



Anales del Instituto de Arte Americano  
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

## ■ TEMAS PENDIENTES: LA IZQUIERDA FRANCESA Y ALEMANA FRENTE AL CAMPEONATO MUNDIAL DE FÚTBOL ARGENTINA 78

Marta Almeida

### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Almeida, M. (2013). Temas pendientes: la izquierda francesa y alemana frente al Campeonato Mundial de Fútbol Argentina 78. *Anales del IAA*, 43 (1), 21-36. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/100/88>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

**Contacto: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

**Contact: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

# TEMAS PENDIENTES: LA IZQUIERDA FRANCESA Y ALEMANA FRENTE AL CAMPEONATO MUNDIAL DE FÚTBOL ARGENTINA 78

## PENDING ISSUES: THE FRENCH AND GERMAN LEFT AGAINST THE ARGENTINA 78 WORLD SOCCER CHAMPIONSHIP

Marta Almeida \*

Anales del IAA #43 - año 2013 - (21-36) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 27 de noviembre de 2013 - Aceptado: 3 de abril de 2014.

■ ■ ■ El boicot al Mundial 78 comenzó en 1977, cuando el periódico francés *Le Monde* publicó las primeras denuncias contra el campeonato de fútbol que tuvo lugar durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La palabra "boicot" nombró el primer repudio público contra el Mundial celebrado en junio de 1978. La creación del "Comité de Bycott du Mondial de Football en Argentine" (COBA) en Francia sirvió para canalizar la denuncia internacional contra el Gobierno argentino.

En la década de los 70 aún resonaban las movilizaciones políticas de Mayo del 68, en las que la izquierda europea había liderado las causas pacifistas, antinucleares, feministas, a favor de la libertad sexual y en contra de la explotación en África y Latinoamérica. Un recorrido por la gráfica política de izquierda deja ver cómo los activistas franceses y alemanes reaccionaron frente a la dictadura argentina, mostrando su propia tradición asociada al repudio del nazismo y el fascismo.

**PALABRAS CLAVE:** Historia reciente. Gráfica política. Movimientos de izquierda. Mundial 78.

■ ■ ■ The boycott against the 1978 Argentine World Cup, held during the last military dictatorship (1976-1983), began in 1977. That year, the French *Le Monde* newspaper published the first allegations against the World Soccer Championship. For the first time the word "boycott" was used to name the first public repudiation directed at the Argentine World Cup that took place in June 1978. The creation of Boycott Committee to the World Cup in Argentina (COBA) in France was an immediate reaction to the news coming from Argentina.

The 70s was still a time of political unrest after May 1968, when leftist movements showed interest in different kind of social issues in Africa and Latin America, such as antinuclear and feminist ideas, sexual freedom and peace. An analysis of the political posters made by leftist movements reveals how French and German activists reacted to the Argentine dictatorship showing their historical repudiation against Nazism and Fascism.

**KEYWORDS:** Recent history. Political graphics. Leftist movements. 1978 World Soccer Championship.

\* Maestría en Diseño Comunicacional. Secretaría de Posgrado. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

En julio de 1966, el Congreso de la Fédération Internationale de Football Association (FIFA),<sup>1</sup> reunido en Londres, definió las sedes de los cuatro campeonatos mundiales de fútbol posteriores al de Inglaterra, jugado ese mismo año. En esa oportunidad, Argentina fue elegida como la sede del campeonato que se realizaría desde el 1° hasta el 25 de junio del año 1978. Recién en 1974, cuatro años antes del evento, el Estado argentino mostró su primera reacción ante su responsabilidad como país organizador del Mundial. Ese mismo año, con un decreto del gobierno peronista, se designó la Comisión de Apoyo al Mundial bajo la órbita del Ministerio de Bienestar Social, a cargo de José López Rega.

Entre los años 74 y 76, la Comisión estuvo dirigida por López Rega y presidida por Pedro Eladio Vázquez. De estas primeras comisiones organizadoras participó también el almirante Carlos Lacoste, colaborador de Emilio Massera, miembro de la Junta Militar que dirigió el golpe de Estado de 1976. La primera medida de la Junta fue cambiarle el nombre a la Comisión, que pasó a llamarse Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78), un organismo estatal presidido por el general Omar Actis y el propio Lacoste como vicepresidente. En julio de 1976, comenzaron las tensiones en torno a la gestión del campeonato. El general Actis se inclinaba por una organización más austera, mientras que los otros miembros tenían una opinión contraria. Actis pretendía un mundial mesurado, no estaba de acuerdo con la construcción millonaria de tres nuevos estadios y tampoco apoyaba la apertura de una base de transmisión de televisión en color. Esta posición lo llevó a tener diferencias con Lacoste, el factor visible de aquellos que pretendían el uso irrestricto de fondos para financiar las obras de infraestructura. La tirantez concluyó en agosto del 76, cuando Actis fue asesinado en un episodio todavía sin esclarecer. Su lugar fue ocupado por el general Antonio Merlo, que coincidió con Lacoste en el modo de administración de los fondos. Finalmente, se remodelaron los estadios de River, Vélez y Rosario Central, y se construyeron otros tres: en Mar del Plata, Córdoba y Mendoza. Se actualizaron los aeropuertos y la infraestructura hotelera y se comenzó con la primera base de transmisión de televisión en color del país. Así, Canal 7 pasó a llamarse Argentina Televisora Color (ATC).

El evento era la excusa para proyectar una imagen “positiva” de la Argentina de esos años, pero también la alternativa de ser blanco de fuertes críticas por las transgresiones a los derechos humanos. La llegada al poder de la dictadura, a solo dos años de la realización del Mundial, desencadenó una serie de marchas y contramarchas en el programa de difusión. Hasta 1978, la organización y promoción del Mundial –que había comenzado a fines de 1972 con el primer concurso oficial organizado por la Asociación del Fútbol Argentino (AFA) para el diseño del emblema– recayó en un gobierno democrático y en un proceso dictatorial. La participación de los militares comenzó en 1976 y situó a la AFA en un segundo plano. Desde entonces, las decisiones sobre el evento, que también incluían el diseño mundialista, quedaron en manos del EAM 78.

### **Contra el Mundial 78: los carteles del boicot**

Se puede datar el comienzo del boicot al Mundial 78 a fines de 1977, en París. En octubre, el diario *Le Monde* publicó las primeras denuncias contra el campeonato de fútbol. Allí apareció por primera vez la palabra “boicot” para nombrar el inicio del repudio público contra el mundial argentino. La creación del Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine (COBA),<sup>2</sup>

en Francia, fue una reacción inmediata frente a las noticias que llegaban desde la Argentina. Este grupo integrado por exiliados argentinos en París y militantes de izquierda franceses puso en marcha un conjunto de actividades en contra de la organización de la Copa del Mundo (Fig. 1).<sup>3</sup>

La denuncia extranjera fue presentada en nuestro país como la “campana antiargentina”, que fue el modo en el que los órganos de prensa de la dictadura cívico-militar caracterizaban a todas aquellas noticias que llegaban del exterior con críticas a su gestión. El objetivo del régimen era culpar a los movimientos de izquierda y al terrorismo internacional por publicar “mentiras” sobre la violación a los derechos humanos que, según la dictadura, solo buscaban el descrédito internacional de la sede mundialista y, finalmente, de “todos los argentinos”. La Junta Militar decidió contrarrestar la campana con otra “campana”, encabezada por la editorial Atlántida, no solo para neutralizar las noticias que llegaban desde el exterior, sino también para mostrar que la Argentina era un país confiable, con la capacidad suficiente para llevar adelante un gran espectáculo deportivo.

Desde el año 1966, cuando se acreditó la sede, hasta la celebración del Mundial, pasaron doce años. En ese lapso fueron diversas las formas que tomó su difusión, en especial, una vez que los militares se hicieron cargo en 1976. La producción visual generada desde el boicot (carteles, panfletos, folletos) y la respuesta de la dictadura al repudio internacional también formaron parte del repertorio de imágenes del Mundial 78.<sup>4</sup> La serie de afiches extranjeros actuaron como una “réplica” contra la dictadura argentina, y la Junta Militar respondió a ello como una cuestión de Estado, poniendo en marcha una fuerte difusión mediática.

Entre 1977 y 1979, el campeonato se volvió un tema recurrente tanto para aquellos que estaban involucrados en la difusión de las brutales transgresiones cometidas por la Junta Militar como para quienes apoyaban al Gobierno y promovían su organización. Esta confrontación se plasmó en una gran cantidad de imágenes: por un lado, los carteles europeos que posicionaban a Francia y a Alemania como dos centros activos que rechazaban el campeonato; por el otro, aquellos medios que propalaban la versión de la dictadura inspirados en la publicidad de la agencia Burson Marsteller & Asociados, de los Estados Unidos, contratada por la Junta Militar. Su eslogan más conocido fue “Los argentinos somos derechos y humanos”. En 1979, Burson Marsteller le dio forma a la consigna y creó un *sticker* adhesivo pensado, en especial, para automóviles (Fig. 2). Sobre varios tamaños, la leyenda estaba escrita en un fondo celeste y blanco (Seoane, 2006). Tenía dos objetivos: contrarrestar las repercusiones del boicot, que habían circulado con fuerza el año anterior, y preparar el escenario para la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Este *sticker* fue erróneamente atribuido al publicista David Ratto, quien pocos años después alcanzaría visibilidad pública por su participación en la campana de Raúl Alfonsín para las elecciones presidenciales de 1983. Ratto no fue el autor del eslogan del 79, por razones ideológicas, pero también por cuestiones estéticas que él mismo expresó de modo contundente: “Más allá de todo lo que significaba, la calcomanía era indigerible” (Campanario, 2006, p. 17).

Por último, el boicot y el contra-boicot fueron dos puntos de tensión sobre los cuales se organizó parte del repertorio visual del Mundial 78. El conjunto de imágenes en repudio al campeonato es una fuente valiosa de estudio que aún no ha sido revisada exhaustivamente. Forma parte de este artículo aportar información y análisis sobre estas cuestiones y complementar los estudios que ya existen sobre el campeonato, que abarcan desde la historia social, económica y política hasta los trabajos sobre la memoria. También, dar cuenta de la historia



Figura 1: Acto del COBA en rechazo al Mundial 78 en La Mutualité, lugar de encuentro de la izquierda en París.



Figura 2: *Los argentinos somos derechos y humanos*, calcomanía de la agencia Burson Marsteller & Asociados, 1979.



Figura 3: Tapa de la revista *Somos*, N° 82, 14 de abril de 1978: "Desde Europa. Complot contra la Argentina".

de los movimientos de izquierda franceses y alemanes durante esos años para focalizar el tipo de “sensibilidad” que provocó la reacción contra el Mundial en la Argentina y su expresión en un conjunto de afiches, dibujos e imágenes.<sup>5</sup>

La historiadora Arlette Farge abrió la posibilidad de seguir protocolos de lectura sobre “nuevos temas y nuevas fuentes” (Farge, 1994). Su enfoque sugiere ampliar el repertorio de fuentes estudiando las posibilidades interpretativas que tienen otros soportes y archivos nuevos. Asimismo, Farge plantea una cuestión central para cuando se establece un acercamiento a temas como el de la sensibilidad en relación con un grupo específico de la historia reciente, como el de los activistas europeos de fines de la década de los 70. En este caso, la autora sugiere valorar las fuentes y “no trabajar sobre las grandes figuras o los vastos acontecimientos [...]. Creencias, afectividad, irracionalidad, marginalidad llegan a adornar las visiones del mundo, hasta ahora solo dibujadas a través de las ideas de los grandes” (Farge, 1994, p. 8). De este modo, los carteles de protesta realizados por la izquierda europea entre 1977 y 1978 suponen revisar una fuente menos habitual si se los compara con los documentos y archivos que con frecuencia emplean los historiadores.<sup>6</sup> Siguiendo esta perspectiva, este artículo explora un capítulo de la historia reciente de la Argentina mediante la producción gráfica de los activistas franceses y alemanes para explicar cómo la izquierda europea reaccionó frente a la dictadura argentina (Rosés, De Pablo y Lemaitre, 2006-2007).

### **Francia: los ecos de Mayo del 68**

A dos meses del inicio de la Copa Mundial de la FIFA, circuló en París un afiche del COBA, donde una pelota de fútbol proyectaba la sombra negra de una calavera. Decía: “Argentine: terreur et répression. Boycott de la coup du monde de football en Argentine”<sup>7</sup> (Fig. 3). La campaña francesa y sus contundentes imágenes pronto llegaron a las asociaciones de defensa de los derechos humanos. Antes, durante y después de junio de 1978, el COBA organizó actividades para recaudar fondos e imprimir calcomanías, folletos y afiches de repudio. Su órgano de difusión fue el periódico *L'Épique*, que parodiaba a *L'Équipe*, una popular publicación deportiva francesa. Consecuentes con la larga tradición del cartel político europeo –iniciada con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa–, muchas organizaciones políticas como el COBA se valieron del afiche para expresar sus ideas. A fines del siglo XIX, el cartel aparecía como un medio de comunicación en la sociedad industrializada. Hasta la Primera Guerra Mundial, los carteles solo tenían fines comerciales, y a partir de 1914 y 1917 se dio un viraje hacia los temas políticos.<sup>8</sup> Esta modalidad fue el canal alternativo de la resistencia europea, como en el caso de la Guerra Civil Española (1936-1939), y el caso de la escuela polaca de afiches, que en la década de los 50 lideró la protesta en las calles de Varsovia para oponerse a la censura soviética y el caso de la gráfica política utilizada en el Mayo francés.

A fines de los años 60, comenzó la recesión internacional que culminó en 1973 con la primera crisis del petróleo, el inicio de la reestructuración capitalista. La reconfiguración de la estructura de clases –según Eley– impulsó las explosiones políticas del 68, el auge de un nuevo feminismo y la proliferación de un fermento de nuevos movimientos sociales más un activismo basado en la identidad y en los escenarios políticos alternativos.

Durante esos días de mayo, París fue testigo de una fuerte movilización estudiantil que articulaba reclamos por la liberación de Argelia y Vietnam bajo las consignas del situacionismo

y el feminismo. La crisis de la izquierda hacia fines de los 60 –como explica Eley– se manifestó en una práctica social que aún no se había visibilizado de ninguna manera y que provenía también de contextos micropolíticos de la vida cotidiana (Eley, 2003, p. 12). La protesta no solo ganó las calles, sino que además inspiró formas nuevas y creativas de intervención pública que se extendieron rápidamente. Dos de sus marcas distintivas fueron el grafiti y el afiche (Fig. 4). En México, pocos meses después de Mayo del 68, los carteles asociaron a los Juegos Olímpicos celebrados allí con el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la masacre de Tlatelolco (Fig. 5). España, Francia y México son solo algunos ejemplos de la larga tradición en la que, a través de las metáforas visuales y una técnica acabada –siempre tributaria del arte–, la denuncia política hizo del afiche un catalizador de la protesta. Los carteles mexicanos fueron particularmente eficaces. Las palomas de la paz que aparecían “heridas” denunciaban la ficticia “coexistencia pacífica” durante los Juegos Olímpicos: el objetivo era invertir la consigna de la propaganda estatal que se valía del discurso de la “civilización” –el país moderno que era México, capaz de llevar adelante un evento de escala internacional como una Olimpiada– por el de la “barbarie” promovida por el Estado mexicano (Zolov, 2004, p. 184).

Marina Franco recorrió la historia de los argentinos exiliados durante 1973 y 1983. Además de analizar las ideas, las posiciones políticas y las experiencias de los militantes argentinos en el exterior, también se ocupó del boicot contra el Mundial 78 y el COBA, así como de la situación de la izquierda francesa a fines de los años 70. Como explica la autora, si fuese posible sintetizar los argumentos que el COBA lanzó contra el Mundial, serían recurrentes los paralelismos entre la dictadura argentina y el régimen fascista: Videla asociado a Hitler, los militares como la Gestapo, los centros clandestinos de detención como campos de exterminio alemanes (Franco, 2008, p. 184). Si bien son evidentes los puntos de contacto entre el régimen nazi y la dictadura argentina, probados judicialmente luego de la restauración democrática posterior a 1983, se podría reflexionar acerca de las razones por las cuales el boicot francés y el alemán representaron a la dictadura solo a través de su historia, asociada al totalitarismo europeo, en vez de tomar un repertorio visual propio de Latinoamérica. Más allá de quiénes fueran los productores de los afiches, es probable que una de esas razones haya sido el potencial receptor, es decir, el público francés y alemán y, de forma indirecta, todos los europeos.

Una primera cuestión debe estar vinculada, necesariamente, con el contexto histórico europeo. Luego de 1948, el fascismo y el nazismo formaban parte del horizonte político: la izquierda europea ya había tenido que lidiar contra la violencia de Estado y el autoritarismo. Las imágenes del boicot francés y la denuncia alemana apelaron, precisamente, a su propio pasado, reciclando temas del imaginario dejado por las dos grandes guerras para construir un discurso nuevo, esta vez, contra una dictadura latinoamericana. La segunda cuestión es posible hallarla en los efectos manifiestos y latentes que provocan las piezas del repertorio visual, consideradas como imágenes “portadoras de memoria” con un sentido latente que solo se explica a través de los montajes de tiempos heterogéneos que confluyen en el acto de mirar (Didi-Huberman, 2011, p. 175). Justamente, el montaje hace visible las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades diversas de cada fragmento del afiche –por un lado, las alusiones al Holocausto europeo; por el otro, las referencias a la dictadura argentina– que confluyen sobre la base de una relación nueva entre la imagen y la palabra. Mediante el montaje, dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una nueva posición diferente, propiciando –como indica el autor– la mirada crítica. El afiche final, producto del montaje, sirve como sublimación y síntoma. Allí radica su fuerza crítica, en su función como testimonio.



Figura 4: Grafiti del Mayo francés, realizado por el Atelier Populaire.

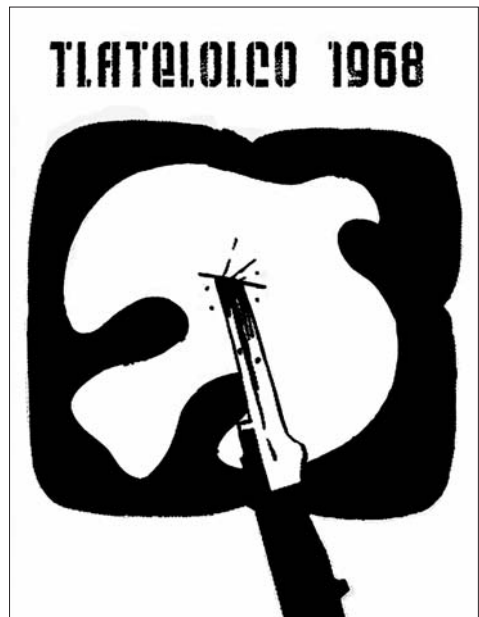


Figura 5: Una de las imágenes de repudio a la masacre de Tlatelolco que circuló durante los Juegos Olímpicos de México en octubre de 1968.



El imaginario de la izquierda europea y su propio pasado quedaba plasmado en una superficie: la composición gráfica y visual del mensaje del afiche. A través del Mundial, los militantes del COBA reaccionaron frente a aquello que aún persistía en la memoria cercana. Si bien es verdad que había una numerosa colonia de exiliados argentinos en París, la mayoría de los miembros activos de los movimientos contra la dictadura argentina fueron franceses.<sup>9</sup> Así, las marcas de su producción visual muestran la huella histórica de una tradición asociada al nazismo y al fascismo.

De allí es que los activistas franceses y alemanes hayan homologado la dictadura argentina con los totalitarismos europeos, lo que también expone acaso un sentimiento de culpa acerca del grado de responsabilidad que la izquierda europea había tenido en dos acontecimientos puntuales: los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en Alemania bajo el régimen nazi, y la crisis de la izquierda europea posterior a Mayo del 68 (Franco, 2008, p. 182). Es posible conjeturar sobre el hecho de que estas cuestiones todavía estaban latentes en el 78 y que la izquierda europea –en particular la francesa– haya tomado como propio el boicot al Mundial. El COBA y los colectivos de denuncia alemanes, mientras reaccionaban frente al Mundial 78, dialogaban de manera solapada con los Juegos Olímpicos que, por una frustrada resistencia, finalmente resultaron una propaganda eficaz para Hitler. El recuerdo del 36 revivió en el 78, y despertó en los miembros del COBA una “responsabilidad pendiente para todos los europeos” (Franco, 2008, p. 184). El boicot también llevaba la marca del Mayo francés, lo que podría explicar cómo el Mundial 78 se encarnó profunda y rápidamente en la izquierda francesa.

La década de los 70 fue una época de movilización política activa que no se circunscribió solo a las acciones partidarias. Los movimientos de izquierda ampliaron los límites de incumbencia y temas de interés mostrando afinidad por las causas pacifistas, antinucleares, feministas, a favor de la libertad sexual y en contra de la explotación en África y Latinoamérica. Estos temas convocaban a aquellos activistas franceses que en el 77, cuando el COBA comenzó a funcionar, se sentían seguidores del espíritu del 68. Apelar al repertorio europeo para reaccionar contra una dictadura latinoamericana era, también, un modo de orientar el mensaje a una audiencia bien definida, no solo a aquellos que podían participar de la comunicación con competencias específicas. Un afiche nunca tiene una única funcionalidad o un único destinatario, por lo que puede inferirse que la serie francesa, además de la alemana, se emitió en dos frentes: uno, la Argentina; otro, toda Europa.

### **En Varsovia y en Buenos Aires los carteles salen a la calle**

La escuela polaca de afiches había deslumbrado a muchos estudiantes franceses de las academias de arte. Los más fieles a la concepción polaca fueron Alain Le Querrec y el grupo Grapus, un colectivo de artistas integrado por Gérard Paris-Clavel y Pierre Bernard. Ambos habían sido estudiantes y militantes en el 68.<sup>10</sup> Paris-Clavel integró el Atelier Populaire de la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas, un grupo de artistas que participó activamente con carteles de protesta en las jornadas de Mayo. Cuatro años antes, Paris-Clavel y Bernard se trasladaron a Varsovia para estudiar con Henryk Tomaszewski, impulsor del estilo polaco y profesor en la Escuela de Bellas Artes.<sup>11</sup> Para el 68, Paris-Clavel y Bernard eran expertos profesionales del afiche, conocedores de la crítica social que los polacos habían

utilizado frente al régimen comunista: una comunicación irónica, simple y accesible que eludía la censura soviética. A comienzos de 1970, Le Quernec también se trasladó a Varsovia para estudiar con Tomaszewski. Pronto se convirtió en uno de los afichistas más destacados de su generación.

El atractivo que estos jóvenes veían en las imágenes polacas era su impacto en el espacio público, una suerte de estado de democracia visual donde todos podían leer entre líneas los mensajes sugeridos. Bajo el régimen comunista, los polacos esquivaban la censura con el uso de metáforas, así filtraban la protesta en carteles de teatro, circo y cine. La técnica era sencilla, un solo elemento llamaba la atención de los peatones en un solo golpe de vista. La retórica visual y los mensajes solapados convivían con el control soviético, expresándose en un doble sentido, entre la palabra y la imagen. La particular atmósfera de la Varsovia de los años 50 le dio a la ciudad el aspecto de una sala de exposiciones a cielo abierto donde la libertad artística se contraponía a la censura política. La recepción de la escuela polaca en Francia y el laboratorio visual que había sido el Mayo del 68 fueron las bases de una cultura del afiche político que ya estaba consolidada hacia 1977, cuando el COBA inició el rechazo al campeonato argentino.

*Argentine, les stades sont-ils propres?*<sup>12</sup> (Fig. 6) es el afiche de Le Quernec contra el Mundial 78. La pregunta tuvo la respuesta esperada: el sentido de suciedad y de impureza. La lectura se da a partir de la forma sintética y circular de la pelota de fútbol. El balón es una calavera y está sucio como los estadios o sangrante como las víctimas del terrorismo de Estado, o se derrite como corrosión y deterioro. A diferencia de los afiches polacos, esta pieza abandona la veta pictórica por un lenguaje más lineal, cercano al cómic. En Francia, la expresión artística se involucró con los movimientos de izquierda a través del cine, el teatro y la gráfica. Los carteles de protesta del Mayo del 68 se sustentaron en condiciones materiales e históricas que hicieron posible el lenguaje generalizado del afiche político. Los artistas gráficos franceses propusieron un nuevo canon visual, un diálogo entre productores y receptores, una comunicación desinhibida, con un lenguaje directo y efectivo y, sobre todo, callejero. La práctica del afiche fue una manera de expresar la denuncia visual predominante en el circuito europeo.<sup>13</sup>

En Latinoamérica, en cambio, el uso del cartel político no fue tan extendido como en Europa, aunque existieron buenos ejemplos, como el mexicano de 1968. Si bien muchos de los autores de los afiches que se analizan en este artículo no fueron diseñadores profesionales, su producción gráfica sí responde al género denominado "afiche", es decir, en todos los casos (los ejemplos franceses y alemanes) sus mensajes son representados en una superficie informativa que no persigue objetivos artísticos, una realización en serie que se utiliza para informar a los lectores y que se fija en los lugares públicos y no en los espacios de galería. Por esos años, en el campo del arte fue significativa la participación de artistas argentinos en exposiciones internacionales como *Amérique Latine non-officiel* (París, 1970), que también fueron manifestaciones políticas contra las injusticias en América Latina.<sup>14</sup> Sin embargo, estas producciones visuales tienen más relación con el arte que con el diseño.

En la Argentina, la crítica visual tuvo un papel central con *Tucumán Arde* (1968) y *El siluetazo* (1983) e, incluso, con la larga tradición de grafitis urbanos –aunque no se trate estrictamente de carteles políticos– que en las décadas de los 70 y los 80 –y en especial durante la crisis de 2001– contribuyeron a cambiar la fisonomía gráfica de la ciudad (Fig. 7). Si se cotejan estos dos ejemplos con los afiches del boicot, *Tucumán Arde* y *El siluetazo* dejan ver una producción local propia, original, latinoamericana, sobre la denuncia política y el genocidio.



Figura 6: *Argentine, les stades sont-ils propres?* (Argentina, ¿los estadios están limpios?). Afiche de Alain Le Querrec, 1978.

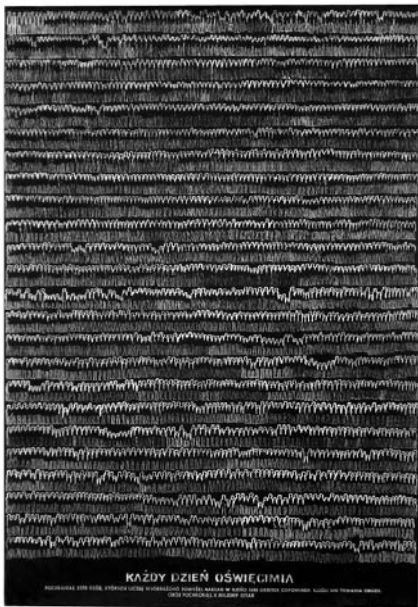


Figura 8: *Ka dy Dzie O wi cimia* (Cada día en Auschwitz), afiche de Jerzy Skapski para el Correo de la Unesco de octubre de 1978.



Figura 7: *Tucumán Arde*, 1968.

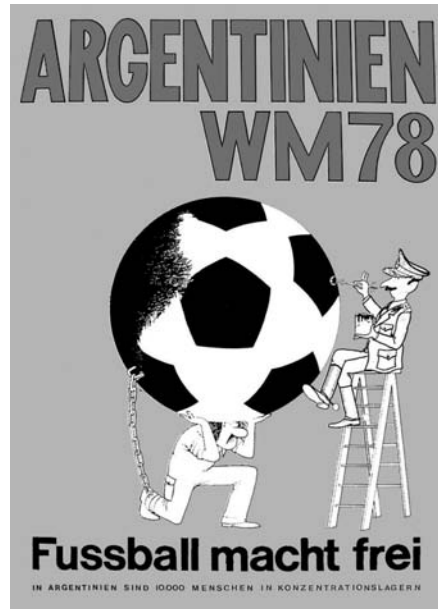


Figura 9: *Fussball macht frei* (El fútbol libera), afiche anónimo, 1978.



Figura 10: *Arbeit macht frei* (El trabajo libera), inscripción del portón de entrada a Auschwitz, 1940.

*Tucumán Arde* fue una crítica a las instituciones artísticas –en especial al elitismo del Instituto Di Tella– y una voz a favor de la articulación entre arte y política, entendida como la “razón genuina” de la vanguardia. También fue la reacción contra el “Operativo Tucumán”, motorizado durante el gobierno de facto de Onganía (1966-1970), que ordenó el cierre de varios ingenios azucareros en la provincia, lo que generó el despido de cientos de trabajadores. *Tucumán Arde* se exhibió en Rosario e incluyó filmes, fotografías, afiches e intervenciones en la calle. Todas sus acciones se dieron por fuera del circuito artístico consagrado. Quince años más tarde, *El siluetazo* también fue una denuncia colectiva, esta vez referida a los desaparecidos de la última dictadura militar. El proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel se propuso copar la ciudad con una gran intervención urbana. A pocos meses de finalizada la dictadura, miles de siluetas –una cantidad similar a la de los desaparecidos– sirvieron para reclamar su aparición con vida.

La protesta tuvo el tono del Mayo del 68, cuando se tomaron las calles de París, pero también se inspiró en el trabajo de otro artista polaco conocedor de la técnica del afiche. En octubre de 1978, Jerzy Skapski publicó un afiche sobre el Holocausto judío en el *Correo de la Unesco* (Fig. 8). Skapski cubrió la superficie del papel con unas dos mil trescientas setenta pequeñas siluetas, una metáfora de la cantidad de víctimas que eran asesinadas en un solo día en el campo de Auschwitz. El mismo recurso visual del *El siluetazo*, pero con la diferencia de la escala utilizada para representar a los treinta mil desaparecidos (Longoni y Bruzzone, 2008). La cantidad de siluetas excedió las dimensiones del Palais de Glace y, finalmente, la exhibición ocupó la calle.

### **Alemania: postales de Berlín, año 36**

Tanto en Alemania como en Francia, los activistas contra el Mundial se valieron del afiche como el soporte privilegiado de sus mensajes políticos. Incluso, los casos más representativos de repudio internacional al campeonato fueron alemanes. *Fussball macht frei*<sup>15</sup> (Fig. 9), de autor anónimo, circuló en Berlín y Hamburgo en 1978 con el objetivo de alertar sobre la existencia en Argentina de personas detenidas en campos de concentración. Su lectura era doble: por un lado, la superposición de Videla y Hitler; por el otro, la cita al portón de entrada de Auschwitz: *Arbeit macht frei* (Fig. 10), el título de una novela del nacionalista alemán Lorenz Diefenbach. El libro se publicó en 1873, y a comienzos del siglo XX su título ya había sido tomado por instituciones antisemitas austriacas y alemanas. En 1927, “El trabajo libera” fue usado como eslogan en la República de Weimar, pero para referir a una nueva política de obras públicas que combatía el desempleo a través del trabajo. El régimen nazi tomó la frase en 1933 para luego usarla, de manera irónica, en la entrada de muchos de sus campos de exterminio.

La frase permite un juego sencillo de cambio de palabras, sin perder sentido, donde “trabajo” se convierte en “fútbol” mediante la idea del “engaño”: si el trabajo es un engaño (ya que todos los que ingresan al campo en vez de la libertad encuentran la muerte), el fútbol también lo es, ya que oculta el horror perpetrado por el régimen militar. “El trabajo libera” fue usado por los nazis en prácticamente todos los ingresos a los campos. En el afiche, se da como una asociación directa entre la dictadura argentina y el nazismo alemán. El sentimiento colectivo de los alemanes, como el de los franceses del COBA, no solo expresaba el fracaso de un repudio efectivo que hubiera contrarrestado la popularidad de Hitler en los Juegos Olímpicos

del 36, sino que retomaba un sentimiento más profundo, relacionado con la posibilidad de “catarsis” que el evento argentino traía después del Holocausto. Para ellos, el Mundial era la excusa para volver también a su propia memoria.

La instauración de un nuevo estado totalitario en Latinoamérica y la evidencia de la tortura fueron motivos suficientes para volver a aquella memoria cercana –habían pasado solo treinta años del Holocausto– que todavía generaba terror. *Fussball macht frei* puso de manifiesto los significados de ese terror vinculado a un pasado reciente. Así, una idea traumática fue relatada y mostrada a través de la dimensión semiótica del afiche.

## Púas versus rejas

Muchos de los autores del boicot europeo fueron anónimos, como los de *Argentina 78: Fußball Ja – Folter Nein!*<sup>6</sup> (Fig. 11). Como en el afiche anterior, este cartel tiene al Holocausto como tema central, introduciendo alambre de púas en la base del emblema mundialista. En *Argentina 78*, del colectivo Zille-Kollektiv, también aparece Auschwitz con el mismo recurso (Fig. 12). *Argentina 78* opera sobre una estructura ya conocida, el emblema del Mundial. Las bandas verticales que en el original dibujan la bandera se reemplazan por el alambre, mientras que la pelota es suplantada por la calavera. La técnica manual de las letras dibujadas transmite la sensación de algo sin terminar, un boceto. Como en el afiche anterior, el alambre de púas ingresa para aludir al Holocausto judío más que al Mundial argentino.

Los grafitis escritos en las paredes de Tucumán y Rosario en el 68, el corazón de Burson Marsteller del 79 o las siluetas pintadas a mano del 83 son expresiones locales contundentes, que muestran que podrían haber sido otros los temas asociados a la Argentina y que podrían haber sido otras, en definitiva, las imágenes contra la dictadura. En los Estados Unidos, el alambre de púas fue utilizado para la agricultura a partir de 1870. En Europa, integró la iconografía del genocidio luego de que su utilización, en las trincheras y en los campos de exterminio durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, causara la muerte de innumerables personas.

En la Argentina, el alambre de púas siempre estuvo vinculado al ámbito rural, sin un uso bélico específico. Por este motivo, la metáfora del alambre para referir al genocidio argentino es, de alguna manera, ajena. Los centros clandestinos de detención argentinos no tuvieron la fisonomía común de los campos alemanes, donde se pueden reconocer un conjunto de elementos distintivos, como la valla doble de alambre electrificado, por ejemplo. La antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el centro de exterminio quizás más reconocible, tiene un enrejado característico, que funciona como espacio intermedio entre el encierro y la libertad, entre el afuera y el adentro (Fig. 13). Precisamente, la falta de una fisonomía específica y “reconocible” favoreció el emplazamiento de los campos en espacios urbanos, incluso en grandes avenidas, como en el caso de la ESMA. La falta de una arquitectura característica hizo posible la convivencia entre “el terror y la normalidad” (Vezzetti, 2003).

El alambre, como metáfora de genocidio, llegó al cartel político en los años 50, representando un distintivo local que se volvió universal. *Pas de football entre les camps de concentration*<sup>17</sup> (Fig. 14) dibuja el típico cerco de Auschwitz para referir a la Argentina; un registro visual que dialoga más con la historia europea que con la latinoamericana. La catarsis de las imágenes, en cuanto producciones simbólicas, deja en evidencia aquello que resulta aterrador: la posibilidad de volver a temas de un pasado no tan lejano, sea el del 36, sea la utopía



Figura 11: *Argentina 78: Fußball Ja – Folter Nein!* (Argentina 78: ¡Fútbol sí! - ¡Tortura no!). Afiche anónimo, Dortmund, 10 de marzo de 1978. El afiche informaba sobre “la situación en la República Argentina”.

Figura 12: *Argentina 78*, del colectivo Zille-Kollektiv, 1978.

Figura 13: Fachada principal de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), actualmente Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Figura 14: *Pas de football entre les camps de concentration* (No al fútbol entre los campos de concentración), panfleto del COBA, 1978.



no alcanzada luego del 68.<sup>18</sup> En la dimensión simbólica, el alambre se volvió una construcción cultural que trasciende la historia de una tecnología que se originó en el ámbito rural y finalmente tuvo su derrotero como tecnología de exterminio.

En la década de los 70, los movimientos estudiantiles se insertaron en el quehacer político cotidiano. Las luchas feministas, anticapitalistas y pacifistas contribuyeron al renacimiento del cartel político. Tanto los partidos políticos como las agrupaciones militantes produjeron sus propios carteles de protesta. Esta práctica iniciada por los grupos de izquierda se extendió luego a otros ámbitos, lo que favoreció la producción sistemática de afiches y permitió el desarrollo de una cultura visual propiamente europea. Los carteles de denuncia contra el Mundial 78 llevan la huella de dos momentos de la historia reciente: un sentimiento de compromiso, todavía pendiente, originado en la denuncia fallida sobre los Juegos Olímpicos del 36 y cierta frustración, aún vigente en el 77 y el 78, por no haber alcanzado las transformaciones sociales que esperaba la izquierda en el 68. La recesión económica que comenzó en 1973 fue restringiendo la larga prosperidad de la posguerra y, a fines de la década, los ejes de la economía keynesiana, los estados de bienestar y los sectores públicos y sindicatos fuertes comenzaron a replegarse (Eley, 2003, p. 8). El repudio al campeonato argentino coincidía con la crisis de esa izquierda que diez años más tarde, después del 68, no había encauzado su programa político y que, además, perdía las elecciones legislativas en marzo de 1978 (Franco, 2008, p. 201), solo tres meses antes del comienzo del Mundial.<sup>19</sup> Los carteles del boicot y la denuncia a la dictadura argentina y al campeonato de fútbol mostraron las marcas de un pasado reciente, entre la memoria y la falta de esperanza.

## NOTAS

1 Federación Internacional de Asociaciones de Fútbol.

2 Comité de Boycott al Mundial de Fútbol en Argentina.

3 Sobre la izquierda francesa se revisaron las entrevistas documentales de Philippe Lorino, fundador del Comité de Soutien aux Luttes du Peuple Argentin (CSLPA) y Alain Dantou, ambos creadores del COBA (Rosés, De Pablo y Lemaitre, 2006-2007). Asimismo, se cotejaron algunos artículos de la prensa francesa del período escritos por François Gêze y Daniel Denis, también fundadores del COBA (1978).

4 Las imágenes del Mundial 78 también incluyeron el programa gráfico realizado entre 1972 y 1978 (Almeida, 2014).

5 Geoff Eley estudia los distintos momentos que atravesó la izquierda europea desde el siglo XIX hasta la actualidad (Eley, 2003). La pregunta por la "sensibilidad" deriva de la lectura de Eley, que aporta un análisis acerca de los anhelos y proyectos, éxitos y frustraciones construidos por la izquierda europea a lo largo de un siglo.

6 Los afiches analizados se encuentran en el archivo digital Vorwärts Bis Zum Nieder Mit. 30 Jahre plakate unkontrollierter bewegungen (Hacia delante hasta el final: 30 años de afiches de movimientos independentes).

7 Argentina: terror y represión. Boicot a la Copa del Mundo de Fútbol en la Argentina.

8 Uno de los primeros afiches políticos fue de Alfred Leete, *Your Country Needs You* (Tu país te necesita), de 1914 (Barnicoat, 1995, p. 222). Tanto en Europa como en Latinoamérica la crítica social también se canalizó a través de otros soportes por fuera del afiche. La Revolución Rusa originó la escuela de Vkhutemas en 1920, liderada por Rodchenko y El Lissitzky. La obra de los muralistas mexicanos de los años 20, también se sustentó en el valor estético y político de sus representaciones. Una década más tarde, Karel Teige, miembro de la vanguardia checa, y John Heartfield, opositor al nacionalsocialismo, a través de la revista *AIZ*, utilizaron el fotomontaje con un fuerte contenido de denuncia.

9 En su estudio sobre los exiliados argentinos, Franco dio cuenta de la escasa presencia argentina que tuvo el boicot en relación con la gran cantidad de participantes franceses (2005, pp. 27-28).

10 El colectivo Grapus, integrado por Gérard Paris-Clavel, Pierre Bernard y François Miehe, consagró las posibilidades sociales del diseño enfocado en la crítica política. Entre 1970 y 1989, Grapus trabajó para el Partido Comunista francés. Esto lo convirtió en un caso paradigmático para el afichismo político del siglo XX.

11 Además de Tomaszewski, Jan Lenica y Roman Cieslewicz, entre otros, fueron destacados exponentes de la escuela

polaca. Este último se radicó en París y generó vínculos fluidos entre franceses y polacos, lo que extendió el legado de la escuela en Francia.

**12** Argentina, ¿los estadios están limpios?

**13** Si bien la tradición del cartel es extensa en Europa, en la actualidad el afiche como catalizador de la protesta perdió vigencia y su circulación quedó circunscripta mayormente al espacio de los museos y los festivales internacionales, como las bienales de Varsovia y México.

**14** Esta exposición contó con la participación de los artistas Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi y Lia Maissonave (Cristiá, 2011).

**15** El fútbol libera.

**16** Argentina 78: ¡Fútbol sí! - ¡Tortura no!

**17** No al fútbol entre los campos de concentración.

**18** Las imágenes no se reducen a una simple percepción visual sino que toman las representaciones verbales, mentales y la experiencia sensorial e histórica. Según Mitchell son "construcciones culturales", un *quantum* de información latente que se activa cada vez que miramos (Mitchell, 1987, p. 10). En el mismo sentido, Georges Didi-Huberman se refiere a la imagen como un montaje de tiempos anacrónicos que recurre a la memoria de quien mira para completar su sentido (2011, p. 175).

**19** Además de la crisis de 1968, Eley señala otros momentos de "fracasos revolucionarios" para la izquierda: 1848, 1871, 1917-1923, 1936 y 1956 (2003, p. 13).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, M. (2014). Argentina '78 World Cup and the Echoes of Mexico '68: Internationalism and Latin American Design. *Journal of Design History*, vol. 27/1, pp. 1-18. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Barnicoat, J. (1995). *Los carteles. Su historia, su lenguaje*. México DF, México: Gustavo Gili.
- Campanario, S. (2006). Cómo funcionaba la pedagogía del terror. Suplemento Especial: 24 de Marzo (1976-2006), A 30 años de la noche más larga. *Clarín*.
- Cristiá, M. (2011, mayo). Reflejos imaginarios entre Francia y Argentina. Circulación de personas, ideas e imágenes alrededor de mayo del 68. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 10. Consultado el 10/03/2014 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=179&nro=10>.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Eley, G. (2003). *Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*. Barcelona, España: Crítica.
- Farge, A. (1994). *La vida frágil*. México DF, México: Instituto Mora.
- Franco, M. (2005). Derechos humanos, política y fútbol. *Entre pasados* 28, pp. 27-46.
- (2008). Derechos humanos, política, fútbol y ciencia. *El exilio, argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Rosés, P., De Pablo, E., y Lemaitre, F. (2006-2007). Entrevistas a Alain Dantou y Philippe Lorino. *Témoignages sur la dictature en Argentine et la solidarité reçue en France par les exilés*. Paris: Francia, BDIC-Nanterre (servicio audiovisual), [duración: 58:30 y 01:21:45 respectivamente]. Consultadas el 25/02/2014 en <http://www.archivesaudiovisuelles.fr>.
- Seoane, M. (2006). Somos derechos y humanos: cómo se armó la campaña. *Clarín*. Consultado el 10/08/2006 en <http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01501.htm>.
- Vezzetti, H. (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Vorwärts Bis Zum Nieder Mit. 30 Jahre plakate unkontrollierter bewegungen. Consultado el 01/03/2014 en <http://plakat.nadir.org>.
- Zolov, E. (2004). Showcasing the "Land of Tomorrow": Mexico and the 1968 Olympics, *The Americas* 61, pp. 159-188.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cassen, B. (1978). La dictature argentine et la coupe du monde de football. *Le Monde Diplomatique*, Consultado el 28/03/2014 en <http://www.monde-diplomatique.fr/1978/04/CASSEN/34714>.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.



- Clark, T. J. (1981). Sobre la historia social del arte. *Imagen del pueblo*.
- *Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Compagnon, O. (2008). Un boycott avorté: le Mondial argentin de 1978. En Philippe Artière y Michelle Zancarini Fournel (eds.), *68. Une histoire collective (1962-1981)*. (pp. 697-701). Paris, Francia: La Découverte.
- Franco, M. (2009). Exil et terrorisme d'État en Argentine. *Cahiers des Amériques latines* 54-55, pp. 175-189. Paris, Francia: L'IHEAL-Creda. Consultado el 10/03/2014 en <http://cal.revues.org/2463>.
- Gèze, F. y Denis, D. (1978). Une "géographie sportive" trop méconnue. *Le Monde Diplomatique*, Consultado el 28/02/2014 en <http://www.monde-diplomatique.fr/1978/04/DENIS/34701>.
- Gilbert, A. y Vitagliano, M. (1998). *El terror y la gloria: La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Hauns, S. (2004, octubre). Afiches políticos de los movimientos sociales en Alemania. *tipoGráfica* 63, pp. 20-27.
- Llonto, P. (2005). *La vergüenza de todos. El dedo en la llaga del Mundial 78*. Buenos Aires, Argentina: Madres de Plaza de Mayo.
- McQuiston, L. (1995). *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon.
- Roque, G. (1997). Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68 en México. *Curare. Espacio crítico para las Artes* 10, pp. 141-166.

## Marta Almeida

Diseñadora Gráfica, egresada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) y Magister en Diseño Comunicacional de la misma facultad. Asimismo, es doctoranda en Historia del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM). Es periodista especializada en diseño, escribe para la revista alemana *novum* y desde 2009 es coeditora de la revista *IF*, la publicación del Centro Metropolitano de Diseño (CMD) de la Ciudad de Buenos Aires. Entre 2000 y 2006 fue secretaria de redacción de la revista *tipoGráfica*.

Ha sido becada por el Gobierno de Corea del Sur y por el Gobierno de la India para realizar residencias de investigación y estudio en las ciudades de Seúl y Nueva Delhi. En 2010 recibió una beca de investigación de la Design History Society (DHS). En 2012 fue invitada como disertante en la reunión anual de la DHS, *The Material Culture and Sports*, de la Universidad de Brighton. Ha publicado artículos en revistas especializadas como el *Journal of Design History*, entre otras.

diCom: Maestría en Diseño Comunicacional  
 Secretaría de Posgrado  
 Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires  
 Calle Intendente Güiraldes 2160. Pabellón III, Piso 4°  
 Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

[info@martaalmeida.com](mailto:info@martaalmeida.com)