, se ven inscripciones tales como “Macri hambre”–, su forma de ser –inscripciones como “Macri vago”, “Macri ladrón”, “Macri miente”–, y otras más explícitas, como “Macri puto” y “Macri sorete”. También se crearon neologismos, como *macrisis* y “*macriminal*”, para destacar la desaprobación del pueblo con respecto al presidente.

Como se ha visto en el análisis de las muestras de arte callejero relacionadas con Macri, los actos de política cotidiana no se organizan de manera formal ni informal y son actos individuales de resistencia que brotan de la ciudadanía. La mayoría no se planifica con antelación, y tampoco son obras elaboradas, como se ha visto en el caso del *Nestornauta* y de los murales creados para conmemorar la muerte de Kirchner. En el caso de Macri, son

eslóganes abiertamente críticos, hechos con rotuladores Sharpie o pintura en aerosol, que aparecen y desaparecen según los acontecimientos políticos; se trata de comentarios sociales puntuales. En el caso del arte callejero relacionado con Macri, no hay ni relación ni participación del gobierno o de otras formas de autoridad, ya que estos actos se oponen activamente a ellos. El arte callejero es así una forma de hacer política por otros medios y de resistencia cotidiana, una forma alternativa de expresión para ciertos individuos y grupos.

También se suele mencionar el valor artístico de las muestras de arte callejero dedicadas a cada presidente. Mientras las obras que representan a Kirchner –ya sea el Nestornauta, los varios murales o los ejemplos de *chalk art*– tienen un alto poder visual, están apoyadas por varios grupos y son firmadas por los artistas que las crean, la mayoría de las obras dedicadas a Macri son más sencillas –muchas son de tipo *Sharpie art* o inscripciones hechas rápidamente con pintura en aerosol– y no hay un autor explícito. Cuando se representa a Macri en obras más elaboradas, como los murales en los que se le ve como títere a sueldo de los Estados Unidos, su representación es más bien irónica y caricaturesca, algo que no se encuentra en la de Kirchner. Aquellos que deifican a Kirchner quieren que el arte producido se inscriba en un legado político-artístico que dure, mientras que los oponentes a Macri utilizan el arte callejero como una manera de criticar abiertamente a la autoridad vigente y no inscriben su producción en una praxis artística más elaborada.

Si, como planteaba al inicio citando a Rama, en los años sesenta hubo una invasión de grafitis políticos en las ciudades latinoamericanas, se puede decir que hoy hemos capitulado ante la omnipresencia del arte callejero. El arte callejero es una de las formas más accesibles de resistencia y una de las demostraciones más claras de política cotidiana, pues es accesible para cualquiera que tenga un pincel y una lata de pintura. A partir de la década de los 70, el grafiti de tema político en la Argentina se volvió marcadamente social y dio voz a una población que se sentía marginada por el poder existente. Tal como ha quedado demostrado en este capítulo, uno de los usos del grafiti ha sido como medio para recordar y criticar a figuras políticas importantes. Las representaciones del fallecido

- García-Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D. F.: Grijalbo.
- García Navarro, Santiago (2008), “El fuego y sus caminos”, en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo A. (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 333-364.
- Greeley, Robin Adèle (2009), “Art and Politics in Contemporary Latin America”, en *Oxford Art Journal*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 32, N° 1, p. 162-167.
- Indij, Guido (2005), *Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Indij, Guido (2007), *1000 stencils*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Kerkvliet, Benedict J. Tria (2009), “Everyday Politics in Peasant Societies (and Ours)”, en *The Journal of Peasant Studies*, Nueva York: Routledge, Vol. 36, N° 1, p. 227-243.
- Llamazares, Kalil (2004), “La explosión como reacción”, en Indij, Guido, ed., *Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora, p. 8-9.
- Oesterheld, Héctor Germán (2007), *El Eternauta: 1957-2007, 50 años*, Buenos Aires: Doedytores.
- Rama, Ángel (1998 [1984]), *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Ryan, Holly Eva (2017), *Political Street Art: Communication, Culture and Resistance in Latin America*, Nueva York: Routledge.
- S.a. (2011), “Recycling the Rubbish: Political Stencil”, en *Buenos Aires Street Art and Graffiti - BA Street Art*, <buenosairesstreetart.com/2011/03/recycling-the-rubbish-political-stencil/>, acceso 1 de junio de 2018.
- Siqueiros, David Alfaro (1977), “¡Échenle flit!”, en Indij, Guido, ed., *Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires: La Marca Editora, p. 165-170.
- Vallejos, Soledad (2008), “El regreso de las super amigas”, en *Página 12* <www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4511-2008-11-21.html>, acceso 1 de junio de 2018.