

Análisis de la serie *El cepo colombiano* del artista plástico Pedro Molina desde una perspectiva histórico-crítica

Analysis of the series *El cepo colombiano* by the plastic artist Pedro Molina from a historical-critical perspective

Viviana Mariela Collantes
Universidad Nacional de La Rioja

Recibido: 19 de abril de 2024
Aceptado: 14 de mayo de 2024

Resumen

En este artículo identificamos la postura crítica del artista Pedro Molina a través de la construcción de las composiciones que ha ido adoptando con sostenibles y sensibles ideas de desarrollo visual. Encontramos una serie de obras políticas titulada *El Cepo Colombiano* donde denuncia las violencias y torturas cometidas por aquellos que ostentan el poder militar. El arte y la investigación han propiciado el conocimiento para establecer el dialogo entre sus prácticas que estuvieron principalmente relacionadas con una perspectiva histórica-crítica, en favor de los derechos humanos. Este texto expone las semejanzas y atravesadas en diferentes épocas de dictadura por parte de Pedro Molina en Argentina, en analogía con Francisco de Goya de España por la guerra. Sumada a estas lecturas, que amplían los márgenes interpretativos, dan lugar a reflexiones de pensadores como Friedrich Nietzsche y Walter Benjamín quienes fueron traspasados por distintos sucesos y hechos ocurridos a lo largo de la historia. Como consecuencia directa y direccionada se hace énfasis en el análisis de la serie política, como un ejemplo claro que visibiliza a fuego aquellas décadas hasta la llegada de la democracia en 1983. En términos generales, se focalizan las ideas y la conceptualización que hacen del arte y su relación con la historia y la política. Al mismo tiempo, se desarrolla una interpretación de producciones artísticas desde una mirada centrada en sus diversas conexiones, más allá del contenido temático de estas. Se utiliza la perspectiva metodológica documental, cualitativa transdisciplinaria, que articula distintas áreas de conocimiento (política, historia y arte).

Palabras clave: Pedro Molina, arte, serie, crítica, política, *El cepo colombiano*

Abstrac

In this article we identify the critical stance of the artist Pedro Molina through the construction of the compositions that he has been adopting with sustainable and sensitive ideas of visual development, we find a series of political works titled *El Cepo Colombiano* where he denounces the violence and torture committed by those who hold military power. Art and research have fostered knowledge to establish dialogue between their practices that were highly related to a historical-critical perspective, in favor of human rights. This text exposes the similarities and adverse conditions experienced in different periods of dictatorship by Pedro Molina in Argentina, in analogy with Francisco de Goya of Spain due to the war. Added to these readings, which expand the interpretative margins, they give rise to reflections by thinkers such as Friedrich Nietzsche, Walter Benjamín who were pierced by different events and facts that occurred throughout history. As a direct and directed consequence, emphasis is placed on the analysis of the political series as a clear example that makes visible those decades until the arrival of democracy in 1983. In general terms, the ideas and conceptualization that make art and its relationship with history and politics. At the same time, an interpretation of artistic productions is developed from a perspective focused on their various connections, beyond their thematic content. The documentary, qualitative, transdisciplinary methodological perspective is used, which articulates different areas of knowledge (politics, history and art).

Keywords: Pedro Molina, art, series, criticism, politics, *El cepo colombiano*

Consideraciones sobre el artista y sus obras

En la producción artística de Pedro Molina existe una perspectiva ética, ya que toma posturas fuertes frente a la realidad histórico

social en la cual estaba inmerso. Tales posturas las plasma en su obra. Así los contenidos de sus obras se encuentran anudados al contexto del país y a la historia riojana (Catálogo, 1934-2015). Es por lo

antedicho que se puede realizar un estudio del arte desde una perspectiva histórico crítica.

Pedro Molina fue un artista testigo de su tiempo, en la provincia de La Rioja y en el mapa cultural nacional e internacional, a modo de embajador en diferentes oportunidades y ámbitos en el que desempeñó una gran tarea artística con dedicación y profesionalismo. Representó las artes plásticas desde su estética individual, mostrando, denunciando o sugiriendo realidades, entornos y personajes. Los museos y centros culturales guardan testimonios de ello (Martorelli y Lotufo Valdés, 2005).

Sus representaciones visuales del contexto político no solo nos proponen hacer memoria sobre el horror que fue la dictadura militar en Argentina, sino que también inquietan, hieren, e intranquilizan y nos invitan a hacernos cargo de ejercer nuestros derechos de verdad y justicia. El recorrido que hemos realizado por su vida y sus obras solo marca una parte de su amplia trayectoria dedicado a testimoniar su tiempo. Podemos situar a Pedro Molina como un hombre comprometido ética y políticamente, quien no desestimó alguna de sus ideas en cada momento. Aprovechó diferentes medios para fortalecer su aporte estético y cultural, a través de museos, revistas, galerías y prensa, entre otros. Se valió de distintas disciplinas del arte, sobre todo la técnica del dibujo y el grabado, con el que abrió un abanico de posibilidades que pasa por la crítica profunda con la que pudo

abordar los temas visuales, proponiendo así nuevas imágenes relacionadas desde los '60, '70 hasta el 2013 aproximadamente, las que visibilizan el pasado trágico del país. Fueron esos relatos, esos puntos de vista, esa mirada la que provocó configurar esas huellas de crueldad de un pasado atroz a través de lo visual.

Puede decirse que su experiencia y la de muchos, fue testimoniada a través de sus trazos, dibujos, pinturas y grabados. Indudablemente el artista fue un claro referente en el ámbito de las artes plásticas de la provincia. Marcó su posición de referente logrado a partir del arte y de un intenso compromiso en favor del federalismo y los derechos humanos. El artista comprometido con su oficio y con el tiempo que le tocó vivir, describió y adaptó su práctica en contundentes imágenes de aquellos que no tienen voz (Albarracín, 2008).

Para él, el arte fue una actitud de vida, una dedicación sin pausa en la búsqueda de lo ético, un artista convencido de que los verdaderos ideales son los que trascienden las mezquindades individuales. Pedro Molina fue un artista espejo de su época, absolutamente gestual y expresivo que canalizó toda la fuerza interior a través de la potente sensibilidad de las líneas, generando diferentes trazos, hirientes a veces, en su incontenible necesidad de transmitir la propuesta planteada. Molina buscó la resolución estética en función de un compromiso ético, de allí que sus figuras estén cargadas de dramatismo expresivo.

Es posible percibir en la producción de la serie *El Cepo Colombiano*, objeto principal de la investigación, un trabajo corporal acentuado, desarrollado mediante diferentes técnicas de grabado, agua tinta, punta seca y una paleta acotada a blanco, negro y tonos rojizos y azules. La tensión que muestran las imágenes deja ver una testimonial de denuncia que se lee en las diferentes composiciones. Las figuras muestran la severidad del tratamiento, y la fuerza compositiva que define a estas obras como un paso definitivo hacia la defensa de los derechos humanos y por ello, al elocuente valor del sufrimiento.

El tratamiento de la luz resalta la falta de equilibrio emocional de los personajes, que juega con los contrastes entre las distintas escenas. La luz que arrojan sus obras sobre la violencia y el proceso militar permiten que el espectador reconstruya nuevamente un relato al mirar las imágenes representadas. Tanto el cromatismo como el dinamismo entre las figuras de sus obras son un precedente de distintas, características referidas al contexto histórico de Argentina. Cabe agregar que su práctica artística se anuda con una práctica social. En las que se percibe la sociedad: clases dominantes, con las capas dominadas, clases acomodadas respecto a los marginados, disminuidos, desamparados. Tanto la elección de formas como el tratamiento del cromatismo de los cuadros de Molina son concretas demostraciones pictóricas (Catálogo 1934-2015).

A partir del efecto movilizador de sus expresiones se puede entender la circulación

seriada del discurso artístico de cuestionamiento y posición crítica. Por tanto, este arte profundo y el discurso del artista conformaba una referencia influyente y directa, más allá de sus imágenes, se trataba de una voz de fuerte impacto. La idea del grabado como arte comprometido o de denuncia social constituye un punto de partida desde el cual se puede entender el lugar y la función de esta producción seriada. Así se puede sostener que Pedro Molina, efectivamente, desarrolló su carrera como un artista comprometido con su perspectiva política. Obteniendo el reconocimiento junto a publicaciones en revistas y diarios fue sumando premios en Salones Nacionales e internacionales, exposiciones en galerías y museos, cargos docentes en instituciones de educación artística. (Perrone, A. M., 1994). Debido a su valiosa trayectoria fue parte fundamental en el proceso de construcción dinámica de tradición cultural local, e internacional. Dentro de la conformación de este canon pictórico, fue privilegiando el carácter del grabado como arte de denuncia y crítica (Martorelli y Lotufo Valdés, 2005). En este sentido, resultan emblemáticas las composiciones sobre la violencia ejercida por gobiernos militares.

En la serie *El Cepo Colombiano*, orientada a denunciar la violencia, subyace la noción de tortura en el sentido de acto por el cual se sometían e inflijan intencionalmente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o confesión. También significa el castigo por

un acto que haya cometido una persona, o se sospeche que lo ha cometido. Tales torturas pueden ser infligidas por un funcionario público u otra persona en ejercicio de funciones públicas (Mercado Luna, 2017)

En la ilustración de la estampa titulada *Fusilamiento* (Ver fig. 3), tinta de 1960, se ven a tres figuras con sus brazos atados, dos de ellos las mantienen hacia atrás. Los personajes apenas se pueden mantener en pie, el de la izquierda vuelve su rostro hacia arriba, el del medio se le desploma su cabeza hacia adelante, el de la derecha mantiene sus manos atadas sobre su cabeza. Toda la composición está delimitada solo por simples líneas, que forman el contorno de las figuras que están siendo apuntados por cuatro armas desde el frente sin que se pueda ver a las figuras que las carga.

A través de este recurso plástico muestra la realidad de la condición humana ya que ese fue el motivo esencial de su producción artística, y sus rotundas críticas en contra de la perversidad ejercida sobre los vencidos.

El historiador José María Rosa (1969) describe el cepo colombiano como prácticas que son un suplicio cuya invención se les atribuye a los colombianos. Cabe mencionar al mercenario y cruel López Matute como un personaje de la historia del siglo XIX, que estaba a cargo de torturas. La historia lo describe como alguien sin ideales, un bandido con una larga experiencia, y hábil en el manejo de armas. En 1827 se valían

de él para descubrir el dinero y las joyas ocultas por los ciudadanos.

Las víctimas que se resistían eran inmovilizadas, golpeadas con objetos contundentes incluyendo pistolas y fusiles. De este modo, se aumentaba el suplicio a los prisioneros que eran esposados en posiciones humillantes e incómodas (por ejemplo, desnudos o en ropa interior). Todo ello, para maximizar el dolor físico, obligados a permanecer periodos prolongados en posiciones de estrés, en cuclillas, encadenados, atados, sentados o tirados en el piso.

El plástico riojano representó estas prácticas con sus imágenes atemporales, allí muestra toda su crudeza formal y pictórica. Utiliza recursos técnicos que materializan el horror en los ejemplares de la serie, la utilización reiterada de las prácticas de tortura, por ejemplo, que presupone el manejo de una persona encargada de ceñir el lazo o las correas. Otras veces se regula el suplicio sin la presencia de una persona, esto ocurre cuando se busca causar la muerte. El cepo fue necesario para mostrar la aproximación violenta ejercida por el poder en ejercicio.

En este sentido, cabe mencionar otra obra de la serie de 1961 (en linóleo) donde Molina representó la figura de *Martín Fierro* (Ver fig. 4) en el cepo. Allí recrea la tiranía como una pesadumbre aislada y opresiva que amenaza con destruir al prisionero encadenado, tirado en el piso abarcando el primer plano. Muestra una condena de coacción y la restricción física, la privación sensorial y el sometimiento indefinido y prolongado.

Así vemos que Pedro Molina trabajó con la historia, a través de la narración secuenciada, como fundamento o necesidad de organizar su plástica en series o núcleos. Se encuentran producciones de la serie *Los Caudillos*, en la que representó diferentes escenas como, por ejemplo: *El general y Damasita*, *El moro del general*, *Soy Quiroga*, *Cuidado soy Facundo*, *La espada de Lavalle*, *Varela en Campaña*, *Después de la batalla*, *La cabeza del Chacho*, entre otras. El artista se valió del arte como medio único para ilustrar su perspectiva histórica crítica de aquella época. Las imágenes narran la invasión en La Rioja por las tropas conducidas por el General Bartolomé Mitre en 1862-1867. En ese entonces, el Partido Federal Argentino, pretendía desconocer la autoridad del presidente Mitre, en pos de liberar el interior de las provincias de un gobierno unitario impuesto desde Buenos Aires. La invasión fue liderada por varios caudillos locales, de los cuales el más conocido fue Felipe Varela, quien logró dominar por completo tres provincias. Tras la derrota de Varela, el Partido Federal desapareció en el oeste y norte del país, culminando con las correrías montoneras.

Durante la batalla del pozo de Vargas, Mitre buscó dejar el ejército al mando de coroneles extranjeros, especialmente los militares orientales quienes tenían sus propios hombres, una pasión por pelear y un placer por la muerte. Este ejército portador de armas de guerra también contaba con instrumentos de tortura. Cada etapa histórica de sometimiento, tiene un símbolo de tortura, un

método, un instrumento para provocar sufrimiento y dolor, sistematizan el terror y la advertencia de un sistema imperante.

En tiempos más actuales esos instrumentos se llaman, por ejemplo, *picana*, en la época de Mitre se llamó Cepo colombiano, dicho artefacto, se muestra en la ilustración *Prisionero del Ejército Nacional* (Ver fig. 6), tinta 2008, donde la imagen que realiza el artista en respuesta a todas estas prácticas de tortura, crímenes y horrores quedó plasmada en la serie *El Cepo Colombiano*. (Mercado Luna, 2017).

El posicionamiento crítico desde las ilustraciones, *La Carbonera de Sandes* (Ver fig. 5), de 1963, es una variante más realista de la composición, al agua tinta, muestra las figuras con sencilla claridad y expresividad con ademanes de desesperación, las hace superpuestas una sobre otra para ser prendido fuego, expresan gestos de dolor y de una lenta agonía e impotencia ante la inminente muerte. Lo que representa la escena es la masacre perpetrada por uno de los coroneles más crueles, Ambrosio Sandes, quien tenía un modo de operar gracias a los conocimientos sobre el manejo del cepo colombiano, comenzó por aplicarlo con fines de obtener información en los llanos riojanos, mató a seis personas por ese medio para que el séptimo hablara, luego, terminó usándolo solo como un medio para quitar vida. Su otra especialidad fue la de canalizar el miedo en actos de crueldad, sobre todo si la víctima se encontraba rendida. Además, tenía acostumbrada a su tropa en el rito de este suplicio, por lo que para sus soldados no era

novedad el espectáculo de los prisioneros rebeldes puestos en cepo. Todo esto ocurría, cuando la Constitución Nacional en 1813 declaraba: ¡Quedan abolidos para siempre los instrumentos de tortura! que irónicamente invocaban los invasores elevando a la categoría de mandato supremo, el grito libertario de la Asamblea, pero al ejército de Mitre, poco le importaba que esta requisitoria ya tuviese cincuenta años de historia al tiempo de ejecutar las columnas de sometimiento. El cepo colombiano de lanzas, boleadoras, grillos son ahora piezas de museos. Ya no existen, no se usan. La picana eléctrica, las armas automáticas, biológicas y los gases, han asegurado una inmovilidad inofensiva detrás de vitrinas que muestran una época oscura que a través de La Rioja.

En las propuestas seriadas de Molina hay denuncia, hay verdad, simplemente mostrada a través de la simbología iconográfica de las imágenes. Casos aislados, fragmentos de dramas conmovedores, que salpican y se repite en la historia para decirnos que la tortura en épocas militares, no fue un invento de los tiempos modernos, ni un patrimonio exclusivo de los tiempos antiguos, sino un recuerdo de siempre para asegurar las relaciones de opresión y sometimiento.

La tortura no es un asunto personal, no es el enfrentamiento de dos seres, sino el choque de dos modos de concebir la vida: la dominación de aquellos que buscan torturar y los que aspiran liberarse deben pagar con la tortura. Pedro Molina, en plena posesión de sus medios expresivos, dedicado exclusivamente al arte, ha interpretado

aquellos temas referidos al contexto político del país. Donde el primer problema que plantean las creaciones, es la relación que establece entre la imagen presentada y el título que la acompaña, que algunas veces se vuelven anecdótico y otras la enriquece. De este modo el planteo plástico se independiza de tal manera que la obra puede ser observada sin la contingencia del título, creándose una forma independiente de plena validez documental. (Mercado Luna, 2017).

Así marca la conducción de sus intenciones formales, que están logradas y puestas en evidencia en sus diferentes estampas oscuras y estrictas. Estas intenciones de concretan, por un lado, en la yuxtaposición del color y en los efectos provocados por el uso de las líneas y las pigmentaciones. Por otro lado, en el uso de contrastes de las áreas de luces y sombras. Por último, en las originales reversiones de negativos provocados por extensiones de neutros en torno al espacio y las marcadas figuras, donde se realiza ese sentido formal de la escena que se articula con el espacio exterior llevando a un intuitivo equilibrio visual para revelar la realidad en sus distintas series, esta solución dada al espacio compositivo es fundamental de su plástica.

Varias de sus obras se pueden entender y emplear como armas contra la ignorancia, la injusticia y la crueldad inhumana. Si queremos estimar el alcance y trascendencia de la serie *El Cepo Colombiano*, será necesario que las entendamos como imágenes ancladas en una larga historia. Nótese que empleamos la palabra imagen, para describir la evidencia compositiva crítica y visual. Poseen una forma

y una estructura discernible, lo que los historiadores de arte llaman estilo; esto significa que las imágenes de la serie política pueden ser exhibidas y comparadas con obras que pertenecen a la historia del arte. La visión, el ver y las representaciones también tiene su historia, la imaginación visual de los individuos y de las comunidades se desarrollan a través de generaciones. Si bien es cierto que no todas las imágenes son obras de arte, todas las obras de arte si son imágenes y, debido a su carácter especial, los ejemplares de la serie, su representación de la tortura, y el sufrimiento en tiempos tan convulsionados con invasiones o dictaduras pertenecen a un número muy grande e ilustre de la cultura riojana.

Pedro Molina hace hincapié en los modos de construcción visual de los que surgen connotaciones sobre los cuerpos violentados, en los que no vemos ninguna gracia redentora, solo sufrimiento de las víctimas ante el clamor del dolor infligido, de su producción y narrativa emergen puntos centrales de entrecruzamiento visual con los grabados de la serie *Los Desastres de la Guerra* (Ver fig. 2: Y no hay remedio), del español Francisco de Goya, que a la hora de discutir sobre las imágenes de la serie *El Cepo Colombiano*, también han sido invocadas sus obras a modo de ejemplo. Ya que sin lugar a duda las similitudes visuales entre las imágenes individuales de torturas, son sorprendente y pueden ser vistas como producto de una herencia almacenada en la memoria (Perrone, 1994).

De este modo, para la crítica es lógico continuar con las imágenes seleccionadas correspondientes a la serie *El Cepo Colombiano* medio por el cual el artista muestra a las víctimas acogiendo su propia tortura o muerte, la tragedia y el sufrimiento acompaña a cada individuo, mientras que los guardias presiden una triste y forzada tortura de los dominados y vencidos.

Las imágenes nos hacen reflexionar, motivo por el cual son objeto de una gran consideración crítica, contribuyendo a una sensación de importancia ante el amplio registro visual de las crueldades perpetradas por un sistema de lucha y represión militar en Argentina. Son la expresión de una visión malévolas en la que los vencedores militares son omnipotentes, además de poderosos, y los vencidos son simplemente seres viles e inhumanos. Según esta perspectiva brutal, la presencia de estos últimos justifica a los primeros la supuesta bestialidad de la víctima justifica la violencia aplastante de los opresores. Las composiciones narran las duras reflexiones sobre la violencia, y las torturas ejercidas sobre las personas, que aquí interesan de manera especial.

Pedro Molina se vuelca íntegro en la serie *El Cepo Colombiano* en las que manifiesta su sensibilidad que atrae y repele en un interminable juego de ironía y tragedia. La actitud ante la realidad motivó sus preocupaciones, y han hecho que sus obras signifiquen una mirada atenta de nuestro país. Llamen la atención las expresiones que se traducen en las imágenes fuertes y nos permiten entender su lenguaje inclinado a una

concepción moderna del espacio plástico, que muchas veces se entiende por composición clásica o académica.

En ambas producciones se pueden localizar ejemplos de tortura en imágenes similares o semejantes. Las expresiones corporales en las figuras del poder y la subordinación parecen estar internalizadas en el arte y se pueden producir a voluntad sin depender de un prototipo visual en particular.

Retomando las escenas representadas en la serie *El Cepo Colombiano*, el artista describe la insensibilidad emocional de los torturadores y la total vulnerabilidad física de las víctimas, con el fin de exponer circunstancias particulares de carácter nacional y militar. La intencionalidad de muchas reproducciones de obras realizadas y expuestas tienen la intención de protestar y denunciar las atrocidades cometidas, con el pretexto de defender la seguridad nacional.

Los cuerpos de Pedro Molina subrayan también la profunda distancia existente entre los grupos de imágenes, en las que muestra a los guardias militares que presiden una triste y forzada degradación provocada por la tortura con el fin de obtener la verdad, en contraste entre las expresiones y gestos de los prisioneros en la serie, como es el caso del aguafuerte *coroneles de Mitre* (Ver. fig. 7), año 2010, en los que deja ver un claro abismo emocional.

Cabe mencionar, una ilustración que muestra a dos figuras, una se encuentra a la derecha desnudo y sentado en el piso cubriéndose el rostro, su cabeza se desploma hacia adelante, mientras que la otra figura ubicada a la

izquierda está vestida, carga una gorra y botas, es claro que se trata de un guardia militar porque tiene un arma con la que lo atemoriza, detrás de este se puede ver en el fondo lo que podría ser el sol del que apenas se filtra una mínima luz, que el prisionero podría ver por última vez. Es así que basa su iconografía en expresar diferentes escenas del pasado, muestra la implacable mirada con la que abordó de manera simbólica aquellos acontecimientos de lucha durante los gobiernos militar, se vale del lenguaje literario de la historia para representar a través del lenguaje visual, composiciones cargadas de crítica y denuncia. Como ocurre con la maravillosa narración histórica de la serie titulada *El Cepo Colombiano* en la que presenta un lenguaje plástico muy variado, que habla sobre una parte de la historia donde las imágenes juegan un papel fundamental que nos ayudan con un repaso visual, ante las palabras que faltan para explicar un pasado donde se implementó un sistema de represión y tortura.

A partir de un estudio metódico, sobre las prácticas artísticas realizadas sobre los hechos políticos por el artista Pedro Molina, se pretende describir un determinado y crítico momento atravesado por la violencia y la persecución ejercida por parte de los militares sobre toda la sociedad de Argentina, con este acercamiento se confirman las realidades que rodean y determinan un pasado histórico demarcado entre 1976-1983, como lo fue el Golpe Cívico Militar (Novaro, 2011).

En estas producciones se hacen notorias las fuerzas de poder sobre aquellos que no

compartían sus mismos ideales, en el recorrido de las obras también se manifiesta su exilio vivido profundamente por el artista durante este periodo. Y esas vivencias hablan con el lenguaje de sus líneas, colores y técnicas expresadas en sus diferentes composiciones. En ellas buscó expresar una estética propia que le permitiera la conformación de la serie en las que describe hechos de un pasado lleno de violencia, en donde son reproducidos de manera exagerada cuándo se desea protestar contra los abusos, crímenes y humillaciones. En el trabajo organizado en serie o núcleos prima el contenido visual de denuncia política como eje central en su perspectiva histórica crítica.

Importancia de la perspectiva crítica de la historia en relación a la obra de Pedro Molina

Bajo este título abordamos algunas consideraciones de los pensadores Friedrich Nietzsche y Walter Benjamín quienes representan la historia desde una perspectiva crítica en oposición al pensamiento moderno, que hacía hincapié en la idea de progreso y desarrollo, donde el arte no quedó fuera de esta gran concepción. Lo que acabamos de expresar responde a paradigmas importantes. Tanto la historia natural como la humana se mueven y se desarrolla a través del tiempo en un orden constante mediante una secuencia predecible, no hay interrupciones o cambios de dirección. El progreso implica que existe una regularidad e incluso una previsibilidad en el funcionamiento de la naturaleza y la sociedad. Segundo, en relación al progreso,

es una marcha constante e implacable hacia la mejora que no tiene en cuenta el pasado. Cabe mencionar que estas ideas atraviesan los siglos XVIII y XIX, las que comienzan a ser cuestionadas principalmente por la denominada *Filosofía de la Sospecha*. Dentro de este grupo de pensadores críticos se encuentra Friedrich Nietzsche (1844-1900). A los fines del presente artículo, solo tomamos de este autor su noción de historia que aborda la *Segunda Consideración Intempestiva*. En este texto el filósofo no solo estudia las diversas concepciones de historia, sino que también focaliza en el problema de la memoria. En este sentido, sostiene que hay que saber olvidar y recordar en el momento justo, de intuir con fuerte instinto cuándo es necesario sentir de manera histórica y cuándo no. Por otro lado, explica tres grandes concepciones de la historia, las que solo mencionaremos para detenernos en la concepción crítica de la historia. Explica la historia monumental, la de museo y la concepción crítica. La historia crítica juzga y condena el pasado desde el presente, por ello la revisión hacia atrás depende de las valoraciones del presente. Cada época decide qué recordar y qué olvidar, así la noción de memoria es importante, porque no se trata de recordar a todos y cada uno de los acontecimientos del pasado. De este modo la historia desde esta perspectiva, es la fuerza por la cual, el presente arma una relación con el futuro y no con el pasado.

Respecto a Walter Benjamín (1892-1940), tal como hicimos en el caso de Nietzsche, de este autor solo tomaremos su concepción histórica

que se encuentra en sintonía con la noción de historia crítica de Nietzsche. Benjamín también se encuentra en las antípodas de la concepción moderna de la historia como unidad que progresa hacia un futuro, pero realiza la crítica a la historia desde la perspectiva del progreso a partir de una obra de arte expresionista. Al igual que Nietzsche, Benjamín denuncia el casualismo y reivindica la temporalidad de los hechos de memoria. Así, la tarea del historiador, no es reconstruir los hechos del pasado (esto equivaldría a someterse a una filosofía de la historia positivista), sino que *recuerda*, dándoles así su carácter de pasado presente, respecto del cual hay siempre una deuda impaga. Benjamín crítica al positivismo histórico de aquello que en el pasado fue experiencia y, al convertirlo en *hecho*, anula su relación con la subjetividad. Este pensador también da gran importancia a la memoria, porque devolvería al pasado la subjetividad: la historia como memoria, es decir, como dimensión temporal y subjetiva. Para Benjamín, la historia no puede ser la visión optimista de una marcha permanente hacia la relación final de la humanidad, representada muchas veces de manera simbólica en la figura del *Ángel de la historia* que relata el progreso objetivamente, levanta sus alas victorioso y es como si ningún obstáculo pudiera interferir para continuar hacia el futuro de la modernidad ilustrada unidireccional e ininterrumpido, de un progreso histórico que presupone la noción de un tiempo lineal, continuo, homogéneo, infinito y totalizante.

Como crítica al progreso, Benjamín piensa en la alegoría del *Ángel de la historia* en la IX tesis, que forma parte del texto *Tesis de la historia*. En la misma, el autor afirma que el viento del progreso trae devastación para el mundo y ve una sola catástrofe. Valiéndose de sus reflexiones y del arte, escribe y analiza sobre la obra *Angelus Novus* (Ver fig. 1), se trata de una acuarela de Paul Klee de 1920. Su descripción es una de las más conocidas, citadas e interpretadas. Desde nuestro objeto de trabajo rescatamos su importancia porque remite a la responsabilidad del hombre que hace historia.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo mientras lo mira fijamente. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecerse. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Esa tempestad es la que llamamos progreso. (Benjamín, 2007, pp. 69 - 70)

La imagen del Angelus Novus es expresionista y se trata de un ángel que no solo presencia el hecho histórico, sino que está dentro de su acontecer, intentando intervenir en él, aunque en vano, porque ya está en vuelo. Sus alas desplegadas están heridas a causa del viento huracanado que es el tiempo implacable del progreso. Con esta contraposición visual, también muestra su visión sobre la historia, y expone la otra verdad, al contrastar cultura y barbarie, también profundiza la noción de progreso en tanto que el significado de la imagen a punto de alejarse de algo que mira atónitamente y lo aterroriza porque en lugar de progreso ve una sola catástrofe. La cara de espanto del ángel que mira al pasado, ya no posee una visión positiva, como la historia que solo da cuenta del pasado, sino de la historia que se construye dándole sentido, pero desde el presente. Es decir, la historia como interpretación crítica, y también de espanto. A partir de esta imagen toman la palabra los desesperanzados, los vencidos. Su impotencia remite a la responsabilidad del hombre que hace a la historia. Benjamín, describe como catastróficos el momento de guerra, y el hitlerismo que anunciaban que lo peor estaba por venir. Veía la peligrosidad del progreso y lo grave que era su prestigio, identifica el progreso con barbarie.

Benjamín usa a la obra de arte y a la experiencia que se produce a partir de ella, como categoría de universalidad filosófica. La obra de arte es comparable, en cuanto a su complejidad, con la del lenguaje, pero no un lenguaje dominador, sino denominador.

Por ello, el conocimiento del arte y de la obra de arte, se encuentra vinculada constitutivamente con la pregunta por su verdad, y la porción de verdad que muestra. La obra de arte se constituye en un lenguaje denominador. En este sentido Benjamín comienza *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* de 1915 (publicado en *Conceptos de filosofía de la historia*), afirmando:

Toda expresión de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje... toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje. La comunicación mediante la palabra constituye sólo un caso particular... Pero la existencia del lenguaje no se extiende sólo a todos los campos de expresión espiritual del hombre... No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de lenguaje, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual. Y la palabra "lenguaje" en esta acepción no es en modo alguno una metáfora... no podemos representarnos en ninguna cosa una completa ausencia de lenguaje. (pp. 91 – 92)

De este modo, Benjamín amplía la noción de lenguaje en toda herramienta de comunicación. Para tal ampliación, le otorga al lenguaje de los hombres dos dimensiones: lenguaje denominador y lenguaje

comunicativo, este último alienado y orientado al dominio.

Benjamín está pensando en un lenguaje denominador, por ello, planteó la cuestión de la imagen como lenguaje no conceptual, atado a la experiencia, así se aleja del silencio y de la interioridad. Las imágenes genuinas, es decir, portadoras de vivencias se nombran a través de un lenguaje legítimo, denominador, cuya base se encuentra en el horizonte histórico social.

Benjamín desarrolla el problema de la verdad desde fuera de la distinción de lo verdadero y lo falso como verdades indubitables e infinitas. La verdad se constituye como una *apuesta política, histórica y poética* desde el presente. La interpretación del pasado a partir del presente nos muestra solamente fragmentos de verdad y así se otorga la posibilidad de darle otro ordenamiento alejado del principio de objetividad, porque ni el pasado ni el presente poseen un orden lógico. Así se estudia la cuestión de la verdad desde distintos núcleos que le permiten expresar sus reservas al pensamiento moderno. (Acosta, 2022)

La cuestión de la crítica a la historia como progreso a partir de una obra de arte expresionista de Paul Klee, *Angelus novus*, no es casual ni se encuentra separada de la noción de experiencia, ni de la noción ampliada de lenguaje debido a que la experiencia histórica de la catástrofe podía ser expresada a través de un lenguaje denominador de denuncia que las palabras no podían nombrar. También a través del lenguaje de las imágenes pudo mostrar la

existencia de la historia de los que no tienen voz, de los vencidos, de los que no tienen poder para ser parte de la historia concebida como una totalidad en progreso.

Desde la perspectiva benjaminiana cobra sentido pensar la obra de Pedro Molina, en la que, como ya hemos dicho, se denuncia la tortura, el sufrimiento y la persecución desde el lenguaje de las imágenes. Tales imágenes son del estilo expresionista, lo cual tampoco es casual, dado que este estilo se encuentra signado por la desesperación de las generaciones que no veían progreso en el futuro, sino más bien espanto y catástrofe. Pedro Molina graba en la memoria los movimientos expresivos de los extremos de la emoción en la medida que puedan ser traducidos en un lenguaje gestual, con la intensidad de la experiencia doliente que las imágenes manifiestan de un pasado expresado y revelado en sus obras.

Esta perspectiva nos permite entender la vehemencia de la representación de la tortura y la muerte en las producciones realizadas por parte de Pedro Molina, no debe verse solamente como una denuncia, o una forma de escapar a la censura, sino como algo mucho más profundo: atrapar el pasado. Es cumplir con el deber, es prestar atención al pasado para propender a la redención colectiva, es evitar la victoria del enemigo, también es darles valor a los vencidos y aquellos que murieron.

La experiencia histórica se encuentra descrita en las obras de Pedro Molina, poniéndole voz a sus trazos y sus dibujos, fue su forma de expresar lo que le tocó vivir,

llevándolo a elegir una temática en las que se refiere al contexto histórico a través de las imágenes realizadas en la serie *El Cepo Colombiano*, donde muestra muchas veces con crudeza, diferentes episodios de la historia de su provincia y su país. Estas representaciones nos permiten volver al pasado y referirnos a los conceptos filosóficos de la historia crítica. Lo que implica no quedarnos en el mero documentalismo, entendido como modo primario de conservar y recuperar información sobre la sucesión de hechos, o como tarea de ordenamiento cronológico. Significa concebir a la historia entendida como reconstrucción racional y crítica del acontecer profundo que da real sentido a la historia del pasado en las diferentes imágenes de este artista.

Consideraciones finales

Pedro Molina se comprometía con lo político-social, exponiendo su posicionamiento frente a los hechos que acontecían. Supo manifestarse ante la necesidad de concretar su propósito, y se caracterizó por activar determinados dispositivos visuales a favor de sus ideas. Las figuras en la serie *El Cepo Colombiano* son una forma de interpelar las situaciones que se dieron en aquel contexto cargado de conflictos. Las obras exhiben imágenes de un país que fue víctima de un manejo despótico y pueden ser leídas como un recuerdo de represalias, humillación, abusos, tortura, desapariciones y de la fuerza desmedida e irracional con que se violentó la sociedad civil en Argentina. El artista utiliza una estrategia creativa empleada para

visibilizar la violencia sistematizada por el terrorismo de Estado.

Molina plantea reconstruir la textura de la vida y la verdad que anida en la rememoración a través de sus producciones visuales, la revaloración desde su punto de vista, y la reivindicación de una dimensión subjetiva, que se expande sobre los estudios del pasado y del presente. La experiencia histórica como catástrofe durante la dictadura militar de 1976 se expresó a través de su obra. En este sentido, se conoce la fuerza plástica expresada por Molina. Nos referimos a aquella fuerza de crecer de sí mismo y de manera propia, para después poder transformar el pasado y de incorporarlo, para sanar las heridas, recuperar lo perdido y recomponer desde sí mismo las formas quebrantadas.

En *El Cepo Colombiano* radica el sentido fundamental y crítico de un pasado conflictivo al que se refiere en competencia, a la memoria, a la historia social, a lo cultural y a la política de Argentina, en las que exalta lo trágico a través de sus composiciones. Las lecturas de las obras presuponen una fractura conceptual y académica tomada desde el contexto de la historia donde sus exigencias compositivas obedecen a íntimas estructuraciones de un pasado, que sorprenden por la expresividad artística de algunas sufrientes figuras de la serie política.

Referencias

- Acosta, M. C. (2022). La noción de experiencia en Walter Benjamín: más allá de la estética. Ponencia en VII Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos: el lugar de la crítica en la cultura contemporánea. 16, 17 y 18 de noviembre, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Benjamín, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar.
- Burucúa, J. E. et al. (1999). *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, Sudamericana.
- Catálogo, Ciclo ¡Gracias Maestro!, Pedro Molina. 1934-2015, Donde Habitan los mitos. S/D.
- Catálogo, Exposición Antológica/ 50 Años de Grabado Museo de Arte Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires/ diciembre 2005, febrero 2006.
- De la Casa, L; et al. (2009). *Arte del Siglo XX: de principios del siglo a la II Guerra Mundial*, Cantabria.
- Folledo, C. (2008). Reseñas Históricas N° 1, del Ateneo de Estudios Históricos de La Rioja.
- Forster, R. (2009). *Benjamin: una introducción*, Quadrata.
- Frick, M. (2019). Expresionismo del Sur: hacia la definición de un arte propio. ILLAPA Mana Tukukuq 16 pp. 86-97 *Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*. Lima.
- Gatica H. D. (2001). Integración Cultural Riojana, "Los pueblos que se conocen se aman", tomo I, pp. 592, Edición Alta Córdoba Impresos.
- González, A. S. (2014). Las Artes en la última Dictadura argentina (1976-1983): Entre políticas culturales e intersticios de resistencia. *European Review of Artistic Studies*, 2014, vol. 5, n. 2,
- Herrera, M. J. (1999). *Los Años setenta y ochenta en el Arte argentino, entre la utopía, el silencio y la reconstrucción*, Sudamericana.
- Lowy, M. (2003). *Walter Benjamín: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, FCE.
- Mercado Luna, R., (2017). *Los Coroneles de Mitre*, Lampalagua ediciones.
- Mate Rupiez, R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamín "Sobre el concepto de la historia"*, Trotta.
- Martorell, C., Lotufo Valdés, M. (2005). *Vida Plástica Salteña*, Secretaria de Cultura, Dirección General de Acción Cultural, p.p.,179.
- Neitzsche, F. W. (2006). *Segunda consideración interpretativa*, Libros de Zorzal.
- Novaro, M, (2011). *Historia de la Argentina 1955-2010*, Siglo XXI.
- Orecchia L. Calíbar en *Pos de la Utopía*, Editorial del Estado, S/D.
- Perrone, A. M. (1994). Catálogo Mito América. Alberto Pedro Molina pinturas y grabados.
- Rosa J.M. (1969). *Historia Argentina: La Oligarquía*. Tomo VII, Editorial Juan Carlos Granda. Buenos Aires.

Referencias especiales

Fig. 1- Paul Klee, *Angelus Novus*, acuarela, 1920, Michel Lowy, Walter Benjamin, *Aviso de Incendio, Una Lectura de las tesis, Sobre el Concepto de Historia*, 2001, fotografía referencial, Link, <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/41803-paul-klee-angelus-novus-walter-benjamin>. p.19.

Fig. 2- Francisco de Goya, *Y no hay remedio*, perteneciente a la serie *Los Desastres de la Guerra*, 1810-1815, grabado, fotografía referencial, Link, <https://www.fundacionmapfre.org/en/art-and-culture/collections/francisco-de-goya-y-lucientes/desastres-de-la-guerra/y-no-hay-remedio/> p. 19.

Fig. 3- Pedro Molina, *Fusilamiento*, 1960, Dibujo, Museo Octavio de la Colina, La Rioja. p.20.

Fig. 4- Pedro Molina, *Martín Fierro*, 1961, Museo Octavio de la Colina, La Rioja. p. 21.

Fig. 5- Pedro Molina, *La Carbonera de Sandes*, Pedro Molina, 1963, Museo Octavio de la Colina, La Rioja. Pag.21.

Fig. 6- Pedro Molina, *Prisionero del Ejercito Nacional*, 2008, Museo Octavio de la Colina, La Rioja. p..22.

Fig. 7- Pedro Molina, *Coroneles de Mitre*, Pedro Molina, 2010, Museo Octavio de la Colina, La Rioja. p. 23.

Viviana Mariela Collantes es Lic. en artes Plásticas por la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina (UNLaR). Se desempeña en la municipalidad de la ciudad de La Rioja, La Rioja, Argentina.

Correo electrónico: viviunlar@gmail.com

Anexo



Figura 1. *El Angelus Novus*, Paul Klee, (1920)



Figura 2. *Y no hai remedio*, Francisco de Goya (1810 y 1815)



Figura 3. *Fusilamiento*, Pedro Molina, (1960)



Figura 4. *Martín Fierro- Cepo Colombiano*, Pedro Molina, (1961)



Figura 5. *La Carbonera de Sandes*, Pedro Molina, (1963)



Figura 6. *Prisionero del Ejercito Nacional*, Pedro Molina (2008)



Figura 7. Coroneles de Mitre, Pedro Molina (2010)