ISSN 2618-2335
VOLUMEN VIII - NÚMERO 1 - AÑO 2025

FUEGIA

REVISTA DE ESTUDIOS SOCIALES Y DEL TERRITORIO



ICSE UNTDF

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Rector
Mariano Hermida

Director del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado
Mariano Melotto

©Publicación del Instituto de Cultura, Sociedad y Estado de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, AeIAS, 2025

COMITÉ EDITOR
Catherine Roulier. Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.
Directora

Noelia Flavia Mangin (UNTDF), Mariel Balderramas (UNTDF), Guillermo Leal (UNTDF), Natalia Eva Ader (UNTDF), Valeria Car (UNTDF), Ayelén Martínez (UNTDF), Joaquín Picón (UNTDF), Santiago Venturini (UNTDF).
Miembros Comité Editor

Julio L. Risso (UNTDF, CONICET)
Asesor Editorial

COMITÉ CIENTÍFICO

Susana Bandieri. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Argentina.

Giovanna Campani. Università degli Studi di Firenze (UniFi). Italia.

Marylin Cebolla Badie. Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Argentina.

Miryam Colacrai. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina.

Ana Dinerstein. University of Bath. Reino Unido.

Maria Dulce Gaspar. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Museu Nacional. Brasil.

Juan Grigera. London School of Economics (LSE). Reino Unido.

Nieves Herrero Pérez. Universidad de Santiago de Compostela (USC). España.

Pablo Míguez. Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional General San Martín (UNSAM). Argentina.

Laura Miotti. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

Natalia Moragas. Universitat de Barcelona (UB). España.

Manuel Navarro. Universidad Nacional de Rosario (UNR). Argentina.

María Susana Paponi. Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Argentina.

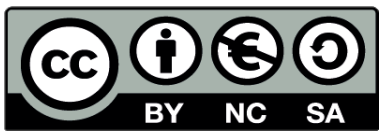
Martín Retamozo. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

Eduardo Rinesi. Universidad Nacional General Sarmiento (UNGS). Argentina

Carmelo Spadola. Università della Calabria (UniCal). Italia.

Marcela Zangaro. Universidad Nacional de Quilmes (UNQ); Universidad Argentina de la Empresa (UADE); Universidad de San Andrés (UdeSA). Argentina.

Perla Zusman. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina.



Evaluadores del Volumen VIII, Número 1 (2025)

Ángel David Avilés Conesa. Universidad de Murcia. España.

Mario Ayala. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Instituto de Cultura, Sociedad y Estado - Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF). Argentina.

Fabiola Buenrostro Nava. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México.

Rocío Cárdenas Pacheco. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). México.

Gustavo Challier. Departamento Humanidades - Universidad Nacional del Sur (UNS). Argentina.

Agustín Daniel Desiderato. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Grupo de Estudios Históricos sobre la Guerra (GEHiGue) - Universidad Nacional de la Defensa (UNDEF). Argentina.

Clarisa Fernández. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

Marianela García. Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

Ines Gonzalez Alvo. Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Argentina.

Victoria Fernandez. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFYH) - Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Argentina.

Martina Ferretto. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Argentina.

Ronald Isler. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) - Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Argentina.

Cecilia Lida. Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de las Artes (UNA); Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Argentina.

Miguel Luis López. Universidad de Granada. España.

Julio Luqui. Universidad Católica Argentina (UCA); Grupo Historia Militar ANHRA. Argentina.

Carlos Masotta. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina.

María Martinengo. Instituto de Cultura, Sociedad y Estado - Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF). Argentina.

Alejandra Muñoz. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Argentina.

Karina Ochoa Muñoz. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). México.

Violeta Percia. Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina.

Verónica Perez. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Argentina.

Nancy Rojas. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Argentina.

Federico Ruvituso. Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

Yohana Sarmiento. Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA). Argentina.

Sandra Marcela Uicich. Instituto de Humanidades (IHuma) - Universidad Nacional del Sur (UNS). Argentina.

Viviana Usubiaga. Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-CONICET); Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina.

Letizia Vazquez. Instituto Multidisciplinario para la Investigación y el Desarrollo Productivo y Social de la Cuenca Golfo San Jorge (IIDEPyS-GSJ) - Unidad Ejecutora dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB). Argentina.

Pablo Venegas de Luca. Université Grenoble-Alpes. Francia.

Stephane Vinolo. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Ecuador.

UNTDF
Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

ICSE
Instituto de Cultura, Sociedad y Estado

FUEGIA
REVISTA DE ESTUDIOS SOCIALES Y DEL TERRITORIO

Contacto:
Fuegia Basket 251,
CP 9410, Ushuaia,
Tierra del Fuego.
fuegia@untdf.edu.ar
Disponible en:
http://revistas.untdf.edu.ar/index.php/fuegia

Diseño de tapa:
Guillermo "Daft Rebel" Leal (UNTDF)

Maquetación:
Guillermo "Daft Rebel" Leal (UNTDF)

Corrección de estilo:
Romina Bertuzzi

Corrección de abstracts:
María Isabel Ledesma, Claudia Peralta y Anabela Grazioli (EDI, UNTDF)

Coordinación del DOSSIER Vol. VIII (1):
María Laura Ise (ICSE, UNTDF)
Emiliano Sanchez Narvarte (ICSE, UNTDF)

Índice

DOSSIER: Erosiones de lo sensible. Jerarquías, exclusiones y tácticas emergentes del arte en América Latina.

Artículos originales

El pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024: confrontaciones por la narrativa de la historia colonial.
Ana Bugnone **09**

Con suma sensibilidad. Espacios de exhibición y gestión de arte contemporáneo en Resistencia, Argentina.
Andrea S. Geat **35**

Perspectivas sobre el arte según Badiou en las obras de Izhar Gómez y María Laura Ise.
Karina Giomi **53**

Artículos breves

Imágenes e historias conectadas de violencia ambiental. Tres casos en el arte latinoamericano.
Verónica C. Capasso **72**

Gráfica Íchjín t´sen: archivo abierto del trabajo de las mujeres en lucha.
Minerva Ante Lezama, Argelia Betanzos Zepeda y Cynthia Martínez Benavides **88**

CONVOCATORIA GENERAL

Artículos originales

Augusto Lasserre: los inicios de su actividad en Argentina.
Julio Moyano, Alejandra Ojeda, Adelaida Gil Barrera y Javier Miranda **104**

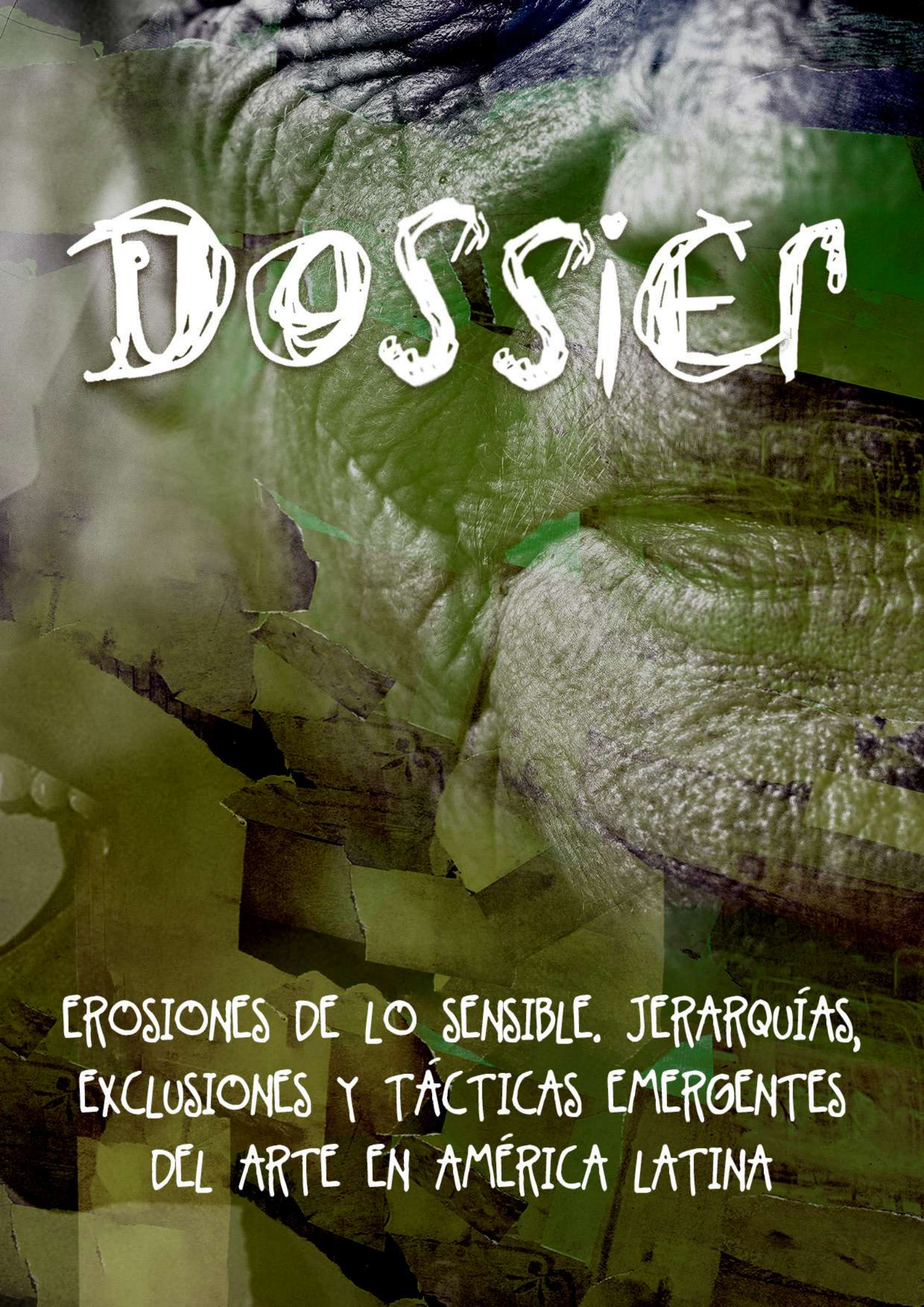
Análisis del transporte público interurbano y la calidad de vida a escala local en la ciudad de Cipolletti.
German Perez **121**

Artículos breves

¿Se escucha bien? El levantamiento de las voces de los feminismos en un contexto neoliberal. Argentina (2015-2019).
Mariana Slavik **143**

Reseñas

Arcuri, Andrea: Formas de disciplinamiento social en la época de la confesionalización. Costumbres, sacramentos y ministerios en Granada y Sicilia (1564-1665), Editorial Universidad de Granada, Granada, 2021, 468 págs. ISBN: 978-84-338-6911-1.
Franco Riquelme **154**



Dossier

EROSIONES DE LO SENSIBLE. JERARQUÍAS, EXCLUSIONES Y TÁCTICAS EMERGENTES DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA

Erosiones de lo sensible. Jerarquías, exclusiones y tácticas emergentes del arte en América Latina

La propuesta de este dossier es reflexionar sobre los múltiples pliegues en que se exhibe, intercambia y consume arte en América Latina. Entendido como un campo atravesado por jerarquías y desigualdades pero también por experiencias de resistencia ante estas dinámicas, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿qué conexiones se pueden establecer en los procesos de elaboración simbólica?; ¿qué podemos decir del arte y las visualidades en los márgenes de las grandes metrópolis?; ¿qué otras redes, agendas, artistas, espacios y dinámicas culturales interpelan este campo?

Los límites y contornos imprecisos del campo de las artes visuales a escala transnacional, comenzaron a evidenciarse con las experiencias artísticas que, desde la década del cincuenta en adelante tensionaron los marcos de lo legítimo. Los llamamientos al cuestionamiento del objeto obra y de las instituciones artísticas, la llamada desmaterialización (Lippard, [1973] 2004) y el "no-objetualismo" (Acha, 1981), convergieron en un amplio proceso junto al impacto de los medios masivos, la irrupción de las experimentaciones, los happenings y environment. Parecieron desdibujarse -según Andreas Huyssen ([1986] 2006)-, las antiguas divisiones y jerarquizaciones entre el arte culto, el arte popular y el arte de masas. A escala latinoamericana, y siguiendo el planteo de Andrea Giunta (2013, p. 115), "la experimentación de los lenguajes como las intervenciones políticas" fueron modalidades de interferir y subvertir las instituciones del arte en contextos de avance represivo sobre la vida cotidiana.

Esas prácticas de ruptura artística y de alzamientos estéticos, adquirieron otros sentidos a partir de las transformaciones de los circuitos de circulación de las obras, de los mecanismos de validación y del carácter "internacionalizado" del mundo del arte (Pini, 2001, p. 11). Los sentidos en torno al arte, sus horizontes, estrategias de interpelación, las condiciones de legitimación y validez, se traman en escenarios de luchas simbólicas con tradiciones culturales múltiples e historias locales. Los dispositivos consagratorios habituales y el mercado del arte parecen, desde los años ochenta, batirse en una instancia entre lo emergente que de manera incesante se acumula entre las galerías y los museos de New York, Berlín, Venecia o São Paulo, y las acciones de revisitar la memoria de un campo artístico cuya densidad política no deja de desbordar los límites que instaura la industria de la cultura.

Este proceso conmueve e interpela al arte contemporáneo: no puede eludir la reconfiguración, renovación y los nuevos cuestionamientos que más ampliamente la cultura y la política despliegan en la escena pública. Movimientos como el feminismo, las prácticas curatoriales decoloniales, los activismos artísticos que visibilizan desigualdades diversas desde los problemas de acceso a la tierra hasta la violencia que el capitalismo ejerce sobre la biodiversidad, se vinculan, no sin conflictos, con las redes internacionales del mercado artístico. En este sentido, sostiene Raymonde Moulin (2012), desde principios de los años ochenta del siglo pasado, el mercado artístico internacional supo reordenarse políticamente para dedicar de manera progresiva, espacios a los discursos y las imágenes que sobre lo latinoamericano se producían en las periferias. De este modo, se configuraron en los últimos cincuenta años, modalidades de "integración" de las obras producidas en y sobre América Latina dentro de la categoría de "arte contemporáneo internacional" (p. 10) .

En este sentido, los artículos que se presentan en este dossier ponen de relieve cómo se reconfiguran, renuevan y se ponen en cuestión las jerarquizaciones que operan en la organización contemporánea de la cultura desde distintas puertas de entrada.

Verónica Capasso se propone analizar los modos en que se presenta la violencia ambiental en la obra de los artistas Alfredo Jaar, María Teresa Ponce y Cristina Piffer. La autora sostiene que en esas obras pueden advertirse relaciones productivas entre lo estético, lo político y pedagógico que denuncian la destrucción del ambiente causada por la actividad humana. Las obras, así caracterizadas por Capasso, implican una toma posición política que critica el sistema económico que, dominado por la lógica de la obtención de mercancías, reduce la biodiversidad a un recurso clave para la acumulación de riquezas.

Ana Bugnone estudia el discurso artístico y político del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024. Bugnone se interroga acerca de si Pinacoteca Migrante presentó cuestionamientos a las narrativas hegemónicas de los museos y del arte "oficial". El análisis procura dar cuenta de las dinámicas específicas que adquieren las luchas por el poder simbólico en el ámbito curatorial y en los museos. Esta lectura, en los términos de Bugnone, significa comprender que los guiones museográficos son mecanismos que producen esquemas clasificatorios y legitiman qué debe ser mostrado, visibilizado y aceptado en una trama más amplia de la organización de los productos artísticos y culturales.

El texto colectivo de Minerva Ante Lezama, Argelia Betanzos Zepeda y Cynthia Martínez Benavides, da cuenta del recorrido del proyecto llamado "Gráfica Íchjín t´sen: archivo abierto". Este es un proyecto de gráfica colaborativa realizado entre una comunidad de mujeres mazatecas en la sierra oaxaqueña, artistas y activistas en Ciudad de México, donde la producción de estampas en papel y tela es la herramienta para contar historias en defensa del territorio y visibilizar una lucha hoy activa. Desde herramientas teóricas que se mueven entre el campo del arte y el activismo feminista, el escrito habilita preguntas en torno a cómo y por qué entrelazar el campo de lo político con las prácticas artísticas, qué implica esto para la curaduría y para la realización del proyecto expositivo en los distintos contextos donde sucede.

Por su parte, el escrito de Andrea Geat ofrece un panorama sobre los espacios de exhibición y consumo de arte contemporáneo en la Provincia del Chaco en tiempo reciente, tema poco abordado en la investigación académica. Su recorrido se vale de aportes de la historia social del arte, los estudios sobre el mercado del arte y las políticas culturales, para mostrarnos la compleja interacción entre dinámicas de institucionalización y profesionalización del campo: instituciones oficiales, espacios alternativos, políticas públicas, y referentes culturales en las últimas tres décadas. Su artículo no solo nos acerca las voces de quienes hoy gestionan este tipo de espacios, las galerías, sino que también propone una manera de construir esta cartografía.

Finalmente, el texto de Karina Giomi aborda una metodología para la lectura de las imágenes del tiempo presente desde la filosofía de Alain Badiou, y la pone a prueba a partir del análisis de las obras de artistas residentes en Tierra del Fuego. Desde esta perspectiva reflexiona sobre el orden imaginario de la identidad fueguina como regulador de las imágenes para abrir e interpelar esta noción, pero también para pensar y construir un tiempo presente que proyecte el futuro y produzca una torsión sobre el pasado. Las instalaciones analizadas generan experiencias que posibilitan habitar un lugar -este lugar- desde nuevos regímenes de visibilidad.

Entendemos que muchas veces las producciones ligadas al llamado arte contemporáneo están vinculadas a una lógica de espectacularidad y mercado. Consideramos que este campo se ha complejizado tanto como para admitir vías alternas en su interior, de enorme riqueza, capaces de habilitar y disputar otros sentidos: ¿qué otras relaciones entre arte e historias, particulares, colectivas y situadas geográficamente podemos contar?

María Laura Ise (ICSE, UNTDF)

Emiliano Sanchez Narvarte (ICSE, UNTDF)

Bibliografía

Acha, J. (1981). “Teoría y Práctica no- objetualistas en América Latina”. Juan Acha, “Teoría y Práctica no-objetualistas en América Latina”, en Museo de Antioquia (ed.) Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano (p. 89-100). Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Giunta, A. (2013). “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. En AAVV, La invención concreta. (p. 105-117). Museo Reina Sofía/Editorial Turner.

Huyssen, A. ([1986] 2006). Después de la gran división. Buenos Aires: Andrea Hidalgo.

Lippard, L. ([1973] 2004). Seis años: la desmaterializacion del objeto artístico. De 1966 a 1972. Akal.

Pini, I. (2001). Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Ediciones UNIANDES.

Moulin, R. (2012). El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías. La Marca Editora.

El pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024: confrontaciones por la narrativa de la historia colonial

The Spanish Pavilion at the 2024 Venice Biennale: Confrontations Over the Narrative of Colonial History

Ana L. Bugnone

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
abugnone@fahce.unlp.edu.ar
ORCID 0000-0002-6674-717X

Resumen

Este artículo analiza la participación del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 a través de la exposición *Pinacoteca Migrante*, de Sandra Gamarra Heshiki, y sus implicancias en la crítica a la colonialidad en los museos. Se examina la paradoja entre el reconocimiento internacional de una propuesta decolonial y las resistencias internas que evidenció la censura previa sufrida por la artista en 2021 en Madrid. La metodología empleada incluye observación directa de la Bienal y análisis documental de notas periodísticas y críticas especializadas. Se argumenta que, si bien la propuesta de Gamarra representa un avance en la revisión crítica del pasado colonial, su validación en un contexto internacional no implica necesariamente una transformación estructural en la política cultural española. El estudio evidencia cómo el arte se convierte en un campo de disputa simbólica, donde las estrategias estatales de representación oscilan entre la apertura discursiva en escenarios globales y la persistencia de lógicas de dominación en el ámbito nacional.

Palabras clave: Bienal de Venecia 2024; Pinacoteca Migrante; Descolonización museística

Abstract

This article examines the participation of the Spanish Pavilion at the 2024 Venice Biennale through the exhibition *Pinacoteca Migrante* by Sandra Gamarra Heshiki focusing on its implications for the critique of coloniality within museums. It explores the paradox between the international recognition of a decolonial proposal and the internal resistance evidenced by the prior censorship the artist faced in Madrid in 2021. The methodology combines direct observation at the Biennale with documentary analysis of press coverage and specialised criticism. The article argues that, while Gamarra's proposal represents a significant step toward critically reassessing of the colonial past, its validation in an international context does not necessarily translate into a structural transformation of Spanish cultural policy. The study highlights how art becomes a field of symbolic contestation, where state strategies of representation oscillate between discursive openness in global arenas and the persistence of logics of domination at the national level.

Keywords: 2024 Venice Biennale; Pinacoteca Migrante; Museum decolonisation

Recibido: 28/02/25; Aceptado: 29/04/25

Introducción

La Bienal de Venecia es uno de los eventos de arte contemporáneo más prestigiosos y antiguos del mundo, realizado desde 1895. A lo largo de su historia, ha sido un espacio donde el arte se cruza con la representación de identidades nacionales. En su 60.ª edición, que se llevó a cabo entre el 20 de abril y el 24 de noviembre de 2024, el evento ha tomado un giro más crítico y comprometido con las cuestiones globales contemporáneas, especialmente con aquellas relacionadas con el desplazamiento, la migración y la exclusión social. Bajo el título *Stranieri Ovunque / Extranjeros en Todas Partes*, esta edición, con la curaduría del brasileño Adriano Pedrosa, busca visibilizar la producción de artistas que han sido históricamente marginalizados dentro del sistema del arte y aborda temas como la experiencia de artistas fuera de sus países de origen, la diáspora, la identidad *queer* y las relaciones con la naturaleza.

En esta Bienal, el Pabellón de España presenta *Pinacoteca Migrante*, un proyecto expositivo desarrollado por la artista peruana Sandra Gamarra Heshiki, cuya obra se centra en el cuestionamiento de la institución museo como espacio de construcción de una historia colonial a través de las imágenes. A lo largo de seis salas, la artista expone una serie de obras ligadas al patrimonio de España y a la ausencia de narrativas de América Latina, poniendo en tensión discursos arraigados en la tradición de ese país, tanto a nivel cultural general como específicamente artístico.

Sin embargo, la crítica a la colonialidad que impulsa esta exposición se inscribe en una larga historia de tensiones en la representación del arte realizado por artistas latinoamericanos/as en España. Una de ellas se trata, como veremos más adelante, de la censura padecida por la misma artista tres años antes, en una exposición en Madrid. Así, el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 con *Pinacoteca Migrante* plantea una revisión de los discursos coloniales dentro de los museos, pero ¿cómo se relaciona esta propuesta con la censura sufrida por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid? Si en un contexto internacional España apoya una muestra que cuestiona su pasado colonial, ¿por qué en el ámbito nacional estos mismos discursos enfrentan resistencias? ¿De qué modo la presentación de *Pinacoteca Migrante* en la Bienal de Venecia expresa tanto un gesto de apertura hacia una política cultural más crítica y plural como una estrategia de legitimación simbólica dentro del sistema del arte global? Estas preguntas buscan analizar el alcance de *Pinacoteca Migrante*, no solo como una propuesta artística, sino como una expresión de las dificultades para poner de relieve a nivel social y cultural más general las políticas de representación y memoria en el mundo artístico español.

Según nuestra perspectiva, el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 con *Pinacoteca Migrante* propone una crítica a los relatos coloniales dentro de los museos a través del cuestionamiento a las formas en que las instituciones han construido y perpetuado narrativas eurocéntricas. Sin embargo, este gesto expositivo evidencia la complejidad de las relaciones entre España y América Latina en el ámbito artístico y, en un sentido más amplio, en la cultura en general. La posición histórica de España como potencia colonial sigue condicionando su relación con la producción artística latinoamericana, oscilando entre intentos de apertura y persistencias de dinámicas de dominación simbólica.

Si bien la creciente revisión de los discursos museales y la restitución de bienes culturales a sus territorios originales marcan un cambio en el panorama internacional, España muy recientemente (en 2024) ha adoptado una posición que propone revisar el discurso eurocéntrico en los museos, con importantes oposiciones, por lo que no hay una postura crítica homogénea al respecto. Así, a pesar de la propuesta estatal, persisten dos tendencias problemáticas: una visión que homogeniza el arte latinoamericano bajo una identidad única, reduciendo su riqueza y diversidad a una construcción esencialista; y la perpetuación de la jerarquía implícita que

asocia lo español con un nivel de superioridad cultural e histórica respecto a América Latina.

Para comprender mejor este problema, tendremos en consideración lo que afirma Bourdieu (2000):

> El poder simbólico, poder subordinado, es una forma transformada –es decir, irreconocible, transfigurada y legitimada–, de las otras formas de poder [...]. [Hay un] trabajo de disimulación y de transfiguración (en una palabra, de *eufemización*) que asegura una verdadera transubstanciación de las relaciones de fuerza haciendo desconocer-reconocer la violencia que ellas encierran objetivamente, y transformándolas así en poder simbólico, capaz de producir efectos reales sin gasto aparente de energía. (p. 72)

Este tipo de poder opera de forma imperceptible, haciendo que las relaciones de dominación social sean vividas como naturales o legítimas. Así, para Bourdieu (2000), los sistemas simbólicos –como el arte, la religión o el lenguaje– no son meros reflejos de lo social, sino estructuras estructurantes que moldean la percepción del mundo, producen sentido común y naturalizan jerarquías. En este sentido, el museo, como institución que selecciona, clasifica y exhibe obras, es también un dispositivo que consagra ciertos relatos culturales y oculta otros, ejerciendo poder simbólico al definir qué se considera arte y qué no, qué merece ser conservado y qué puede ser olvidado.

Desde una perspectiva decolonial, este análisis se complejiza. Según Françoise Vergès (2023), "las desigualdades estructurales de raza, clase y género que existen en los museos se hacen eco de las desigualdades estructurales globales creadas por la esclavitud, la colonización, el capitalismo racial y el imperialismo" (p. 10). Para la autora, no se trata solo de repensar narrativas o ampliar perspectivas, sino de cuestionar el fundamento mismo del museo moderno, cuya existencia se basa en el saqueo, la apropiación y la legitimación de un saber eurocentrado. Por esto, el museo no es una institución neutra, "sino el terreno de batallas ideológicas, políticas y económicas" (Vergès, 2023, p. 11). De ahí que proponga una estrategia radical: un "programa de desorden absoluto", retomando a Frantz Fanon (Vergès, 2023, p. 12), es decir, un posmuseo que rompa con la lógica acumulativa y exhibicionista, y que dé lugar a procesos críticos, participativos y situados.

Estas críticas se inscriben en una tradición más amplia de pensamiento decolonial, en la que Aníbal Quijano (2000) formuló el concepto de "colonialidad del poder" para dar cuenta de cómo, más allá del fin del colonialismo formal, persisten estructuras de dominación basadas en la clasificación racial, la jerarquización epistémica y la concentración del poder en saberes eurocentrados. Desde esta perspectiva, el museo no es solo un espacio de representación simbólica, sino un nodo clave en la reproducción del orden colonial moderno-global.[1]

En una línea más institucional, aunque también crítica, para González de Oleaga (24 de noviembre de 2022), descolonizar el museo significa:

> Por un lado, una revisión de los relatos que allí circulan, un intento de incorporar diversas perspectivas que deben adecuarse a los avances de las investigaciones y a nuestras sensibilidades contemporáneas. Y eso significa evaluar las formas en las que se crearon las colecciones, su historia con su circulación

1 Para profundizar en el concepto de colonialidad del poder, véase Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas (pp. 122-151). CLACSO. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf También resulta clave: Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Ediciones del signo.

> y recepción. En países que tuvieron relaciones de dominación con otros territorios, hayan sido definidos o no en su momento como colonias, muchos de los objetos son producto del expolio, del robo, del tráfico ilegal, de la donación entre gobiernos no democráticos o entre élites sin escrúpulos y la tendencia es a la devolución, como gesto, como manera de invitar al otro a la conversación. (párr. 4)

Como se verá en este artículo, Pinacoteca Migrante representa a la vez un avance en la visibilización de debates en torno a la colonialidad y una muestra de las tensiones inherentes a los intentos de revisión crítica dentro del sistema artístico español.

Abordaje metodológico

Para la realización de una aproximación integral a la problemática presentada en esta investigación se apeló a distintas estrategias. Se llevó a cabo una observación directa de la Bienal de Venecia 2024, lo que permitió un registro detallado de las obras expuestas en el Pabellón de España, su montaje, su relación con el espacio y su interacción con el público. Esta técnica resulta fundamental en investigaciones sobre arte y curaduría, ya que permite analizar no solo las piezas en sí, sino también su disposición, su narrativa expositiva y la recepción de las/os espectadores.

También se realizó un análisis documental que incluyó una revisión exhaustiva de notas periodísticas y reportes de medios especializados que abordaron la presentación de Pinacoteca Migrante, así como su recepción crítica en distintos ámbitos. Este enfoque fue clave para entender cómo el discurso curatorial de la Bienal ha sido interpretado tanto por los medios de comunicación como por especialistas en arte y cultura.

Por otra parte, se trabajó con entrevistas previas realizadas a Sandra Gamarra, Agustín Pérez Rubio, curadores, críticos de arte y otros actores clave. Estas fuentes secundarias permitieron incorporar voces relevantes al análisis y brindaron información de primera mano sobre las intenciones curatoriales, las estrategias discursivas y la percepción de los especialistas sobre las decisiones estatales en el campo artístico y sobre la exposición en particular.

Este abordaje multidimensional permitió no solo analizar la exposición Pinacoteca Migrante, sino comprenderla dentro de un entramado más amplio de relaciones entre el arte, la política cultural y la memoria colonial en España.

El arte latinoamericano en España: una historia de tensiones

El llamado "arte latinoamericano"[2] ha sido históricamente promovido en España a través de iniciativas que, aunque han buscado visibilizar su producción, también han perpetuado visiones colonialistas. Así, la relación entre España y América Latina en el arte ha estado marcada históricamente por una ambivalencia en la que convergen la exaltación de una supuesta "hermandad hispanoamericana" (González de Oleaga, 24 de noviembre de 2022, párr. 4) y la persistencia de una visión colonialista. Como señala Tarroja (2010), aún no se ha superado por completo el legado del pasado colonial.

2 Puede verse una discusión con respecto a esta categoría en Bugnone, A. L., y Narvarte, R. E. S. (2023). Derivas del arte latinoamericano. Posiciones, tácticas y movimientos en el debate contemporáneo. *Albuquerque: revista de história*, 15(30), 74-98. https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521

Desde el siglo XIX, el arte latinoamericano ha sido promovido en España bajo una óptica que enfatiza los vínculos históricos (Bellido Gant, 2005; Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012), pero sin reconocer plenamente las desigualdades y las dinámicas de dominación que han caracterizado esta relación. Este tipo de decisiones se basan en la llamada *amnesia colonial* de España –tal como tituló su película la directora de cine española Claudia Claremi–,[3] según la cual ese país ha adoptado una posición de negar o invisibilizar la violencia colonial ejercida durante siglos en diferentes territorios del mundo, especialmente en América Latina.

A lo largo de los siglos XX y XXI, han existido múltiples intentos de legitimar el "arte latinoamericano" dentro del panorama español, pero muchos de ellos han reproducido estructuras coloniales. La Exposición Iberoamericana de 1929, las Bienales Hispanoamericanas de Arte del franquismo (1951-1956), el Quinto Centenario de 1992 y las iniciativas en ARCO han contribuido a visibilizar el "arte latinoamericano" en España (Bellido Gant, 2005; Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012; Tarroja, 2010), pero generalmente dentro de marcos discursivos que refuerzan la idea de España como centro cultural y América Latina como periferia. Esta instrumentalización ha llevado a que la producción artística latinoamericana en España se vea muchas veces reducida a un objeto de consumo cultural exótico, en lugar de ser reconocida como una contribución autónoma a las discusiones contemporáneas del arte global.

Así, durante buena parte del siglo XX, el franquismo impulsó bienales y exposiciones que promovían una imagen homogénea de la cultura iberoamericana, destacando sus afinidades con España, mientras silenciaban expresiones críticas o disidentes (Ribeiro y Gutiérrez Viñuales, 2012). Las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1951-1956), organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica, fueron un ejemplo de cómo el arte latinoamericano se utilizó como una herramienta para legitimar el régimen franquista y su narrativa de "unidad cultural" con América Latina.

A partir del quinto centenario de la conquista de América, en 1992, el arte latinoamericano adquirió una mayor visibilidad en el panorama artístico español (Tarroja, 2010). Sin embargo, en muchos casos, las/os artistas latinoamericanos fueron presentados como "descubrimientos" del mercado europeo. En definitiva, como sostiene Godoy Vega (2018), estas muestras reforzaron una visión colonialista y celebratoria del pasado imperial español, invisibilizando las perspectivas críticas desde América Latina.

La persistencia de una visión colonialista en la relación entre España y América Latina también se expresa en los discursos que emanan de algunos de sus museos, como es el caso del Museo de América de Madrid (Cevallos, 2021). En este, se celebra la colonización de América y se presenta una narrativa eurocéntrica y evolucionista (Villarreal Villamar, Betrisey Nadali y Souto Fernández, 2014). Al respecto, González de Oleaga (24 de noviembre de 2022), critica la falta de actualización en las discusiones respecto de la revisión del relato colonial y da un ejemplo paradigmático:

> En el Museo de América de Madrid (MAM), cuya actual exposición permanente es de 1994, hasta hace seis meses la vitrina dedicada a la esclavitud se llamaba "emigración africana" en una suerte de resignificación que resultaba escandalosa. En ese mismo museo, en la sala dedicada a la religión se exponía una foto de un andino mascando hoja de coca debajo de la leyenda: alucinógenos. Porque en el museo se dicen cosas –a veces ajustadas al conocimiento disciplinario del momento, siempre influenciadas por las hegemonías ideológicas– pero se hacen cosas al decir: se define lo real, se organizan sus contenidos, se jerarquizan sujetos y acciones, se focalizan aspectos concretos de esa realidad enmarcada. (párr. 3)

3 Nos referimos a la película *Amnesia colonial (estupor)*, dirigida por Claudia Claremi y estrenada en 2020.

Este caso da cuenta de la falta de una verdadera e integral política de descolonización de los museos españoles. Mientras países como Francia y Alemania han iniciado procesos de revisión y restitución de obras de arte obtenidas durante la época colonial,[4] el exministro de Cultura español, Miquel Iceta, en 2022, cerró toda posibilidad de acción en este sentido al negar la conformación de grupos de trabajo de descolonización de colecciones en el Ministerio de Cultura (Riaño, 3 de diciembre de 2022; *ABC*, 11 de noviembre de 2022). Con esto, buscaba clausurar también un debate que parecía urgente.

Dos años después de la negativa del exministro Iceta, el nuevo ministro de Cultura, Ernest Urtasun, decidió iniciar un nuevo proceso de diálogo en relación con la descolonización de los museos españoles. Según explicó, se harán revisiones que permitan superar "un marco colonial o anclado en inercias de género o etnocéntricas que han lastrado, en muchas ocasiones, la visión del patrimonio, de la historia y del legado artístico" (*El País*, 22 de enero de 2024, párr. 1). Además, anunció la creación de una Dirección General de Derechos Culturales (ArteInformado, 24 de enero de 2024). Según el planteo realizado por el ministro, se espera que un equipo de especialistas realice un informe durante 2024 y que se proponga la renovación de las exposiciones permanentes para 2025. El proceso ha comenzado por dos espacios emblemáticos: el Museo Nacional de Antropología y el Museo de América, pero los rechazos, las reticencias y los argumentos en contra –como veremos seguidamente– han sido formidables.

Algunas manifestaciones al respecto fueron expresadas por el sector más conservador. En este sentido, vale la pena citar *in extenso* las palabras del filósofo e investigador Cesáreo Jarabo por ser representativo de este grupo:

> La descolonización del Urtasun no es ni más ni menos que un paso más en la dinámica anglófila para desprestigiar España [...] [y] con el nuevo ministro de Cultura esa actitud está luciendo de manera especial. Está demostrando una incultura sin límites. La restitución de los tesoros sería una barbaridad, porque si España hizo algo en América fue crear cultura, construyendo escuelas y universidades, enseñando latín, o haciendo hospitales y carreteras con su propio dinero. ¿Tendría Lima que devolver a España todo ese patrimonio? (García Calero, Arrizabalaga, Villatoro y Viana, 23 de enero de 2024, párr. 16)

Otras opiniones de expertos recabadas por el diario *ABC* en 2024 sostienen que "no hay nada que descolonizar" y, además, España no tiene una visión eurocéntrica (Esteban Mira); Urtasun "no parece conocer bien nuestra historia, ya que habla de unas colonias que España nunca tuvo" (María Saavedra); "no se puede crear una dirección general para ver en un museo lo que uno, como institución, quiere ver", dado que hay que alejar a los museos de la "ideología" y mantener su "neutralidad" (Manuel Lucena); "no estoy de acuerdo con que los museos se conviertan en un botín" y, en todo caso, las excolonias deberían devolver lo que se quedaron de las iglesias en la desamortización (José María Luzón); "en nuestro caso, es evidente que no somos un país colonial, no podemos devolver lo que no nos hemos llevado", aunque sería correcto revisar el discurso expositivo que, en algunos museos, es colonial (Alicia Perea); es "un gran error hablar" de descolonización de los museos (Enrique Krauze); no es correcto descolonizar los museos "si se plantea de esa forma general y genérica", sin embargo, hay visiones etnocéntricas en algunos de ellos; "uno pide perdón por lo que ha hecho, y la España de hoy no ha hecho aquella conquista" (Luis Pose); "la imbecilidad histórica que subyace a esta pretensión es gigantesca" (Isabel San Sebastián); "afirman que hay una falta de simetría cultural y que son muestras que surgieron de un despojo depredador de culturas que vivían tranquilas en su propia naturaleza

4 En 2017, el presidente francés Emmanuel Macron lanzó el compromiso de devolver el patrimonio africano presente en los museos de Francia. En Alemania, dos años después, 16 ministros de Cultura de estados federales se comprometieron a iniciar un proceso semejante. Los Países Bajos también han comenzado acciones en el mismo sentido.

[...], pero eso no es así" (Pedro Insúa) (García Calero, Arrizabalaga, Villatoro y Viana, 23 de enero de 2024, párr. 2-33).

Con una posición contraria a estas, el curador Pérez Rubio sostuvo que Urtasun "llega tarde" a este debate que lleva años atravesando las políticas culturales de diversos países europeos y que recién ahora parece tener un inicio de compromiso en España, un país con un alto "componente colonial y racista" (The Objetive, 17 de abril de 2024, párr. 4).

A pesar de que una cantidad de exposiciones realizadas en España han tenido una visión colonial, homogeneizadora o esencialista, tal como vimos anteriormente, es interesante señalar algunos casos que abrieron la puerta a modificaciones de esta actitud. La exposición *La idea de América Latina* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en 2012, basada en las teorías de Walter Mignolo, abordó la construcción ideológica del concepto de América Latina desde la perspectiva colonial. Según el comisario de la exposición y director del CAAC, Juan Antonio Álvarez Reyes, *La idea de América Latina* se basó en la perspectiva del autor argentino:

> Surgió para analizar la idea de América Latina y el colonialismo interpretado desde el punto de vista de los artistas. Vemos como la colonización actual es económica y las grandes empresas europeas hacen una segunda colonización del continente. Y resultó interesante que se celebre en Sevilla, que fue fundamental para el comercio y la acumulación del capital. Es indagar en el concepto de herida colonial. (BBC News, 8 de mayo de 2012, párr. 4)

La exposición incluyó obras de Michel Auder, Milena Bonilla, Adriana Bustos, Mariana Castillo Deball, Raimond Chaves, Gilda Mantilla, Chema Cobo, Minerva Cuevas, Juan Downey, Anna Bella Geiger, Federico Guzmán, Alfredo Jaar, Leandro Katz, Marta Minujín, Miguel Ángel Rojas y Joaquín Torres García. Con obras críticas, satíricas y más o menos explícitas en su mensaje, la exposición buscó cuestionar la forma en que Europa ha representado históricamente el continente y sus pueblos, y ha evidenciado la necesidad de repensar las narrativas oficiales sobre la historia del arte latinoamericano.

Del mismo modo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid ha presentado un interés particular por la producción artística de creadores/as de Latinoamérica, así como de curadores/as de esa parte del mundo (Ribeiro y Gutiérrez, 2013). La investigadora argentina Ana Longoni asumió entre 2018 y 2022 el cargo de directora de actividades públicas en el Museo Reina Sofía de Madrid. Al iniciar su labor, sostuvo que su nombramiento es "una señal de reconocimiento a América Latina, que supone –ojalá– abrir paso a otras lógicas, fisurar los relatos consolidados unívocamente desde los centros, estallar las certezas y revertir el flujo colonial"[5] [traducción de la autora] (Arte al Día, 2018, párr. 3). Esta posición, ocupada por una teórica latinoamericana, significó una apertura a una nueva visión del museo, principalmente sobre su relación con el entorno. Por otro lado, el mismo museo, en 2024 convocó a Amanda de la Garza como subdirectora artística. De la Garza es una investigadora mexicana, excuradora y exdirectora del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su presencia también induce a pensar en una renovación de la visión general del museo.

En este sentido, el contexto histórico en el que se inserta el Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 revela, al mismo tiempo, los avances en la representación del arte latinoamericano en España y las contradicciones que persisten en la manera en que se articulan

5 Texto original en inglés: "A sign of recognition to Latin America, which means –hopefully– making way for other logics, fissuring consolidated accounts univocally from the centers, bursting the certainties and reversing the colonial flow".

estas relaciones. La crítica a la colonialidad en el ámbito artístico es tolerada en ciertos espacios, mientras que en el contexto institucional y político español más general continúa habiendo una resistencia a abordar estas cuestiones. La paradoja de la promoción del arte latinoamericano en España es que, mientras se celebran sus aportes, se mantienen algunos mecanismos de exclusión y jerarquización que lo han relegado a una posición secundaria.

La 60.ª Bienal de Venecia

El título de la Bienal proviene de una serie de esculturas de neón realizadas por el colectivo francés Claire Fontaine, en las que la frase *Foreigners Everywhere* aparece en múltiples idiomas. La expresión fue tomada, a su vez, del nombre de otro colectivo asentado en Turín, que lucha contra el racismo y la xenofobia (La Biennale di Venezia, 2024). Este lema funciona en un doble sentido: por un lado, denuncia la xenofobia y el racismo estructural que enfrentan los migrantes en distintas partes del mundo; por otro, resalta la condición de extranjería como una experiencia universal.

El curador de la 60.ª Bienal de Venecia, Adriano Pedrosa, basándose en la idea de lo extranjero, ha organizado la exposición en dos núcleos principales. El primero es el Núcleo Contemporáneo (Figuras 1 y 2) que, según el curador, reúne a

> el artista *queer*, que se mueve entre diferentes sexualidades y géneros y a menudo es perseguido o condenado al ostracismo; el artista *outsider*, que se encuentra al margen del mundo del arte, al igual que el autodidacta o el llamado artista popular; el artista indígena, a menudo tratado como un extranjero en su propia tierra.[6] [Traducción de la autora] (La Biennale di Venezia, 2024, p. 5)

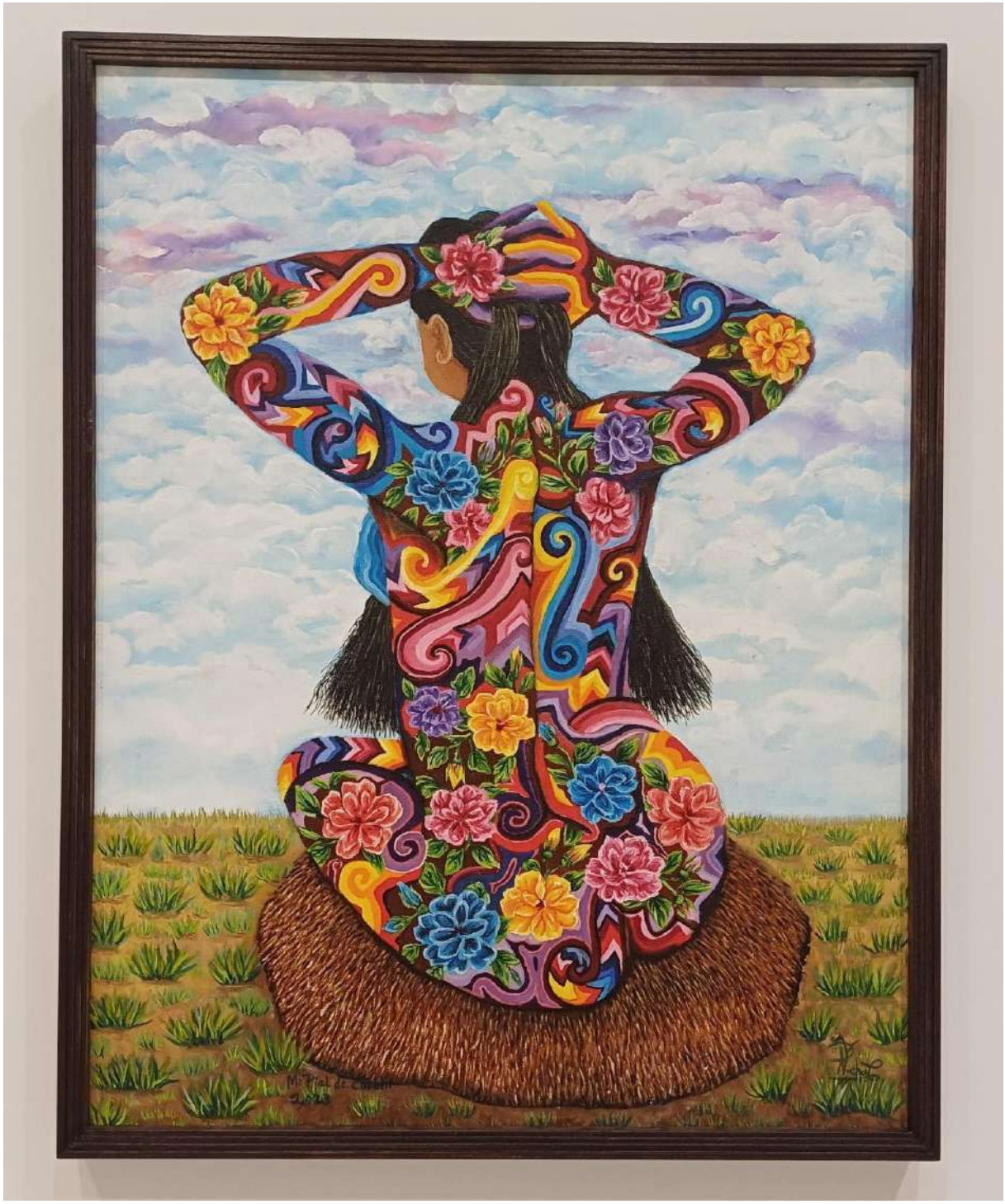
Figura 1: *Topak Ev y Exile is a hard job, Nil Yalter. Núcleo Contemporáneo, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

6 Texto original en italiano: "L'artista queer, che si muove all'interno di diverse sessualità e generi ed è spesso perseguitato o messo al bando; l'artista outsider, che si trova ai margini del mondo dell'arte, proprio come l'autodidatta o il cosiddetto artista folk o *popular*; l'artista indigeno, spesso trattato come uno straniero nella propria terra".

Figura 2: *Mi segunda piel Chichicastenango, Paula Nicho. Núcleo Contemporáneo, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

El Núcleo Histórico examina la producción artística del siglo XX realizada desde América Latina, África, Asia y el mundo árabe. Con esta sección, Pedrosa buscó demostrar que "conocemos muy bien la historia del modernismo en Euroamérica, pero los modernismos del Sur global siguen siendo en gran medida desconocidos" [7] [traducción de la autora] (La Biennale di Venezia, p. 5.).

7 Texto original en italiano: "Conosciamo fin troppo bene la storia del Modernismo in Euroamerica, ma i modernismi del Sud globale rimangono in gran parte sconosciuti".

Dentro del Núcleo Histórico, una de las secciones más impactantes es la dedicada a los retratos, en los que por primera vez se incluyen artistas latinoamericanos que no habían sido previamente exhibidos en la Bienal. Se trata de una recuperación histórica de creadores como José Sabogal, Julia Codesido, Elena Izcue y Joaquín Torres García, quienes trabajaron en la intersección entre modernidad y tradición en América Latina. Esta inclusión marca un hito dentro de la Bienal, ya que reconoce la influencia de estos artistas en el desarrollo del arte (Moyano-Chiang, 2024).

La presencia del arte indígena y popular también es un elemento clave en esta edición. En el pabellón de Brasil, titulado *Ka'a Pûera*, se encuentran obras de Glicéria Tupinambá con la Comunidad Tupinambá de Serra do Padeiro y Olivença, Olinda Tupinambá y Ziel Karapotó. En esta edición, el pabellón se denomina Hãhãwpuá, y se centra en la producción de la población tupinambá donde se vinculan cuerpos, territorios y naturaleza. Incluye la instalación de un manto de este pueblo (Figura 3), acompañado por las cartas escritas por Glicéria Tupinambá a diferentes museos que poseen este tipo de objetos.

Figura 3: *Instalación Okará Assojaba, Glicéria Tupinambá. Pabellón de Brasil. Bienal de Venecia 2024*

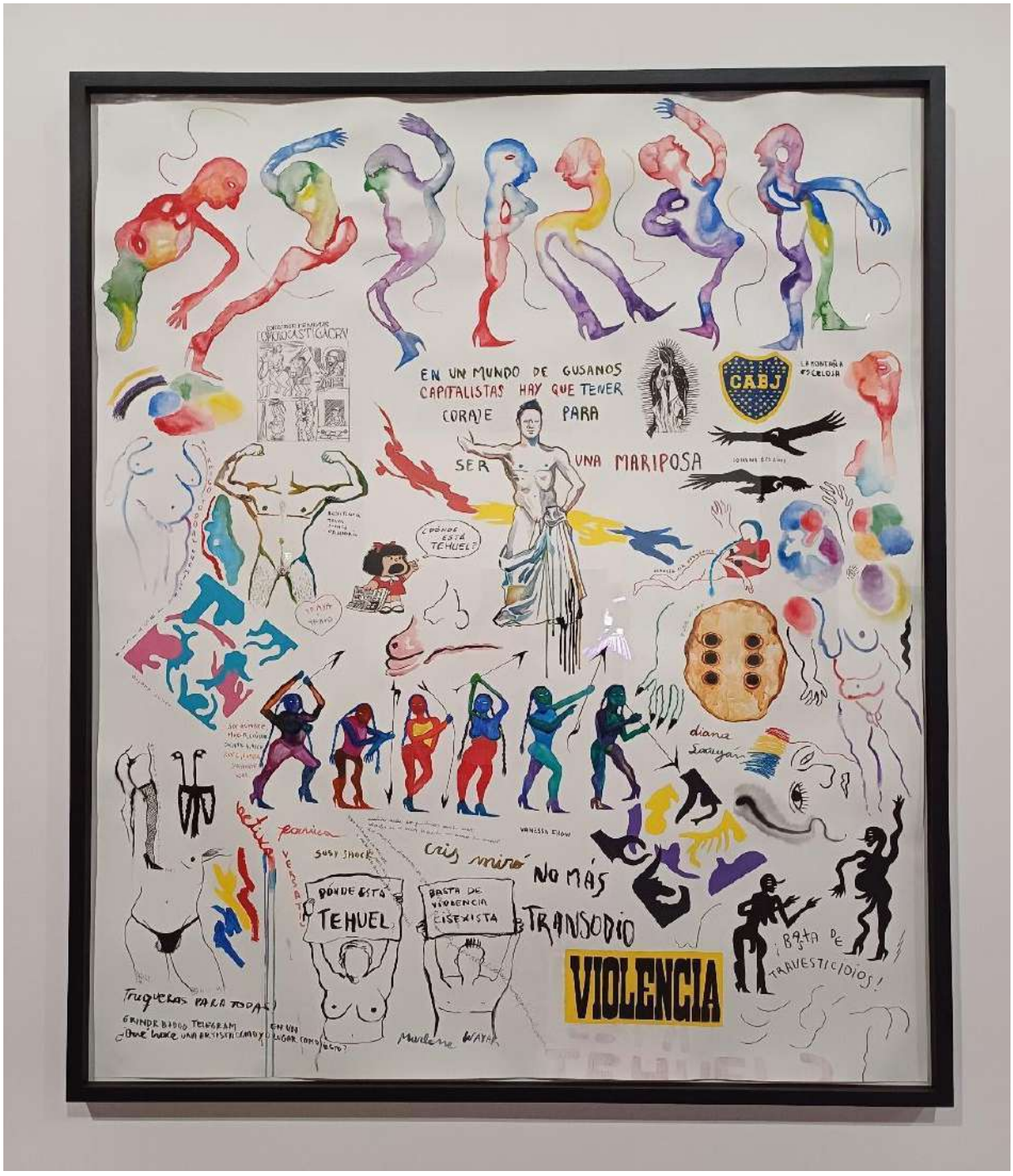


Fuente: fotografía de la autora.

De manera similar, la exposición del Estado Plurinacional de Bolivia, en el pabellón ruso, *Qhip Nayra Uñtasis Sarnaqapxañani*, reúne a 25 artistas y se destaca con obras e instalaciones que reivindican la cosmovisión ancestral andina.

El tema *Extranjeros en todas partes* no solo resuena en los pabellones nacionales, sino también en la forma en que la Bienal aborda la historia del arte global. Se pone un énfasis particular en la revisión de los mecanismos de canonización artística y en la necesidad de repensar qué artistas han sido históricamente excluidas/os de la narrativa dominante, los cuales han sido convocados/as por el curador (Figura 4).

Figura 4: *Inmaculado corazón de travo, La Chola Poblete. Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

Pinacoteca Migrante: una relectura crítica del arte y la colonialidad

El Pabellón de España en la 60.ª Bienal de Venecia presenta *Pinacoteca Migrante*, una exposición que aborda la representación colonial en la historia del arte y los discursos museísticos. Sandra Gamarra Heshiki, primera artista migrante en representar a España en la Bienal, utiliza el concepto de la pinacoteca para subvertir los modelos tradicionales del museo y cuestionar los discursos hegemónicos (Artishock, 2024). Si bien el tema del pabellón concuerda con el de la Bienal, es interesante señalar que la exposición propuesta por Gamarra fue seleccionada antes de la decisión del curador Pedrosa sobre el argumento general del evento. Esta coincidencia ha llevado al curador del pabellón español a decir: "pienso que nunca ha habido una relación discursiva tan grande entre las muestras en el Pabellón de Italia, el Arsenal y el Pabellón de España" (Pérez Rubio, 2024, p. 26). En este sentido, la confluencia de ideas e intereses ha sido llamativa, ya que la propuesta de Gamarra encaja perfectamente dentro de la temática de la Bienal.

Como dijimos, el proyecto de la artista y el curador fue crear una pinacoteca, una nueva visión de la historia a través del arte, para lo que utilizó tanto la recreación de pinturas del patrimonio español como la producción de instalaciones y objetos. Gamarra comentó en una entrevista que la idea de trabajar con una pinacoteca surgió en sus visitas a los museos. En el Museo del Prado, inicialmente la artista no notó que estaban ausentes los relatos sobre la historia de las colonias españolas, pues lo tenía naturalizado: "la idea del progreso va por ahí: al final tu inexistencia es naturalizada, y casi pareciera que no te duele", dijo Gamarro (Ciuti, 11 de abril de 2024, párr. 12). Luego, en el Museo de Antropología, se dio cuenta de que no había una sección dedicada a Europa, y este fue el puntapié para trabajar sobre el tema, especialmente sobre las relaciones entre culturas.

Con respecto al adjetivo "migrante", Gamarro sostiene que hoy en día es un término peyorativo, y lo incluyeron adrede en la exposición para trabajar sobre la porosidad cultural y la accesibilidad (Ciuti, 11 de abril de 2024). Hija de una madre japonesa y padre peruano, la artista comenta que no vivió esta mezcla cultural como un conflicto, hasta que alguien se lo hizo notar. Al mismo tiempo, dice que expone en el pabellón como española, poniendo en cuestión las divisiones nacionalistas, incluso en el marco de un "pabellón nacional".

Por otra parte, el interés por los temas de esta exposición no es nuevo, sino que hace años Gamarra viene trabajando en este camino. Cuenta que referentes como José María Arguedas, Aníbal Quijano, Rita Segato y Yayo Herrero le ayudaron a pensar sobre su trabajo creativo (Martínez Ribas, 2024).

> En la perspectiva del curador del pabellón, Pinacoteca migrante pone de relieve y actualiza no solo nuestro pasado en relación con las colecciones patrimoniales y cómo la idea de colección –junto a la museología y la museografía– ha sido la herramienta con la que diferentes estados europeos han transmitido su eurocentrismo y colonialismo cultural, utilizando la pintura tanto como narradora, testigo y hacedora de discursos hegemónicos. (Pérez Rubio, 2024, p. 26)

Esta visión crítica coincide con lo que Godoy Vega (2018) llamó "la exposición como recolonización" (el título de su libro), idea según la cual las muestras de arte realizadas en España, mediante el poder simbólico de la narrativa visual, de las estrategias curatoriales y las decisiones estatales, han sido una maniobra para recolocar a España en el lugar imperial perdido. En el mismo sentido, Gamarra cuestionó: "los museos cargan con una verdad que parece que solo hay una, incluso a mí me ha pasado porque sigo siendo una artista occidental y mis formas son españolas" (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 7).

A su vez, Pérez Rubio fundamenta sus decisiones curatoriales en que "hay que analizar

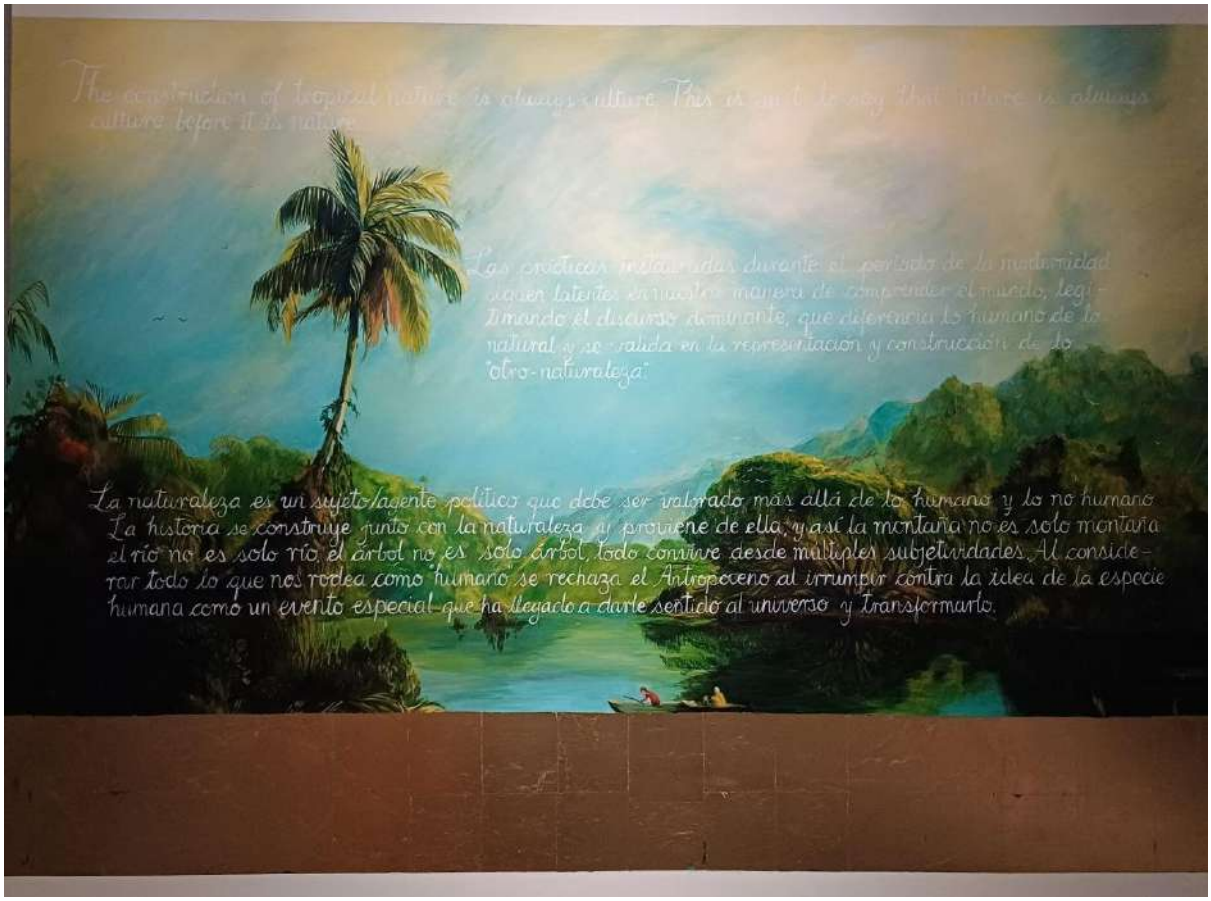
cómo las gafas del eurocentrismo nos han hecho ver agendas específicas y hay que tener la capacidad crítica para asumirlo" (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 11).

Siguiendo esta línea de pensamiento, la artista buscó evitar una idea de totalización de la historia y de la visión que se tiene de esta. Así, Gamarra comentó:

> Pinacoteca migrante intenta narrar una historia que no es única. Las obras, como piel, como materialidad, están en ese punto intermedio donde no se sabe si son bocetos o el inicio de algo; no se sabe si estos cuadros nunca se terminaron o están en proceso de restauración. Hay que acercarse al discurso con una piel permeable, que mude constantemente e imaginar cómo se desarrollarían desde el lugar que cada uno ocupa. (Martínez Ribas, 2024, p. 25)

El pabellón está estructurado en seis salas, cada una de las cuales aborda un género pictórico clásico como punto de partida para la reflexión crítica. La primera es *Tierra Virgen*, donde se exponen paisajes pertenecientes a diversas colecciones españolas que representan tanto el territorio peninsular como las antiguas colonias de América Latina, Filipinas y el norte de África (Figura 5). Sobre cada pintura, Gamarra introduce textos de pensadores y escritores vinculados a la ecología, evidenciando la relación entre la expansión colonial y la transformación de los ecosistemas (Acción Cultural Española, 2024).

Figura 5: *Sección Tierra Virgen, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*

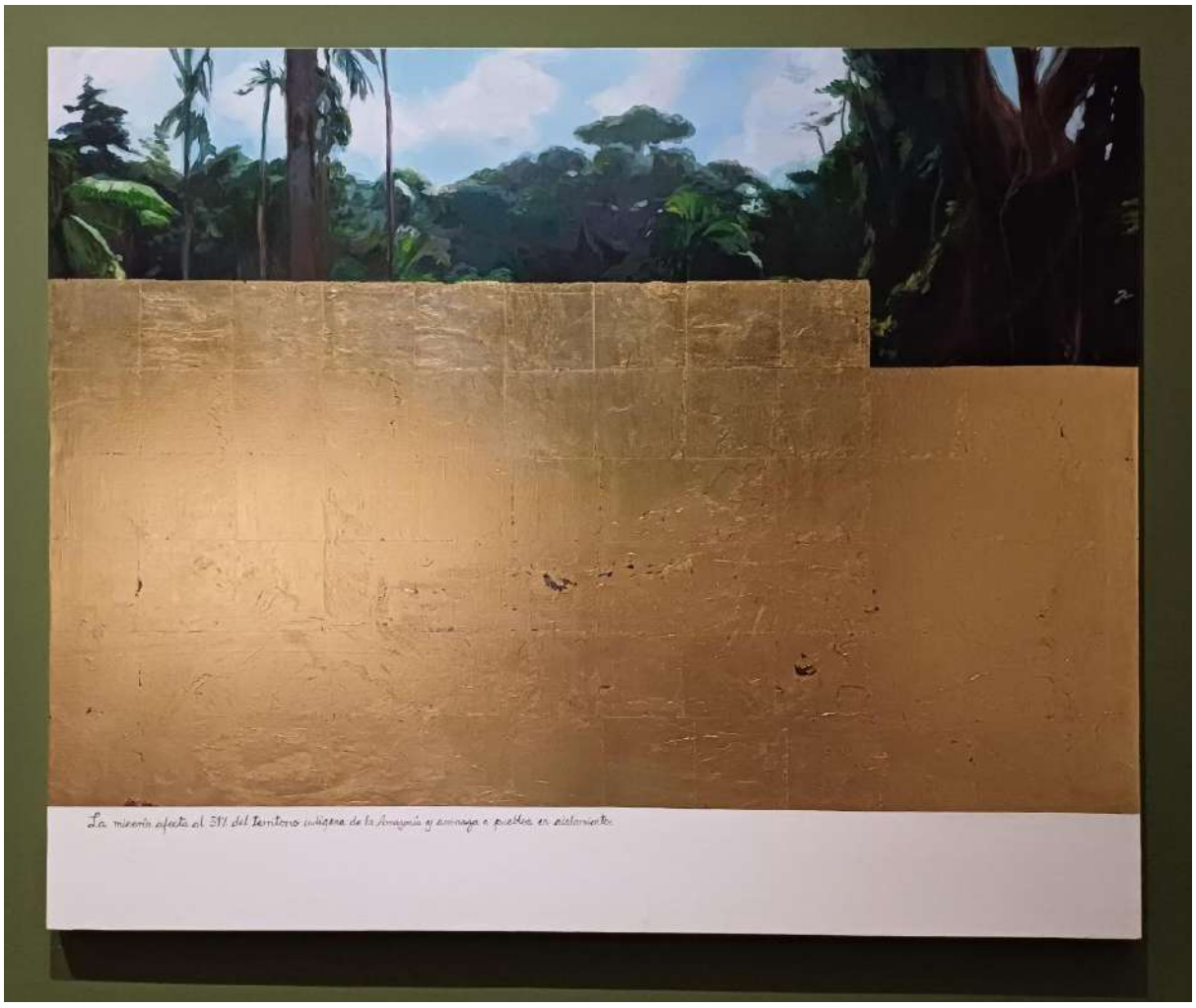


Fuente: fotografía de la autora.

Seguidamente, en *Gabinete de la Extinción*, la artista intervino ilustraciones botánicas provenientes de expediciones científicas de los siglos XVIII y XIX, donde buscó exponer la no neutralidad de dichas imágenes (Figura 6). Al respecto, Gamarra explicó:

> Tanto las manifestaciones artísticas como las científicas son fruto de una manera de ver el mundo. Intervenir sobre las ilustraciones botánicas supone llevarlas a ese mismo espacio. No son el resultante exacto y neutro de la observación de la naturaleza, sino que son necesariamente producto de tu psique, del lugar desde donde miras. Lo que hago es crear disonancias culturales. (2024, p. 24)

Figura 6: *Sección Gabinete de Extinción, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

En tercer lugar, se encuentra el *Gabinete del Racismo Ilustrado* (Figura 7), donde se expone la relación entre las ciencias y la discriminación racial. La sala incluye ilustraciones y objetos que en su época fueron considerados evidencia científica de la superioridad de la "raza blanca" sobre los pueblos colonizados (Acción Cultural Española, 2024).

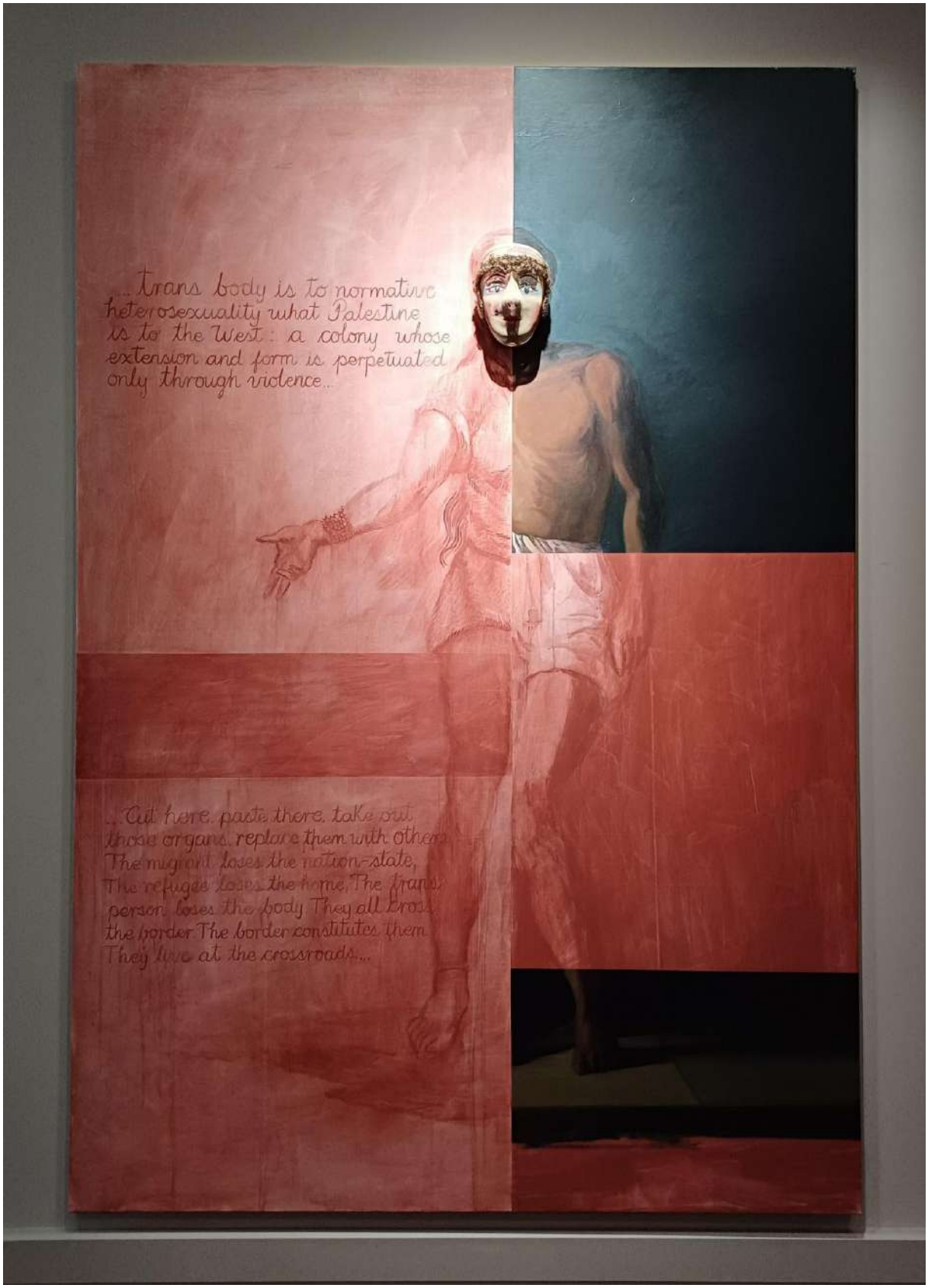
Figura 7: *Sección Gabinete del Racismo Ilustrado, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

Máscaras Mestizas es la cuarta sección, en la que Gamarra trabaja sobre el retrato colonial como un medio de control social (Figura 8). A través de obras que representan figuras mestizas, la artista cuestiona las normas aplicadas sobre la identidad racial y cultural, así como la imposición de estructuras patriarcales dentro del orden colonial.

Figura 8: *Sección Máscaras Mestizas, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

La exposición sigue con la quinta sección, *Retablo de la Naturaleza Moribunda*, un políptico en el que Gamarra toma el género del bodegón para explorar la acumulación de riqueza y la explotación de recursos naturales en el contexto colonial, como puede verse en la Figura 9. Según Gamarra:

> La construcción de la naturaleza como un recurso dado por Dios o por la civilización ha llevado a situaciones de riesgo para la humanidad. En los bodegones, se muestra la naturaleza y los recursos con una calidad superlativa, pero se pasa por alto el sacrificio subyacente. (Ciuti, 11 de abril de 2024)

Figura 9: *Sección Retablo de la Naturaleza Moribunda, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

Finalmente, se encuentra el Jardín Migrante, ubicado en un espacio central del pabellón (Figura 10). Se compone de doce monumentos copiados de esculturas ubicadas en antiguas colonias españolas, que representan personajes marginados por la historia oficial, pero con un alto valor simbólico para los pueblos locales. Estas esculturas están acompañadas de inscripciones y libros que explican su relevancia en relación con sus comunidades. Además, se incorporan representaciones de plantas invasoras, estableciendo un paralelismo entre los desplazamientos forzados de personas y especies a lo largo de la historia colonial.

Figura 10: *Sección Jardín Migrante, Sandra Gamarra. Pabellón de España, Bienal de Venecia 2024*



Fuente: fotografía de la autora.

Con esta estructura, *Pinacoteca Migrante* se presenta como un espacio que no solo revisa el pasado colonial de España, sino que también puede entenderse como una propuesta para que las instituciones culturales contemporáneas replanteen sus narrativas y modelos de representación. En este sentido, Pérez Rubio señaló que el proyecto busca "empujar a migrar" la idea de la pinacoteca como un concepto eurocéntrico al desafiar las estructuras tradicionales de los museos y proponer una relectura crítica de la historia del arte (Europa Press, 14 de febrero de 2024).

La participación de *Pinacoteca Migrante* en la Bienal de Venecia ha generado diversas reacciones dentro del ámbito crítico y artístico. Cuando se le preguntó a Gamarra sobre qué esperaba de las repercusiones de la exposición, dijo: "ojalá que haya críticas porque es el momento y el lugar: el arte sigue siendo un espacio seguro en el que todavía se puede dialogar y diferir" (Europa Press, 14 de febrero de 2024, párr. 2), en referencia no solo a su apertura al debate, sino como una expectativa de cambio respecto a la censura que sufrió en 2021, sobre la cual profundizaremos en el apartado siguiente.

El diario *El País* ha destacado el carácter inédito de la representación de España con una artista migrante, subrayando cómo Gamarra transforma el pabellón en un espacio que revisa el patrimonio pictórico español y visibiliza culturas silenciadas. En una entrevista publicada por el diario, Gamarra declaró: "Deberíamos pedir perdón por el colonialismo" (López, 8 de abril de 2024, título). Además, enfatizó la necesidad de repensar la estructura de los museos y los relatos que legitiman la historia del arte.

Por otro lado, Adriana Bianco, en la revista *Aquí Madrid*, ha ofrecido una perspectiva más crítica al describir el trabajo de Gamarra como "muy interesante pero parcial, dogmático y ajustado a un método de análisis que no enmarca la totalidad del fenómeno histórico y menos aún el artístico, ni considera los paradigmas epocales" (Bianco, 9 de junio de 2024, párr. 23). Este medio argumenta que si bien la instalación aporta una valiosa reflexión sobre la migración desde enfoques políticos, sociológicos y antropológicos, podría beneficiarse de una visión más amplia, lo que entendemos como menos crítica.

Asimismo, la activista y artista boliviana María Galindo cuestionó, en un encuentro público, la posición de Gamarra como artista migrante nacionalizada en España dentro de un contexto que aún refleja discursos racistas y coloniales. Galindo expresó que hay una necesidad de desafiar las estructuras coloniales arraigadas en la sociedad española y preguntó a Gamarra cómo navega esta paradoja dentro de su trabajo (ArteInformado, 15 de febrero de 2024).

Del mismo modo, la activista indagó sobre ciertas ausencias en la exposición de Gamarra, como el discurso religioso que, a través de ideas como "alma", "pecado", el "bien" y el "mal", ha contribuido a sentar las bases de la estructura colonial. También discutió la falta de referencias a la colonialidad contemporánea, especialmente a través de las empresas transnacionales. Otra de las omisiones, según Galindo, es la profundización en la sexualidad precolonial, antes de que fuera establecida de heteronorma occidental. Asimismo, preguntó si habría actuado una autocensura para no alterar al estado español católico colonial. La respuesta de la artista se centró en que intentó que las personas visitantes se sintieran cómodas, al mismo tiempo que llamadas a cuestionar las estructuras de la realidad colonial y contemporánea (ArteInformado, 15 de febrero de 2024). En otra entrevista, Pérez Rubio se expresó sobre un tema vinculado con este y dijo:

> Sandra Gamarra no te dice directamente que eres racista o xenófobo, sino que te lo va mostrando a través de las pinturas y sus mensajes. Por eso notamos que la propuesta emociona mucho al público, porque parece hablar de algo histórico, pero en realidad se refiere a problemáticas actuales como el extractivismo o la explotación en las colonias. Es un proyecto que quiere reflexionar sobre el pasado pero también sobre el presente. (Devís, 17 de julio de 2024, párr. 7)

Estas reacciones evidencian el impacto y la complejidad del proyecto, así como muestran tanto su capacidad para abrir debates sobre la colonialidad del arte como las críticas sobre su enfoque.

Contrastes, amnesia colonial e integración subordinada

El caso de censura sufrido por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid representa un punto clave para entender la recepción de su obra dentro de España y su contraste con la presentación en la Bienal de Venecia. En aquella ocasión, la exposición *Buen Gobierno*, montada en la sala Alcalá 31 y curada también por Agustín Pérez Rubio, sufrió una intervención directa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid (Riaño, 2021). En ese momento, le solicitaron que borrara las palabras "conflicto", "neocolonial", "neoextractivista", "racismo" y "restitución" del texto curatorial (Martínez Ribas, 2024). Según trascendió, la entonces delegada de Cultura, Turismo y Deporte Marta Rivera de la Cruz ordenó retirar estos términos, ya que su presencia incomodaba el discurso oficialista sobre la hispanidad promovido por el gobierno autonómico. Gamarra recuerda el impacto de esta decisión: "Me sorprendió la incomodidad que generó. Yo estaba preparada para un posible debate con el espectador, pero no con la propia institución (Martínez Ribas, 2024, p. 24).

Cabe mencionar que un año antes, otra artista peruana, Daniela Ortiz, radicada en Barcelona, tuvo que dejar España luego de que, en una entrevista en el programa de televisión producido por Antena 3, *Espejo Público*, haya avalado el derribo de monumentos coloniales y esclavistas, en el marco de la desmonumentalización desatada con fuerza en 2020. Puntualmente, se refirió al monumento a Cristóbal Colón en Barcelona: "Es un ejemplo de simbología racista y colonial", sostuvo Ortiz (Gordo, 4 de agosto de 2020, párr. 3). Como consecuencia, comenzó a recibir amenazas por parte de grupos de derecha y corría riesgos quedándose en el país. Por ello, con el apoyo de la ONG irlandesa Front Line Defenders, que protege a defensores de los derechos humanos, regresó inmediatamente a Lima.

Vale la pena reparar en las expresiones de la responsable de la censura a la exposición de Gamarro. Rivera de la Cruz afirmó que "en España no se trata de una revisión colonial porque en España no se ha practicado el colonialismo en los museos. España no tenía colonias, tenía virreinatos" (Tejeda, 25 de marzo de 2024, párr. 1). La delegada sostuvo también que no hubo "expoliación" en las colonias de España en América, con lo cual dejaba en claro la negativa a reconocer hechos consabidos y probados por las/os historiadores desde hace décadas –incluso siglos, si nos atenemos a la denuncia que realiza Felipe Guamán Poma de Ayala sobre la condición del Virreinato del Perú en el libro *Primer nueva corónica y buen gobierno* de 1615–.

Este fue un caso más del uso de lo que la investigadora Marisa González de Oleaga llamó "pirueta semántica": el argumento de que "no puede haber descolonización porque nominalmente nunca hubo colonias en Ultramar" para escapar de la verdadera discusión sobre la descolonización en los museos de España (González de Oleaga, 24 de noviembre de 2022).

Las declaraciones de Rivera de la Cruz, sumadas a la decisión del ministro Miquel Iceta de clausurar el debate sobre la descolonización en los museos y las opiniones de expertos más conservadores que hemos descripto, representan la manera en que funciona la *amnesia colonial*: en España se siguen minimizando las consecuencias del pasado colonial y evitando un reconocimiento explícito de las violencias ejercidas sobre los pueblos y territorios indígenas.

Al mismo tiempo, como señala Godoy Vega (2018), la circulación del arte latinoamericano en España ha estado marcada por lo que denomina "el inconsciente colonial de las exposiciones" –tomando un concepto de Suely Rolnik–,[8] es decir, una serie de estructuras que, sin declararse abiertamente coloniales, siguen operando bajo una lógica de validación externa. Así, según el autor, las exposiciones de arte latinoamericano en España han servido como estrategias de recolonización cultural. De esta manera, numerosas muestras –a pesar de ciertos esfuerzos curatoriales–, en lugar de generar intercambios horizontales, funcionan como un espacio de legitimación simbólica que refuerza la hegemonía eurocéntrica (Godoy Vega, 2018).

Si retomamos las palabras de Sandra Gamarra, veremos que el problema no es solo el arte, sino el orden social, la forma en que lo experimentamos y que lo concebimos. En una entrevista, la artista expresó: "Mientras no cambie nuestra visión del mundo, no podremos relacionarnos con esas otras culturas sin fetichizarlas. En otras palabras, no es solo un problema del museo, es también un problema de nuestra forma de entender la vida" (Riaño, 3 de diciembre de 2022, párr. 8).

El contraste entre la censura sufrida en la exposición de 2021 y la participación de España en la Bienal de Venecia es significativo. Mientras que en Madrid la Consejería de Cultura restringió el lenguaje crítico dentro de un espacio nacional, en Venecia el Estado español ha

8 Rolnik (2019) dice: "Propongo designar como 'inconsciente colonial-capitalístico' a la política del inconsciente dominante en este régimen y que atraviesa toda su historia, pues lo único que varían son sus modalidades junto con sus transmutaciones y sus formas de abuso de la fuerza vital de creación y cooperación" (pp. 31-32).

apoyado una muestra que toca los mismos temas de manera aún más explícita.

Esto demuestra una estrategia doble por parte de las instituciones culturales: mientras dentro del territorio español aún está en duda el reconocimiento del pasado colonial, en el ámbito internacional se permite y hasta se promueve una mirada crítica para proyectar una imagen progresista y alineada con los discursos globales sobre memoria y decolonialidad. Es decir que, si bien la decisión de Urtasun pretende comenzar un proceso de revisión, las resistencias demuestran hasta qué punto aún falta, dentro de España, un debate más profundo no solo en las instituciones artísticas, sino en un nivel más general. Para ello, es necesario tener en cuenta lo que afirma Vergès (2023):

> Las tácticas decoloniales abogan por un antirracismo que exige recordar, a diferencia del antirracismo neoliberal, que sugiere seguir adelante y regocijarse con conmemoraciones oficiales [...]. Necesitamos "recordar los detalles" para desarrollar una ética de la memoria y el relato a través de imágenes y palabras que inscriben realidades en el relato histórico. (p. 212)

Además, como sostiene Bourdieu (2000), "el poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico" (p. 67), es decir, que produce un sentido del mundo y una integración que son necesarios para la reproducción del orden social. De esta manera, la censura de *Buen Gobierno* en 2021 propone un cierto sentido social del mundo, un orden determinado y una reproducción de la colonialidad que, como vimos, es acorde a las opiniones de expertos conservadores y de ciertos funcionarios. Al mismo tiempo, la celebración de Pinacoteca Migrante en 2024 propone una alternativa para comprender y experimentar el mundo desde el arte que parece comenzar a plantearse desde el Estado español muy recientemente y que aún dista de ser aceptada. El conflicto entre ambas perspectivas muestra que si bien el arte puede abrir espacios de resistencia, estos siguen estando condicionados por estructuras de poder que determinan qué discursos son aceptables y cuáles siguen siendo incómodos en las instituciones artísticas y culturales españolas. En este caso, está operando el mecanismo de regulación de qué se puede decir y qué se debe callar, qué puede ser visible y qué no, tal como argumenta Rancière (2007) respecto de la forma en que se organiza el orden social ("policial") a través de la distribución de lo sensible.

Por todo ello, entendemos que diferentes exposiciones realizadas en España, como dijimos, fueron promovidas bajo el paradigma de la "hermandad hispanoamericana", una lógica que dio lugar a una *integración subordinada* –para usar los términos de Aline Frambes-Buxeda (1994) respecto de las economías latinoamericanas–, donde el arte latinoamericano es incorporado en el discurso cultural español de manera subalterna, sin cuestionar las estructuras de exclusión que lo han marginado históricamente. Esta matriz colonial de poder (Quijano, 2020), muchas veces mediante el eufemismo que disimula las relaciones de poder (Bourdieu, 2000), sigue un curso por el cual, bajo la forma de la *amnesia colonial*, se logra, finalmente, una *integración subordinada* del arte producido en América Latina por parte de Europa.

A pesar de ello, las tensiones entre un discurso colonial y las nuevas formas de pensamiento y curaduría conflictúan esta estrategia de ocultamiento. En casos como Pinacoteca Migrante, emergen una voz y unas imágenes desde España hacia el mundo –al menos hacia el territorio del *mainstream* del arte occidental– en las que, justamente, una artista latinoamericana cuestiona profunda y sagazmente la visión española en el relato de la historia del arte y de la historia en general. En este sentido, la censura de 2021 y la representación en la Bienal de Venecia 2024 forman parte de un mismo entramado de disputas simbólicas, donde coexisten prácticas de visibilización crítica y respuestas que intentan mantener intactos ciertos consensos históricos. En definitiva, no son hechos aislados, sino síntomas de una estructura social que, a pesar de ciertos intentos, no ha revisado en profundidad su propia historia en términos de violencia colonial.

Conclusión

En este artículo hemos analizado la propuesta del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024 y su impacto dentro del discurso artístico y político sobre la memoria colonial. Vimos cómo *Pinacoteca Migrante* busca cuestionar las narrativas hegemónicas de los museos y el arte oficialista.

En este sentido, *Pinacoteca Migrante* introduce un elemento disruptivo. A diferencia de muchas exposiciones anteriores, en las que el arte latinoamericano era representado bajo la mirada curatorial colonial u homogeneizadora, en esta ocasión, Sandra Gamarra toma el control del discurso crítico hacia la colonialidad. Su propuesta no solo visibiliza el arte producido por una artista latinoamericana, sino que también critica directamente la forma en que España ha construido su relato sobre la historia del arte.

Por otra parte, el análisis de la censura sufrida por Sandra Gamarra en 2021 en Madrid pone de manifiesto las tensiones entre la ausencia de un cuestionamiento general y profundo sobre la historia colonial y su representación en la esfera internacional. Lo que en un contexto nacional fue censurado, en la Bienal de Venecia ha sido celebrado como una expresión de revisión histórica y de memoria. Este contraste revela un proceso complejo en el que, simultáneamente, mientras en España recién comienza un debate abierto sobre la colonialidad, en eventos internacionales como la Bienal se promueve un discurso crítico que encaja con las tendencias globales de revisión del pasado.

Entendemos que la censura de *Buen Gobierno* en 2021 no fue un hecho aislado, sino parte de una política más amplia de *amnesia colonial*, de negación del pasado colonial español, como hemos visto en las actitudes de funcionarios de alto rango, como el exministro de cultura Miquel Iceta y la delegada de Cultura, Turismo y Deporte de Madrid Marta Rivera de la Cruz.

De esta manera, hemos interpretado que está en juego el poder simbólico que construye cierta visión del mundo y reproduce un determinado orden social. Al mismo tiempo, el conflicto entre lo sucedido en *Buen Gobierno* y el aval a la exposición *Pinacoteca Migrante* puede comprenderse a partir de los mecanismos que establecen qué discursos son aceptables y cuáles no, qué imágenes son visibles y cuáles se deben ocultar.

La incorporación del arte latinoamericano al panorama español bajo una lógica de *integración subordinada*, es decir una absorción de la producción latinoamericana dentro de un marco que perpetúa su dependencia respecto de los centros europeos, entra en conflicto con la propuesta decolonial de Gamarra y Pérez Rubio. Este cuestionamiento de la estructura museística y del relato oficial sobre la historia del arte representa un desafío a la lógica de legitimación simbólica que ha caracterizado la relación entre España y América Latina.

Así, el arte se convierte en un campo de disputa donde se tensionan las visiones sobre el pasado y el presente, y se demuestra la necesidad de seguir impulsando estas reflexiones más allá del ámbito expositivo internacional. La revisión crítica del pasado colonial en España sigue siendo parcial y selectiva. La verdadera transformación no radicará únicamente en la validación internacional de estos discursos, sino en su incorporación genuina dentro de las políticas educativas y culturales más generales del país.

Referencias

ABC (11 de noviembre de 2022). Iceta niega tres veces al director del Museo de Antropología: "En el Ministerio no hay ningún grupo que esté abordando la descolonización de los museos". *ABC*. https://www.abc.es/cultura/iceta-niega-tres-veces-director-museo-antropologia-20221111095138-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Acción Cultural Española. (2024). Pinacoteca Migrante expone narrativas históricamente silenciadas y propone una institucionalidad más accesible, diversa y sostenible. *Acción Cultural Española*. https://www.accioncultural.es/media/2024/Doc/EstNdP14Feb24.pdf

Arte al Día (2018). Ana Longoni in charge of the Public Activities area of Reina Sofia Museum. *Arte al Día*. https://www.artealdia.com/News/Ana-Longoni-in-charge-of-the-Public-Activities-area-of-Reina-Sofia-Museum

Arte al Día. (2024). El tema de la Bienal de Arte de Venecia 2024: Stranieri Ovunque / Extranjeros en Todas Partes. *Arte al Día*. https://es.artealdia.com/Noticias/EL-TEMA-DE-LA-BIENAL-DE-ARTE-DE-VENECIA-2024-STRANIERI-OVUNQUE-EXTRANOS-EN-TODAS-PARTES

ArteInformado. (24 de enero de 2024). El Ministro de Cultura, Ernest Urtasun, busca decolonizar los museos en España. *ArteInformado*. https://www.arteinformado.com/magazine/n/el-ministro-de-cultura-ernest-urtasun-busca-decolonizar-los-museos-en-espana-7231

ArteInformado. (25 de abril de 2024). Encuentro crítico entre María Galindo y Sandra Gamarra en la Bienal de Venecia. *ArteInformado*. https://www.arteinformado.com/magazine/n/encuentro-critico-entre-maria-galindo-y-sandra-gamarra-en-la-bienal-de-venecia-7271

Artishock. (17 de junio de 2024). España en la Bienal de Venecia 2024: "Pinacoteca Migrante", de Sandra Gamarra. *Artishock*. https://artishockrevista.com/2024/04/17/espana-bienal-venecia-2024-sandra-gamarra/

BBC News. (8 de mayo de 2012). El colonialismo visto por artistas latinoamericanos. *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/05/120508_fotos_colonialismo_arte_latinoamericano_jgc

Bellido Gant, M. L. (2005). Derroteros del arte latinoamericano en España. *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, *2*, *263*. https://www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/bellido4.pdf

Bianco, A. (9 de junio de 2024). La Bienal de Venecia y la migración: el ser extranjero. *Aquí Madrid*. https://aqui.madrid/la-bienal-de-venecia-y-la-migracion-el-ser-extranjero/

Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En Bourdieu, P. *Intelectuales, política y poder (pp. 65-73)*. Eudeba.

Bugnone, A. L., y Narvarte, R. E. S. (2023). Derivas del arte latinoamericano. Posiciones, tácticas y movimientos en el debate contemporáneo. *Albuquerque: revista de história*, *15*(30), 74-98. https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521

Cantarero, R. (16 de febrero de 2024). Sandra Gamarra presenta las claves del Pabellón español de la Bienal de Venecia 2024. *RTVE*. https://www.rtve.es/television/20240216/metropolis-sandra-gamarra-bienal-venecia-2024/15972384.shtml

Cevallos, P. (2021). *Museos, patrimonio y regresos: pasados en disputa y luchas por la pertenencia*. Universitat Oberta de Catalunya. https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/museus-patrimonis-i-retorns/es/

Ciuti, C. (11 de abril de 2024). Entrevista: Sandra Gamarra Heshiki, artista que representará a España en la 63ª Bienal de Venecia. *Exibart*. https://www.exibart.es/entrevistas/exibart-es-entrevista-sandra-gamarra-heshiki-artista-que-representara-a-espana-en-la-63a-bienal-de-venecia/

Devís, A. (17 de julio de 2024). Agustín Pérez Rubio y la 'Pinacoteca migrante' en la Bienal de Venecia: "Los museos hay que rehacerlos". *Culturplaza*. https://valenciaplaza.com/arte-museos-fotografia-valencia-comunitat-valenciana/agustin-perez-rubio-y-la-pinacoteca-migrante-en-la-bienal-de-venecia-los-museos-hay-que-rehacerlos

elDiario.es. (21 de abril de 2023). Sandra Gamarra se encargará del Pabellón de España en la Bienal de Venecia 2024. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/arte/sandra-gamarra-encargara-pabellon-espana-bienal-venecia-2024_1_10141193.html

El País. (22 de enero de 2024). El ministro de Cultura anuncia una "revisión" de los museos estatales "para superar un marco colonial". *El País*. https://elpais.com/cultura/2024-01-22/el-ministro-de-cultura-anuncia-una-revision-de-los-museos-estatales-para-superar-un-marco-colonial.html

Europa Press. (14 de febrero de 2024). El Pabellón de España en la Bienal de Venecia revisa la visión eurocentrista de los museos. *Europa Press*. https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-pabellon-espana-bienal-venecia-revisa-vision-eurocentrista-museos-20240214153051.html

Frambes-Buxeda, A. (1994). La integración subordinada en América Latina. *Nueva Sociedad, 133, 152-163*. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2368_1.pdf

García Calero, J., Arrizabalaga, M., Villatoro, M. P. y Viana, I. (23 de enero de 2024). Los expertos, sobre la descolonización de los museos: "Urtasun sigue en la dinámica de desprestigiar a España". *ABC*. https://www.abc.es/cultura/ante-descolonizacion-museos-espanoles-20240123121256-nt.html

Godoy Vega, F. (2018). *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

González de Oleaga, M. (24 de noviembre de 2022). La derecha, la democracia y la descolonización de los museos: ¿nostalgia imperial? *Revista Contexto, 290*. https://ctxt.es/es/20221101/Culturas/41376/museos-descolonizar-ministerio-de-cultura-miquel-iceta.htm

Gordo, S. (4 de agosto de 2020). *La artista Daniela Ortiz huye de España tras denunciar el racismo de los monumentos coloniales*. El Salto. https://www.elsaltodiario.com/racismo/artista-daniela-ortiz-huy-espana-por-denunciar-acismo-monumentos-coloniales

La Biennale di Venezia (2024). *Biennale Arte 2024. Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere*. https://static.labiennale.org/files/arte/Documenti/biennale-arte-2024j.pdf

López, I. (8 de abril de 2024). Sandra Gamarra: "Deberíamos pedir perdón por el colonialismo". *El País*. https://elpais.com/eps/2024-04-08/sandra-gamarra-aires-de-cambio-en-el-pabellon-espanol-de-la-bienal-de-venecia-deberiamos-pedir-perdon-por-el-colonialismo.html

Majano, R. (28 de junio de 2024). Pabellón de España en la Bienal de Venecia: una propuesta radicalmente clásica. *Revista AD*. https://www.revistaad.es/articulos/pabellon-de-espana-en-la-bienal-de-venecia-2024

Martínez Ribas, I. (2024). Narrativas migrantes. *Tendencias en el mercado del arte*, 3. https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2024-03_tendencias.pdf

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del signo.

Moyano-Chiang, G. (2024). La 60ª Bienal de Arte de Venecia 2024: Todos somos extranjeros Venecia, Italia, 20 de abril - 24 de noviembre, 2024. *Illapa Mana Tukukuq, (21)*, 193-199. https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/7107

Pérez Rubio, A. (2024). Extranjeros en todas partes. *En Tendencias en el mercado del arte*, (3). https://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2024-03_tendencias.pdf

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). CLACSO. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf

Rancière, J. (2007). *El desacuerdo*. Nueva Visión.

Riaño, P. H. (27 de septiembre de 2021). La Comunidad de Madrid censura los términos "racismo" y "restitución" de una exposición que cuestiona la "hispanidad". *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/arte/sandra-gamarra-encargara-pabellon-espana-bienal-venecia-2024_1_10141193.html

Riaño, P. H. (3 de diciembre de 2022). Repatriar y remediar: la descolonización de los museos españoles que evita el Ministerio de Cultura. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/repatriar-remediar-descolonizacion-museos-espanoles-evita-ministerio-cultura_1_9766657.html

Ribeiro Dos Santos, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (2013). Arte latinoamericano en España, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones. En López Guzmán, R. J. (coord.). *Patrimonio histórico: difusión e imbricación americana* (pp. 173-190). Universidad Internacional de Andalucía.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

Tarroja, R. (2004). La política cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano? *Boletín americanista*, (54), 199-207. https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13051/16308

Tejeda, A. G. (25 de marzo de 2024). España no tenía colonias; tampoco hubo expoliación: Rivera de la Cruz. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/noticia/2024/03/25/mundo/espana-no-tenia-colonias-tampoco-hubo-expoliacion-rivera-de-la-cruz-6558

The Objetive. (17 de abril de 2024). España "llega tarde" a la descolonización del arte, según el comisario español en la Bienal. *The Objetive*. https://theobjective.com/cultura/2024-04-17/espana-tarde-descolonizacion-del-arte-comisario-espanol-bienal/

Vergès, F. (2023). *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo*. Akal.

Villarreal Villamar, M. C., Betrisey Nadali, D. y Souto Fernández, L. (2014). Poblaciones indígenas y diversidad cultural en el Museo de América de Madrid. *Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, 6, 67-84. https://www.humanas.unal.edu.co/baukara/files/3914/5506/3552/Baukara6.pdf

Con suma sensibilidad: Espacios de exhibición y gestión de arte contemporáneo en Resistencia, Argentina

With Great Sensitivity: Exhibition Spaces and Contemporary Art Management in Resistencia, Argentina

Andrea S. Geat
Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET). Resistencia, Chaco, Argentina
andrea.geat@comunidad.unne.edu.ar
https://orcid.org/0000-0001-5831-5513

Resumen

Este artículo ofrece un panorama sobre los espacios de exhibición y consumo de arte contemporáneo en Chaco durante el siglo XXI. Se trata de un estudio exploratorio con un enfoque descriptivo y analítico, ya que el mercado del arte en Resistencia es un tema poco abordado en la investigación académica, y su análisis permitirá identificar las particularidades de la gestión cultural en el nordeste argentino. Desde aportes de la historia social del arte, los estudios sobre el mercado del arte y las políticas culturales, el artículo persigue un doble objetivo: por un lado, cartografiar el circuito de galerías y espacios de gestión de arte contemporáneo en Resistencia; por otro, examinar las problemáticas vinculadas a la gestión pública y privada de las artes de esta ciudad. Para ello, se analizan las dinámicas de institucionalización y profesionalización de artistas y gestores culturales en el nordeste argentino, estableciendo relaciones entre las iniciativas impulsadas desde las instituciones oficiales; los espacios alternativos de exhibición, intercambio y comercialización de arte; las políticas públicas orientadas al arte contemporáneo, y el papel desempeñado por agentes y referentes culturales en las últimas tres décadas. El artículo se estructura en tres secciones principales. En primer lugar, se presenta un panorama histórico de las artes en Resistencia, organizado cronológicamente. Posteriormente se examinan los procesos de institucionalización y profesionalización de la práctica artística. Finalmente, se describe el circuito de exhibición y gestión de arte en las últimas tres décadas y se analizan las condiciones que han propiciado la emergencia de un incipiente mercado artístico.

Palabras clave: Galerías; Mercado; Arte contemporáneo

Abstract

This article offers an overview of the exhibition and consumption spaces for contemporary art in Chaco throughout the 21st century. It is an exploratory study with a descriptive and analytical approach, addressing a topic rarely examined in academic research: the art market in Resistencia. The analysis aims to identify the specific features of cultural management in northeastern Argentina. Drawing on contributions in the social history of art, art market studies, and cultural policy research, the article pursues a dual objective: on the one hand, to map the circuit of galleries and contemporary art management spaces in Resistencia; on the other, to examine the dynamics of public and private art management in this city. To achieve this, the study analyzes the dynamics of institutionalization and professionalization of artists and cultural managers in northeastern Argentina. It explores connections between official institutional initiatives , alternative spaces for exhibition, exchange, and commercialization of art, public policies oriented toward contemporary art, and the role played by cultural agents and key figures over the last three decades. The article is structured into three main sections. The first presents a chronological overview of the arts in Resistencia. The second examines the processes of institutionalization and professionalization of artistic practices. The third describes the exhibition and art management circuit over the the last thirty years and analyzes the conditions that have led to the emergence of an incipient art market.

Keywords: Gallery; Market; Contemporary Art

Recibido: 19/03/25; Aceptado: 04/06/25

Exhibición y competencia artística en el Chaco

Este artículo analiza el surgimiento del mercado de arte en una ciudad que podría considerarse intermedia, en términos de extensión y demografía, y relativamente joven, con aproximadamente 147 años de historia.[1] Aunque desde finales del siglo XX Resistencia comenzó a ser conocida como "la ciudad de las esculturas", el devenir en un "museo a cielo abierto" se inició en las primeras décadas del siglo XX con emplazamientos de estatuaria y monumentos de características particulares (Giordano, 1998). Por aquella época se inauguraron bares, restaurantes y cines que, en consonancia con la creación de clubes, mutualidades y asociaciones de inmigrantes, contribuyeron a la organización de actividades destinadas a desarrollar la esfera pública y a discutir la conformación de una identidad y estética urbana.

Es importante mencionar la relevancia que se le otorga a la producción artística, en este contexto, cuando aparece en la ciudad un grupo de artistas y promotores de las artes que no siguen estrictamente las normas del modelo eurocéntrico y su sistema valorativo en algunas manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XX.[2] Como ha señalado la historiografía del arte local, el interés de artistas y docentes por profesionalizarse, junto con el arribo de profesionales del campo de la salud que se instalaron en el Chaco provenientes de provincias más antiguas, constituyeron una asociación virtuosa para la expansión cultural, la circulación y el consumo de bienes artísticos.[3]

Desde el primer tercio del siglo pasado, pintoras/es y dibujantes se dedicaron a dar lecciones en diferentes espacios públicos y privados. Desde los años 40 y 50 el encargo de retratos y murales da cuenta de un público interesado en las artes y de la valoración del trabajo de los artistas. Las tempranas políticas municipales de fomento y las reacciones de la comunidad frente al arte público permitieron advertir que la estética urbana no fue un asunto indiferente para la ciudadanía resistenciana. Algunos artistas lograron auspicios oficiales, como fue el caso de Crisanto Domínguez, quien realizó el encargo del Monumento al Indio (1937-1939), una obra que desató una intensa polémica y, finalmente, fue derribada.

Respecto al consumo y comercialización de obras de arte, desde los años 20 algunos artistas exhibieron y ofrecieron sus pinturas en estudios fotográficos y otros comercios. El año 1938 marcó el punto de inicio a la necesaria organización de las actividades culturales con el surgimiento de *El Ateneo del Chaco* que fue determinante para el consumo de arte, robustecido a mediados de la década del 40 con la aparición de *El Fogón de los Arrieros*. Sin embargo, se debe atender a que la difusión, exhibición y comercialización de piezas artísticas se realizó en estos años de manera informal y estuvo supeditada a las voluntades de familias y promotores de la cultura que contribuyeron al desarrollo de las artes. Profesionales y funcionarios públicos promovían y auspiciaban artistas, mientras comenzaron a otorgarse becas de formación y producción.[4] Así, durante la primera mitad del siglo XX el ámbito chaqueño asistió a un crecimiento

1 Este artículo surge como un primer abordaje sobre los circuitos de consumo de arte en el campo artístico resistenciano. Nuestros estudios se enmarcan en la línea sobre historia del arte, cultura visual, políticas públicas y patrimonio que se desarrollan en el Núcleo de Estudios e Investigación de la Imagen (NEDIM) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI, CONICET), y en el Grupo de Investigación en Lenguajes Artísticos Contemporáneos (GILAC) de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC-UNNE).

2 Nos referimos a algunas obras de Crisanto Domínguez, Juan de Dios Mena y fenómenos que acontecen en El Fogón de los Arrieros.

3 En diferentes trabajos académicos se ha referido a la importancia de la figura del médico tucumano Alberto Torres. Aunque se debe añadir una justa mención sobre las médicas Rita Waissman y Josefa Palacio Maglione, quienes participaban de la vida social y cultural resistenciana y también promovieron el trabajo de artistas locales. Es referido frecuentemente el caso de los hermanos Aldo y Efraín Boglietti, quienes se dedicaron al comercio, participaron activamente de la conformación de un núcleo que apoyó las manifestaciones del arte y se destacaron en el auspicio de artistas que surgieron durante la primera mitad del siglo XX.

4 Crisanto Domínguez y Alfredo Pértile recibieron diferentes formas de apoyo económico por parte de instituciones gubernamentales para el desarrollo de su profesionalización artística.

incipiente de su actividad artística que precisaba de organización y proyección a largo plazo a partir del desarrollo institucional.

Entre los años 40 y 60 el protagonismo de El Fogón de los Arrieros insufló vitalidad artística a la localidad. Fue un espacio en el que se organizaron todo tipo de actividades artísticas y se conformó una de las colecciones privadas más importantes de la Región Nordeste. Resulta asombroso descubrir que por la extravagante casa de Boglietti habían circulado Romero Brest, Córdova Iturburu, Borges, María Fux y artistas plásticos como Badi, Vanzo, Forner y Bigatti, Kosice, Bonome, y hasta fue residencia temporaria de Grete Stern. La presencia de destacadas figuras invita a dimensionar la trascendencia de El Fogón y la relación que tuvo con la creación de la Universidad Nacional del Nordeste (1956) y el cuerpo docente convocado para dar inicio a sus actividades a mediados del siglo pasado (Giordano, 2021). En ese sentido, la creación de la universidad fue un salto significativo en el orden institucional para el desarrollo de las artes tanto en Corrientes como en Resistencia. En el Chaco, la creación de las Facultades de Arquitectura y Humanidades contribuyó en gran medida al progreso cultural, particularmente la creación del Taller de Artes Visuales (1958), que se constituyó como un espacio de influencia para la formación y socialización de artistas.

La primera década peronista (1946-1955) fue un momento de expansión institucional para el Chaco, que llegó con la provincialización en un proceso que se dio entre 1951 y 1953. Su organización demandó gestiones específicas respecto a asuntos legislativos y de infraestructura. La creación de la Dirección de Cultura (1953) posibilitó la consecuente inauguración de instituciones provinciales, como la Academia de Bellas Artes (1959), así como medidas que contribuyeron a proyectar la profesionalización y popularización de las actividades artísticas a escala federal y regional.

Durante las décadas del 60 al 80 se sucedieron numerosas exposiciones y competencias artísticas que tuvieron entre sus objetivos apoyar y legitimar la práctica de artistas locales, y a la vez conformar una colección patrimonial para el Chaco.[5] Se habilitaron diferentes espacios de exhibición y promoción de artistas, como la Galería Pettoruti –un espacio de circulación en el entrepiso de la Casa de Gobierno de la provincia–, denominada así por la ubicación del gran mural realizado en los años 60.[6] Los espacios de exhibición pública de arte tuvieron varios sitios donde se desarrollaron variadas propuestas. La más relevante fue la sala de la Dirección de Cultura que –en tanto espacio oficial– habilitó exhibiciones asiduamente en el entrepiso de la Avenida 9 de Julio n.º 321 entre las décadas del 70 y 80. Además, referentes culturales o artistas organizaron exposiciones en salones comerciales auspiciadas por la Dirección de Cultura, como la sala de las líneas aéreas Austral, el Banco del Chaco, la Fundación Cosecha, la Cámara de Comercio y el local de la empresa Chacotur viajes, que funcionaron durante largos años y con frecuencia como sitios de exhibición.[7] Instituciones de gestión pública como la sede de la Dirección de Turismo, el Centro Cultural Marechal, el Centro Cultural Nordeste dependiente

5 Las exhibiciones y competencias tuvieron una duración que promediaba entre tres y cinco ediciones. Algunas de ellas fueron los denominados Salones de Artistas Plásticos del Chaco (1964) que posteriormente se convirtieron en los Salones de Artes Plásticas. En 1967 surgen los Salones de Artes Plásticas del Nordeste, en trabajos colaborativos junto a los entes culturales de las provincias de Corrientes, Misiones y Formosa. Los Salones de Artes Plásticas para Aficionados (1970) y los Salones Regionales de Dibujo y Grabado auspiciados por el Banco Galicia (1982) tuvieron importantes participaciones de pintoras y pintores locales. Algunas ediciones de estos certámenes permitieron otorgar premios a artistas de la región y la Dirección de Cultura fue adquiriendo obras para dar inicio a las primeras colecciones públicas de artes plásticas.

6 Es importante advertir la existencia de sitios de exhibición oficial y no oficial bajo la denominación de galería, lo que podría haber contribuido a instalar la idea de que las obras expuestas no necesariamente estaban a la venta, por exhibirse allí obra de carácter patrimonial.

7 Además del trabajo de archivo, se realizó una entrevista a la periodista cultural Cristina Matta, con el objetivo de reconstruir los ámbitos de exhibición artística en Resistencia entre las décadas del 1970 y primeros años del 2000. Agradezco a ella sus aportes y memorias.

de la Universidad Nacional del Nordeste y el Museo de Bellas Artes fueron espacios oficiales de promoción y, por lo tanto, de legitimación de artistas, a los que en los años 90 se sumaron el Museo del Hombre Chaqueño y el Museo de Medios de Comunicación. Durante los años 80 y 90 otros espacios de exhibición fueron la sala de la Casa del Médico (Av. Ávalos n.º 455), la Alianza Francesa (Roque Sáenz Peña n.º 453), la Asociación Española (Julio A. Roca n.º 25), el Club Social (Av. Alberdi n.º 283), el Aeropuerto Internacional de Resistencia y la Sala 88 en sus diferentes sedes, que ofrecieron sus espacios muchas veces auspiciados por Cultura de la provincia y en otras ocasiones, autogestionados por los propios expositores.

En los últimos años del siglo XX y los primeros del nuevo milenio, los talleres de artistas como el *Guernica* de Juan José Stegmayer (calle Ameghino n.º 545), el Taller Integral de Arte de Julio Zalazar (Salta n.º 159), el *Espacio Resistencia* de Alejandro Mahave (Yrigoyen n.º 1875), el *Monasterio* (Santa María de Oro n.º 454) y la *Casa Taller La Fabril* (Av. 9 de Julio n.º 2810) constituyeron las primeras oportunidades para muchos plásticos que querían mostrar sus producciones. A través de acciones colectivas, lograron instalar un circuito alternativo respecto al oficial, que había disminuido la oferta de actividades desde el año 2004.[8] Al mismo tiempo, en estos años surgieron diferentes propuestas de un circuito *underground* que cobró relevancia en bares y discotecas, donde emergieron acciones performáticas y se produjo la exploración e integración de lenguajes artísticos que confluyeron en espacios de reunión informal de artistas que ponían sus obras a la venta.[9] Otras propuestas que se realizaron durante los primeros años del nuevo siglo fueron las subastas y remates de obras de arte con fines benéficos destinadas a instituciones como el hospital pediátrico, o acciones solidarias que tuvieron por objetivo visibilizar problemáticas sociales.[10] Entre estas acciones dirigidas al gran público puede advertirse la repercusión y mediatización de actividades masivas, como la realización de murales, eventos de pintura al aire libre y otras acciones colectivas que tuvieron, por otro lado, un inusitado éxito de venta de obras de arte en el ámbito privado.

En función de lo expuesto, no es posible afirmar la existencia de un mercado de arte formalmente constituido en Resistencia durante el siglo XX. Si bien hubo numerosas iniciativas impulsadas a través de espacios no exclusivos de venta de arte, así como acciones puntuales y esporádicas como subastas y ferias, estas se llevaron a cabo sin una profesionalización de la práctica. Aunque se implementaron diversas iniciativas para la comercialización de obras de arte con la mediación de agentes culturales, la venta y el intercambio de obras quedó fundamentalmente a cargo de los propios artistas.[11]

8 Como referimos en trabajos previos, el Museo de Bellas Artes estuvo sin designaciones en el cargo de dirección desde el fallecimiento de su directora en 2004 y durante largos años (Geat, 2024). Las y los trabajadores del museo sostuvieron su funcionamiento, aunque la oferta de actividades y exposiciones disminuyó considerablemente. Por ejemplo –según consta en los anuncios culturales del diario Norte–, desde el mes de febrero y hasta el mes de abril del año 2005 inclusive, se anunciaba una exposición de Escultores del Chaco que luego fue reemplazada por una exposición del "patrimonio institucional", junto a una exposición de niños del Jardín de Artes que se sostuvo durante largos meses. En relación con ello, se observa que las y los artistas contemporáneos efectuaron múltiples propuestas en circuitos alternativos.

9 Uno de los sitios más recordados fue el bar Nino en el que durante 12 años se desarrollaron exposiciones y espectáculos artísticos. En el año 2005 cambió de propietarios y, bajo el nombre Fénix Café (calle Don Bosco n.º 113), durante algún tiempo se sostuvieron las actividades culturales. El bar Apnea (calle French 130) también ofició de sitio de exposiciones artísticas, así como el bar Telonius (calle French n.º 127).

10 El diario Norte anuncia que los artistas plásticos Milo Lockett y Dante Arias, junto con el arquitecto Carlos Alabe, han logrado recaudar $9800 en una subasta solidaria, que sería destinada a la sala de oncología del hospital pediátrico. La subasta se realizó en la pizzería La Recoleta y contó con la asistencia de miembros de la Cooperadora del hospital pediátrico (diario Norte, sábado 5 de febrero de 2005, p. 17).

11 Entre las iniciativas referidas, podemos mencionar las "ferias cambalache" de El Fogón de los Arrieros (que además respondía a otros fines, que no necesariamente era la comercialización de obras de arte en favor de los artistas). En las décadas de 1990 y 2000, el ya mencionado bar Nino es frecuentemente recordado por artistas como sitio donde se exhibieron obras y, oportunamente, se encontraban a la venta. Podemos mencionar también, en la localidad chaqueña de Villa Ángela, la iniciativa de la pintora Lilly Zollinger de Escribanich, quien habilitó una galería para exhibir y vender sus cuadros en su domicilio.

Institucionalización, profesionalización y arte contemporáneo

En trabajos previos analizamos el impacto que tuvo en las artes de la región la creación del Museo de Bellas Artes (MUBA) en 1982-1983 y, en este contexto, la importancia de los salones organizados desde la Dirección de Cultura (Geat, 2024). A partir de la creación del MUBA, la colección conformada por la adquisición de premios pasó a formar parte de la colección patrimonial del Chaco. Vale destacar que los premios de estos salones no solo representaron un respaldo financiero para los artistas, sino también una herramienta de legitimación.

El análisis de documentos del museo y sus planes de acción nos permitieron advertir que el sistema de premiación se concebía como un incentivo para la profesionalización de la producción artística, históricamente condicionada en nuestra región. Con la efectiva puesta en acción del Museo de Bellas Artes, la gestión de los salones quedó a cargo de esta institución, lo que permitió ampliar sus propuestas e incluir categorías que incorporaban lenguajes del arte contemporáneo. Además, se comenzaron a reconocer nuevos actores, como los estudiantes, quienes encontraron su primer espacio específico en los Salones de Estudiantes (1983-1984). Los artistas con experiencia y reconocimiento tuvieron la oportunidad de desempeñarse como jurados y los salones fueron ampliando su alcance de escala local a regional, favoreciendo a una mayor socialización de la comunidad artística nordestina, gestionados por el ámbito público oficial. A mediados de los años 80, se multiplicaron las propuestas de arte de acción y la combinación de distintos lenguajes artísticos. La adecuada lectura de estas nuevas prácticas por parte de las autoridades del ámbito oficial permitió su integración a través de los Salones Primavera.

Desde los últimos años de la década del 80 y los primeros del 2000, la actividad artística cobró relevancia en la esfera pública resistenciana y se desplegó al menos en dos sentidos claramente diferentes y que no estuvieron necesariamente integrados. Por un lado, las propuestas de arte público y concursos de escultura en madera y, por otro, la eclosión de lenguajes artísticos integrados, que en este trabajo concebimos bajo la categoría de "arte contemporáneo". Al primero de ellos solo referiremos a modo de mención, ya que fue un fenómeno frecuentemente abordado y que se dio en el ámbito de la escultura. En el orden de las artes combinadas, la expansión de lenguajes estéticos y las propuestas que proyectan fundamentalmente mujeres y artistas jóvenes de manera autogestiva y "alternativa" desde los años 80 tuvieron una presencia relevante en dichos circuitos y ganaron visibilidad en las instituciones oficiales.

Hacia fines de los años 90, los proyectos de exhibición federal coexistieron con instancias de formación y residencia para artistas que cobraron visibilidad en la escena artística nordestina. Sumado a ello, las becas de producción y seguimiento de procesos creativos promovidas por la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes fueron mencionadas por artistas que entre 1998 y 2003 participaron de las instancias dirigidas a jóvenes que trabajaban activamente en el circuito resistenciano, y potenciaron su visibilidad a nivel nacional[12] (Geat, 2021; Giordano y Barrios, 2024). Por aquellos años, el arte contemporáneo emergió en un campo fértil y heterogéneo en el que las exposiciones y acciones individuales y colectivas se desarrollaron en ferias y eventos culturales, tanto de gestión pública como privada, donde además apareció la figura del curador/a.[13] Ante este panorama, algunas discusiones e interro-

12 Andres Bancalari, Jarumi Nishishinya, Daniel Dufva Nielsen, Diego Figueroa, Juan Britos, Mariana Stegmayer, Rosana Toledo, Alejandra Muñoz, Sergio Falcón, Marcelo Totis y Jorge Tirner fueron algunos de los artistas destacados que formaron parte de estas instancias de residencias. Otros artistas que desde los 80 y 90 participaron del circuito de arte contemporáneo fueron María de los Ángeles Soler, Mario Natalini, Juan José Stegmayer, María Victoria González y se sumaron, en los años 2000, Leonardo Ramos, Tati Cabral, David Abt, Elizabeth "Licha" Bernal y Celeste Massin, por mencionar algunas/os.

13 Por estos años se incorporó la figura de curador/a en las exposiciones y se dictaron charlas sobre la función de la curaduría. Un ejemplo de ello es la actividad que realiza la profesora y artista María de los Ángeles Soler desde espacios de formación, como el Instituto de Bellas Artes donde ejerce como docente, y otros espacios oficiales de

gantes surgidos en el ámbito institucional fueron la adquisición de las obras, las complejidades de exhibición y conservación, el valor de mercado o su tasación, y las decisiones sobre las obras de carácter efímero.[14]

El circuito de exposición y mercado de arte contemporáneo en el nuevo siglo

Como en otras latitudes, a comienzos del siglo XXI el mundo del arte cambió en la ciudad de Resistencia en comparación con el de finales del siglo XX, y se produjo una expansión tanto de lenguajes artísticos como del circuito expositivo. Hacia los años 2000, la consolidación de los concursos iniciados en 1988 –devenidos en la Bienal Internacional de Escultura– y la participación de artistas locales en la escena nacional fueron configurando un ecosistema cultural donde fluían las propuestas de arte conceptual, multimedial, instalaciones y arte de acción.

Colectivos de artistas y gestores invitaban a través del periódico y correos electrónicos a asistir a eventos en ámbitos de gestión privada, en los que se anunciaba insistentemente que las obras estarían a la venta a "precios accesibles".

Figura 1: *Anuncio de exposición colectiva y venta de obras de arte en el Taller La Fabril*



RESISTENCIA • Miércoles 5 de Enero de 2005 • NORTE •

Dos días más para ver la muestra de la Casa Taller La Fabril

Durante el jueves y el viernes a partir de las 21 se realizarán los dos últimos días de la muestra colectiva de **Casa Taller La Fabril** —avenida 9 de Julio 2810— inaugurada días atrás. Estos dibujos y objetos sobre rostros y erotismo tuvieron una gran repercusión en la gente lo que llevó a extender la muestra para aquellos que asistieron al lugar y no la pudieron ver.

En esta primera muestra de la Casa Taller exponen **Sergio Falcón, Jarumi Nishishinya, Adriana Schwartz, Horacio Silvestri, Clark Domínguez, Lucía *Osito* Gómez, Ignacio Zabalúa, Milagros Sánchez** y **Mario Quinteros.** Las obras giran sobre dos ejes temáticos que se despliegan en tres salas: una dedicada a los rostros y retratos mientras que las otras dos corresponden a arte erótico. El montaje constituye otro atractivo ya que fue concebido de acuerdo con los formatos escogidos, los materiales disponibles y la multiplicidad de lenguajes y experiencias estéticas.

Para quienes concurran a visitar la muestra, habrá una cantina, sonido ambiental y precios accesibles para la adquisición de las obras expuestas. Lo recaudado se destinará a continuar con las obras de recuperación de la casa y para poner en funcionamiento talleres y grupos de trabajo.

La muestra colectiva de la casa taller La Fabril: de rostros y retratos al arte erótico.

Fuente: Diario Norte, 05/01/2005, consultado en el Archivo Histórico Ms. Alumni. Digitalización y destacado propio.

exhibición, como el Museo de Medios de Comunicación donde desarrolló propuestas curatoriales.

14 Algunas de estas reflexiones surgieron a partir de los problemas para la tasación de obras donadas al Museo de Bellas Artes, ya que, según la legislación vigente, el valor de la obra debía constar en el acta de ingreso del bien al patrimonio (Archivo MUBA). Otras dificultades se presentaron respecto a las actas de ingreso de las obras, sus detalles técnicos y especificaciones respecto a las condiciones de guarda y conservación de obras de arte contemporáneo. Un abordaje sobre estos asuntos puede verse en Geat e Ypa, (2020). Recientemente, también se suscitaron controversias respecto a la premiación de obras efímeras que debían "ingresar" al patrimonio, como es el caso de El fuego adentro de Diego Figueroa (Figura 4).

La invitación a adquirir obras de arte fue una bandera izada con insistencia en estos años, fundamentalmente por artistas, y las acciones colectivas fueron un esfuerzo de gestión constante para incentivar la venta y el consumo de arte entre los resistencianos.

Como referir al mercado de arte es hablar de dinero, sobre ello ya observaron Baldasarre y Usubiaga (2019):

> El tabú respecto del dinero entre quienes compran y producen arte, ya fuera por miedo al fisco, por el prurito por la ostentación de bienes o por la imposibilidad de los artistas de salirse del lugar de bohemio/autoexplotado, ha jugado en contra de la difusión de su consumo. (p. 68)

Además, se sabe que el arte es un mercado inusual y complejo. Y en relación con ello y referido al arte contemporáneo de los grandes centros financieros, Ise (2021) señaló:

> Como mercancía, la obra de arte es un objeto peculiar, ya que está dividida entre un valor de tipo simbólico y un valor de mercado. Si el valor simbólico es parte de una plusvalía intelectual propia del arte que hace difícil su traducción a un precio, a su vez las obras mismas están afectadas por la vida económica como cualquier otro producto. Pero por otra parte, el mercado del arte no es como cualquier otro mercado [...]. (p. 88)

En función de ello, y atendiendo a la escala diferenciada del abordaje sobre el mercado de arte en Resistencia y sus dinámicas, al momento de analizar nuestro objeto de estudio es oportuno considerar aquello que Fleck (2014) plantea sobre el "valor de exposición y el valor artístico" (p. 14), y aunque no es un asunto que se analizará en este trabajo debido a su extensión, es una de las variables por considerar en futuros abordajes. Si bien los autores mencionados refieren a lo acontecido en el ámbito internacional y en ciudades centrales y de impacto en el arte latinoamericano, hemos advertido que el mercado del arte local también funcionó como una economía informal donde prevalecieron acuerdos tácitos y hermetismo en la información.

Respecto al surgimiento de espacios de exhibición y venta de arte contemporáneo en Resistencia, en el año 2005 Carmen Tenerani convirtió la cochera de su domicilio en una pequeña sala y fundó el primer espacio exclusivo de exposición y venta de obras de arte, dando inicio a su proyección como galerista.[15] La destacada ubicación geográfica de la propiedad en el microcentro de la ciudad –a pocos metros de la plaza central y el Museo de Bellas Artes– le otorgó visibilidad. El emplazamiento, sumado al trabajo con artistas que en ese momento cobraron impulso inaudito, convirtieron a la galería en un éxito de ventas.[16] Desde la Galería Carmen Tenerani, además, se desarrollaron diferentes proyectos de promoción orientados a difundir el arte de la región, sin dejar de participar en las ferias –sobre las que se expondrá más adelante–.[17]

15 Ubicada en Mitre n.° 242, se convirtió en la primera galería reconocida de la ciudad. Carmen Tenerani es arquitecta y había ejercido su profesión durante más de 15 años, hasta que decidió dedicarse a la exposición y comercialización de bienes artísticos. Tenerani posee una importante colección de arte regional y, desde su experiencia, asesora y acompaña a los clientes de su galería. Estuvo a cargo de la dirección del Museo de Bellas Artes por un breve período de pocos meses, y tras cuestionamientos, decidió dedicarse exclusivamente a su galería, aunque continuó colaborando en diferentes iniciativas de exposiciones, dada su cercanía con artistas y otros agentes del campo cultural (entrevista a Carmen Tenerani, Mitre 242, Resistencia, miércoles 26 de febrero de 2025).

16 Milo Lockett, Luciano Acosta, Dante Arias y Mauricio Toñanes inauguraron la primera exposición de la galería. En sus 20 años de existencia, en el espacio se han exhibido y vendido obras de artistas contemporáneos e históricos de la región. La galería no solo trabaja con artistas contemporáneos, sino que además ofrece al público piezas de arte que otros propietarios de obras acercan a la galería.

17 Al poco tiempo de la inauguración del Sarmiento Shopping (2016), Tenerani habilitó una sala anexa de su galería para la exhibición y venta de obras, donde además se realizaron diferentes proyectos expositivos y eventos de producción con artistas de la región, aunque mantuvo el espacio original de su galería.

En simultáneo –entre los años 2003 a 2007– el Espacio de Arte de Radio Libertad fue un sitio destacado en la gestión de exposiciones de arte contemporáneo como un ámbito no oficial que contribuyó directamente al consumo artístico. Inicialmente, el reconocido artista y docente Andrés Bancalari inició el desarrollo de proyectos expositivos al que se sumaron, en el año 2005, Diego Figueroa y Jorge Tirner, constituyéndose en un equipo que gestionó muestras en las que se integraron lenguajes visuales, escénicos, multimediales y musicales. Como señalamos previamente, en estos años, mientras en los espacios oficiales más importantes las propuestas se enfocaron mayormente en la exposición del patrimonio institucional o en la organización de exposiciones de carácter histórico, en el circuito independiente se presentaron propuestas disruptivas que asumían ciertos riesgos frente a un público no informado sobre los nuevos paradigmas estéticos.

En el espacio de Arbo y Blanco n.º 273, exhibieron sus propuestas artistas que adscribían a los lenguajes contemporáneos. Tanto la calidad de la propuesta expográfica como del registro de las obras y los procedimientos de comunicación y difusión de las muestras daban cuenta del profesionalismo en la tarea por parte de la coordinación del espacio.[18] Si bien el trabajo del *Espacio Radio Libertad* se concentró en el desarrollo de las exposiciones, al finalizar cada ciclo se ofrecía una instancia de feria, en la que se invitaba al público a adquirir "obras originales" tratando directamente con los artistas sin mediación de los administradores del lugar.[19] Así como hemos señalado anteriormente que la difusión a través de periódicos hacía foco en los "precios accesibles" de las obras a la venta, pueden observarse en las invitaciones del *Espacio Radio Libertad* las referencias a "obras originales" y el énfasis puesto en destacar que la trastienda era un "espacio de venta" de las obras.

Figura 2: *Anuncios del Espacio Radio Libertad de los años 2005 y 2006*



Fuente: Archivo personal de Jorge Tirner (los destacados en color son propios).

18 Artistas locales como Fabiana Larrea, Marcelo Totis, Mariana Stegmayer y Esteban Peón; Mónica Millán y Andrés Paredes (Misiones), y Elisa O' Farrel y Clarisa Grabowiecki (Buenos Aires) fueron algunos de las/os artistas que exhibieron en el Espacio de Arte de Radio Libertad (entrevista a Jorge Tirner, en Galería Yuyal, Resistencia, martes 4 y 11 de febrero de 2025).

19 Tras años de trabajo ad honorem y autogestivo, en el año 2007 el trío de artistas-gestores tuvo la oportunidad de llevar el proyecto "Un gallinero en ArteBa" a la feria de arte más importante de Buenos Aires. Luego del éxito de aquella participación, el grupo se disgregó para continuar cada uno en la producción de su obra personal.

Figura 3: *Anuncios del Espacio Radio Libertad de los años 2005 y 2006*



Fuente: Archivo personal de Jorge Tirner (los destacados en color son propios).

Por estos años se asistió también a una transformación de relevancia en el orden de las instituciones públicas, en cuanto a la formación disciplinar sobre la gestión y exposición de arte contemporáneo. Por un lado, la creación del Instituto de Cultura del Chaco (2008), sumado a la inauguración del edificio de la Casa de las Culturas (2010-2011); y por otra parte, pero en el mismo sentido, la creación de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), que inició sus actividades entre 2009 y 2010. Aquellos años fueron especialmente auspiciosos para la comunidad artística, en virtud de la creación de entidades de gestión pública, tanto a nivel provincial como nacional. Estas instituciones promovieron el desarrollo cultural en todas sus manifestaciones y fortalecieron la formación profesional de gestores. Como resultado, se impulsaron proyectos para formalizar las prácticas en el sector cultural y se implementaron políticas institucionales de apoyo al arte contemporáneo regional.

La inauguración de la Casa de las Culturas –que alberga desde entonces el Museo Provincial de Bellas Artes– significó un hito de relevancia, ya que por primera vez en su historia el museo contó con tres salas de exposición diseñadas para tal fin (Geat, 2024). Por su parte, la creación de las carreras de Artes Combinadas y de Gestión y Desarrollo Cultural, que empezaron a dictarse en el año 2012 en la UNNE, permitieron proyectar la profesionalización de la gestión cultural y del arte.

La organización del Instituto de Cultura permitió la expansión y reorganización de espacios que estaban bajo la órbita de la Subsecretaría de Cultura, como el Centro Cultural Alternativo (CeCuAl). Desde dicha plataforma, y en relación con el trabajo llevado a cabo en la Dirección de Industrias Culturales –también dependiente del Instituto de Cultura del Chaco–, se dio impulso a proyectos que promovían la integración de lenguajes artísticos y la colaboración y asistencia para el desarrollo de diferentes emprendimientos culturales dirigidos a artistas y gestores.

En este contexto, es válido destacar la creación del Espacio de Arte y Diseño que funcionó en el CeCuAl desde el año 2010 y hasta el año 2024 inclusive, el cual tuvo un rol fundamental en el desarrollo de proyectos que integraron el trabajo de diseñadores y artistas de la región.[20] El Espacio de Arte y Diseño –como la mayor parte de las actividades que llevó adelante el CeCuAl– tuvo desde sus inicios un perfil de trabajo colaborativo para la promoción e integración entre productoras/es, emprendedoras/es y artistas locales, además de brindar un espacio para la adquisición de piezas de arte que se encontraban en venta. Este centro cultural de gestión pública, además, organizó ferias con asiduidad, en las que participaron artistas y diseñadores en diferentes roles, como el diseño y ejecución de escenografías o la realización de obras en vivo. En el Espacio de Arte y Diseño podían adquirirse piezas artísticas íntegramente desarrolladas en el Chaco y la región durante los 14 años que estuvo abierto al público.[21]

Galerías, sitios de exposición y premios en la segunda década del siglo XXI

Promediando la segunda década de este siglo, la ciudad asistió al surgimiento de dos tipos de espacios que modificaron las pautas de circulación y dieron fuerza al incipiente mercado de arte contemporáneo en Resistencia. Por un lado –desde el orden privado–, la aparición de

20 Las experiencias y programas que surgieron desde este espacio –que trabajó en articulación con la Dirección de Industrias Culturales coordinada por Carolina Sampor– ameritan un trabajo de mayor profundidad, dado el impacto que tuvieron las políticas públicas orientadas a desarrollar proyectos artísticos y de diseño, con un significativo anclaje en la identidad cultural de la región. La integración de lenguajes de arte contemporáneo a la producción de arte indígena merece una especial valoración en el marco de las políticas públicas de apoyo y promoción al sector cultural en sentido amplio.

21 Entrevista a Carolina Sampor. Encuentro remoto. Miércoles 26 de febrero de 2025.

galerías y sitios de gestión independiente que se sumaron a las propuestas ya existentes; y por otra parte –desde la gestión pública–, los Premios UNNE a las artes visuales (2013-2024) y el Premio Nacional de Artes Visuales, que hasta el momento tuvo dos ediciones (2022 y 2023) y se encuentra en curso la tercera (2025). Este último fue gestado desde el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, dependiente del Instituto de Cultura del Chaco, específicamente bajo un plan de política pública de promoción del arte contemporáneo. Ambos premios tuvieron por objetivo la adquisición de piezas para la colección patrimonial de la universidad y el museo, respectivamente.

Las galerías

Respecto a los espacios de gestión privada que se identificaron como galerías y que surgen en la segunda década de este siglo, serán mencionados y caracterizados brevemente por orden de aparición. Estas son Garra (2017); Chorizo (2021); LUR (2022); Colorado (2023) y Yuyal (2024).[22]

La *Galería Garra* fue concebida en 2017 por Federico Fischer y Lautaro Fernández. Su particularidad es que surge luego de una experiencia de taller en *Esto no es una academia*, en la que ambos jóvenes decidieron crear una plataforma de acompañamiento para el desarrollo de proyectos y un sitio virtual de exhibición.[23] *Garra* no surgió originalmente con el objetivo de la venta de obras, sino que se enfocó en la orientación a la postulación a convocatorias de proyectos artísticos, al desarrollo de proyectos expositivos y al asesoramiento a artistas en curadurías y gestión integral de exposiciones. Federico Fischer señaló la influencia que tuvo para los artistas chaqueños la actividad liderada por María Julia Rosetti en el *Espacio Limbo* y el intercambio valioso que se produjo en *La Espejería* con Laura Seniquel, ambos en la ciudad de Corrientes.[24] El objetivo inicial de *Garra* fue replicar el trabajo de aquellos espacios, aunque debido a la falta de una sede física, se desarrolló desde una plataforma virtual. La organización de exposiciones se llevó a cabo tanto en la virtualidad como en diferentes espacios ya existentes. La primera experiencia de venta de obras fue en el año 2020 a instancias de la *Feria Garra*, con la que inició su participación en ferias de arte de todo el país y se comenzaron a vender obras.[25] La virtualización de gran parte

22 Además, existe una importante cantidad de espacios, talleres o sitios de exhibición que surgieron en los últimos años. También se organizaron agrupaciones de artistas para participar de las recientes ferias de arte. Algunos de los mencionados también operaron como sitios de exhibición, desarrollo de talleres o eventos esporádicos, aunque no necesariamente como espacios de comercialización de obras de arte contemporáneo. Por mencionar algunos: El Kiosquito de Natalia Giménez, Aquí arreglando el mundo de Adriana Schwartz, Punto Arte Boutique de Nidia Piñeiro o el más reciente, Chacra de Beatriz Moreiro.

23 Federico Fischer (Resistencia, 1993) había comenzado a interesarse por las actividades y eventos artísticos que acontecían en la ciudad, y comenzó a experimentar en el campo de la fotografía y las visualidades en general. Desde el año 2015 participó del programa "Esto no es una academia" de Diego Figueroa. De dicho colectivo surgieron proyectos como "El choripán mariposa más grande del mundo" en el marco de la serie de exposiciones "SOY chaqueño y contemporáneo" (2013). Sobre estas acciones puede consultarse el trabajo de Emanuel Cantero (2021). Posteriormente se realizaron talleres de seguimiento y análisis de producciones para artistas jóvenes que dieron como resultado las exhibiciones individuales "El precipicio de la enciclopedia" de Fischer y "El peso del silencio sobre el cuerpo noche" de Fernández en 2016. Si bien las acciones de Galería Garra las iniciaron ambos artistas, actualmente solo Federico Fischer está a cargo (entrevista a Federico Fischer, Resistencia, lunes 10 de febrero de 2025).

24 María Julia Rosetti (Corrientes, 1986), egresada de la Academia Josefina Connte y licenciada en Artes por la UNNE, además de desarrollar su obra plástica y del ejercicio docente, trabajó en brindar un espacio para artistas correntinos y chaqueños en el local de Limbo arte contemporáneo. Por su parte, Laura Seniquel (1980-2021), pintora, gestora independiente y curadora, creó el espacio La Espejería, en Corrientes, destinado a exhibir arte contemporáneo y trabajó junto con artistas en proyectos para reflexionar sobre el arte contemporáneo de la región, como la revista Desvío, junto a Celeste Massin. Trabajó también en la organización de las primeras ediciones de ArteCo.

25 La Feria Garra fue un proyecto impulsado y financiado por el Instituto de Cultura del Chaco en el contexto del

de las actividades de aquellos años potenció el trabajo que se realizaba desde las plataformas de redes sociales, y esto permitió aplicar y participar en varias ferias argentinas.[26]

En el año 2021, luego de la organización de seis exposiciones colectivas de artistas jóvenes, Emmanuel Barrios destinó su domicilio a la sede de *Chorizo Art Gallery*, un sitio para la exhibición y venta de obras de artistas chaqueños.[27] A raíz de la necesidad de ordenar las prácticas de exhibición que había desarrollado con el colectivo *Cromática*, alquiló una casa de arquitectura "tipo chorizo" (de allí la denominación de la galería) en la cual pudiera habitar y realizar exhibiciones y venta de obras de arte. Desde su experiencia y práctica autogestiva, convocó a artistas con quienes estableció pactos cooperativos con el objetivo de expandir su práctica y participar en ferias de arte.[28] En la *Galería Chorizo* también se organizaron exposiciones en las que participaron invitados externos, tanto para exhibir como para curar exposiciones, a quienes se les posibilitó la venta de obras sin mediación por parte de la galería.[29] Desde 2021 a la actualidad, en *Chorizo* se llevaron a cabo exhibiciones asiduamente, aunque de una duración breve, dado que es el domicilio del artista que además trabaja en un ámbito extraartístico. Tanto el coordinador como los artistas de la galería participaron de distintas ferias de arte.[30]

Tanto *Garra* como *Chorizo* surgieron inicialmente como espacios de sociabilidad entre artistas y con fines de exhibición de propuestas de artistas jóvenes. En ese sentido, tanto las acciones como las primeras ventas de obras se dieron de manera fortuita e informal. Sin embargo, por el trabajo sostenido y de impacto en el campo local, tras algunos años, tanto Fischer como Barrios destacaron positivamente el apoyo financiero recibido por el Instituto de Cultura del Chaco entre 2020 y 2022 a través de los programas de incentivos al sector cultural para desarrollar proyectos y asistir a ferias de arte, respectivamente. Esto contribuyó a sostener su trabajo y proyectarlo a corto y mediano plazo.

---

aislamiento sanitario y el diseño de políticas públicas destinadas al sector cultural para enfrentar las condiciones de aislamiento y crisis económica. Durante el año 2020, y a raíz de estas medidas, la feria ArteBA y otras ferias del país se desarrollaron también a través de la participación remota.

26 La edición "Panorama" de ArteBa les dio un impulso importante, y ese año se presentaron también en la "Otra feria". Posteriormente, asistieron a "Temporada alta" en el Hotel Inminente (Córdoba, 2021); ArteCo (Corrientes, 2022 al 2024); 3500 y A362 (Chaco, 2022 al 2024); Microferia de Rosario y "+ Feria" (Santa Fe).

27 Emmanuel Barrios (Resistencia, 1993) es el fundador de la Galería Chorizo. Si bien es pintor autodidacta, en 2018, siendo estudiante en el Instituto Provincial de Enseñanza Artística de Bellas Artes, comenzó a incentivar a otros pintores para llevar a cabo muestras colectivas. Así surgió la agrupación "Cromática" liderada por él, que llegó a realizar seis exhibiciones. La primera en El Aljibe de Mendez en la que participaron siete artistas y exhibieron pinturas. La segunda fue en el bar Rústica con 22 participantes, donde se ampliaron los lenguajes y además de pintura hubo música, videoarte, arte objetual, body painting y performances. En la tercera edición, realizada en el bar Guilty, 26 artistas participaron de la propuesta que incluyó la creación de murales. El éxito de estas iniciativas les garantizó una fecha en la agenda de La Casa de las Culturas (2019). La colectiva artística se instaló en la planta baja y primer piso del edificio; se dispusieron barras de expendio de bebidas en el patio, se sumaron magos y hasta se efectuaron sorteos de obras. Las dos últimas actividades de Cromática fueron en el Museo de Medios (2019), en las que participaron 10 artistas y 10 diseñadores, y en febrero de 2021, con más de 30 artistas, culminaron las actividades de la agrupación en el bar MOOD (Av. Castelli al 700). Todas estas actividades fueron autogestivas y gratuitas (entrevista a Emmanuel Barrios, Resistencia, jueves 6 de febrero de 2025).

28 Algunos de los artistas que forman o formaron parte de la galería fueron Fernando Mendez Colman, Antonella Zane, Lucas Nuñez, Gabriel Canteros, Ramiro Guillén, Nicolás Santiago, Nicolás Ojeda, Ayelen Figueroa, Diana Pacce, Ailín Tofanelli y el coordinador del espacio.

29 El trabajo de Emmanuel Barrios en su espacio tiene sus propios métodos y criterios de comercialización de las piezas artísticas, que adoptan las formas de una práctica cooperativa y solidaria entre pares más que un emprendimiento con fines de lucro. Su intención es que las obras circulen y que la venta o intercambio permita –en el corto plazo– la participación de los artistas en ferias de todo el país.

30 ArteCO (Corrientes, 2022-2024); "Somos Arte" (2021); "3500" (2022); "A362" (2023-2024); Otra Feria (2022); "MAC" (Córdoba, 2024); Microferia de Arte (CEC, Rosario, 2023 y 2024) y ArteBA (2023). Las ferias denominadas "Somos arte", "3500" y "A362" han sido organizadas consecutivamente por el Club Social de Resistencia y todas han sido realizadas en la misma sede. El cambio de denominación se debió a cambios en la gestión de los proyectos. En las ferias ArteCo y las desarrolladas en el Club Social de Resistencia, en sus diferentes ediciones, participaron oportunamente docentes y autoridades de gestión tanto de la Facultad de Artes (UNNE) como del Instituto de Cultura del Chaco y el Instituto de Cultura de Corrientes.

En el mes de noviembre del año 2022, en la calle Güemes n.º 424, Luisina Alegre Levrino y Renzo Pallud inauguraron la *Galería LUR*, un espacio dedicado a la exhibición y comercialización de piezas de arte que está ubicado en plena zona comercial de la ciudad, en una antigua casona que se dividió en dos locales.[31] A diferencia de los espacios mencionados anteriormente, LUR surge específicamente con el objetivo de comercialización de piezas de arte y, por lo tanto, desde su inicio lleva un registro detallado de las obras en exhibición, sus compradores y el precio, lo que permitió detectar patrones de consumo y diseñar estrategias de venta de obras.[32] Otra diferencia es que LUR está abierto al público en horario comercial y en el epígrafe descriptivo de las piezas en exposición –además de los datos técnicos– se encuentra visible el precio de la obra. La directora de la galería señaló que, aunque observó el tabú que aún existe sobre el precio de las obras de arte, el objetivo de la galería es la venta, por consiguiente, los precios están a la vista.

En el año 2023 se habilitó, en el Centro Cultural Kandanga (Santa Fe n.º 965), la *Galería Colorado*, que se presenta como un sitio dedicado a la exhibición, promoción y venta de obras de artistas del NEA (Región del Nordeste Argentino).[33] Con un perfil bien definido, el Centro Kandanga se presenta como un proyecto independiente y autogestionado de arte, cultura y política que promueve espectáculos de teatro, música, literatura, cine, exposiciones de arte contemporáneo y festivales. Cuenta también con un programa de formación para gestores culturales territoriales y una radio.[34] La *Galería Colorado* es uno de los espacios de creación más reciente dentro del Kandanga, por este motivo, aún no participó en las ferias de arte del nordeste, aunque es un objetivo a corto plazo.[35] La galería trabaja a partir de una convocatoria abierta dirigida a artistas emergentes y de mediana carrera, con el fin de promover sus obras en el mercado local, nacional e internacional. Para ello, recibe proyectos de curaduría, investigación y de artistas y colectivos. Debido a su naturaleza, como espacio cultural, persigue el objetivo de formalización de todas las instancias, tanto de exhibición como de comercialización de obras, y respecto a los honorarios de las actividades que allí se realizan, se guían por el tarifario de artes visuales, en línea con las iniciativas que surgieron entre los años 2017 y 2020 desde las asambleas feministas de Nosotras Proponemos (Giunta, 2018).

Por último, la galería de creación más reciente fue inaugurada en diciembre del año 2024 en la planta alta de un local ubicado en el microcentro de Resistencia, a pocas cuadras de la plaza central (Santa María de Oro n.º 241). Su director es Jorge Tirner[36] y desde su primera

31 Ambos son arquitectos y socios comerciales de la Galería LUR. Luisina Alegre Levrino, además, es técnica en Gestión y Desarrollo Cultural (FADyCC-UNNE) y actualmente continúa sus estudios de licenciatura de dicha formación. Esta asociación surge a partir del vínculo que desarrollaron desde su estudio de arquitectura y el ejercicio de su profesión, enfocados en proyectos de vivienda e interiorismo.

32 Entrevista a Luisina Alegre Levrino, Resistencia, Galería LUR, lunes 10 de marzo de 2025.

33 Marina Aranda (Corrientes, 1987) es profesora de Artes Visuales (Academia Josefina Contte, Corrientes), diplomada en Curaduría de las Artes (Univesidad Nacional de Rosario) y actualmente está desarrollando su tesina de licenciatura de Artes Visuales (UNL). Trabaja como docente en el nivel medio y en la gestión de proyectos culturales en la Asociación Civil Kandanga Cultural. Participó en clínicas con Diana Aisemberg y Hernán Marina, asistió a campamentos artísticos-curatoriales de Kekena Corvalán y al taller "Esto no es una academia" de Diego Figueroa. Como artista plástica, participó en exposiciones desde el año 2003. En el 2010 junto a Carlos Vivas dan inicio al proyecto Colectivo Po, en el que durante ocho años realizaron intervenciones en el espacio público en Corrientes.

34 El surgimiento del Kandanga tiene su origen en el año 2016 a partir de la organización de actividades en el Patio Cultural (Av. Alberdi n.º 650). Como un espacio de resistencia política y cultural, en el patio se realizaron peñas, presentaciones de libros, charlas, shows de música y diferentes actividades artísticas. Luego de un par de años sin sede física pero sosteniendo la gestión colectiva y desarrollo de actividades, en el mes de junio de 2022 se inauguró la Casa Cultural Kandanga.

35 Entrevista a Marina Aranda, Resistencia, viernes 14 de marzo de 2025.

36 Jorge Tirner (Resistencia, 1977) es diseñador gráfico, formado en la Facultad de Artes de la ciudad de Oberá (Universidad Nacional de Misiones). Una vez graduado, volvió a Resistencia y comenzó a trabajar en propuestas de la Subsecretaría de Cultura del Chaco y fue seleccionado para las becas de análisis y producción de obras de la Fundación Antorchas (2002-2003). Como artista participó en numerosas exposiciones colectivas. Entre 2013 y 2017 estuvo a cargo del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau y a fines del año 2021 fue nuevamente con-

exposición, la Galería Yuyal propuso fomentar "[...] la adquisición pública y privada de arte contemporáneo, para incentivar la producción e impulsar el mercado y la escena artística regional con piezas que son reflejo de su contexto estético, territorial, filosófico, histórico y poético" (Galería Yuyal, s.f., párr.4).[37] A diferencia de los espacios anteriormente referidos, Yuyal es la única galería que solicitó exclusividad a sus representados y se encuentra en desarrollo de un proceso para formalizar las prácticas de comercialización.

Respecto al precio de las obras, las dos primeras galerías realizan acuerdos o pactos cooperativos con los artistas, a diferencia de las tres últimas en las que el trabajo de la galería se estima a partir de la comisión por las ventas. Ninguna posee procedimientos específicos para la valuación de las piezas o protocolos por escrito, y todos los espacios comparten rasgos de cooperación mutua. Se observó que algunos artistas circulan por diferentes galerías, enfocadas todas en la promoción de la producción artística local.

Los premios oficiales

Finalmente, en el orden de la gestión pública, queda mencionar la importancia como política pública de promoción y adquisición de obras de arte contemporáneo que tuvieron el Premio UNNE a las Artes Visuales y el Premio Nacional de Artes Visuales del Chaco en sus dos ediciones (2022 y 2023). El premio UNNE forma parte de una política de gestión universitaria que surgió en el año 2013 replicando el mismo premio otorgado a las Letras. Se inició convocando a artistas de la región y se extendió al orden nacional. Debido a que la UNNE tiene sede en ambas provincias (Corrientes y Chaco), la exhibición de los premios fue oportunamente efectuada tanto en el Centro Cultural Universitario en Corrientes (CCU) como en el Centro Cultural Nordeste de Resistencia (CCN). El Premio UNNE para las artes visuales otorgó galardones a artistas contemporáneos, y la adquisición de obras implicó la conformación de un patrimonio artístico de la Universidad.

Por su parte, el Premio Nacional del Chaco, surgido de la gestión del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau y con el apoyo del Nuevo Banco del Chaco, contó en las dos ediciones realizadas hasta el momento con tres premios adquisición del mismo monto. En tanto que este premio surgió de una política de posicionamiento estratégica proyectada para la escena artística chaqueña, las obras premiadas también pasaron a formar parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes.[38] La iniciativa buscaba "volver a posicionar al Chaco en el concierto de las pocas y prestigiosas experiencias a nivel país, para incentivar la creación visual e incrementar el patrimonio de los museos" (diario *Norte*, 30 de mayo de 2022), declaraba Francisco Romero, el entonces presidente del Instituto de Cultura provincial y gestor del premio, junto a las autoridades del Museo de Bellas Artes.[39] Las obras adquiridas en ambas ediciones pasaron a formar

vocado para la dirección artística del Museo Provincial de Bellas Artes del Chaco. Al año siguiente, fue designado director artístico de la Feria de Arte "3500" en el Club Social de Resistencia.

37 Extraído del sitio web oficial de la galería: https://yuyal.com/galeria/. Las/os artistas de Yuyal son Melissa Scolari, Haylly Zamora Aray, Andrés Bancalari, Andrés Paredes, Agustina Piasentini, María Laura Ise, Candela Pietropaolo, Malcolm D'stefano, Diego Figueroa y Cesar Pereyra.

38 Según las bases del premio, los tres trabajos elegidos por el jurado recibirían el mismo monto. Los premios se otorgaron a un mural efímero titulado "El fuego adentro" de Diego Figueroa; una obra sin título, autoría de Valeria Maggi (Tucumán), y el "Tratamiento de una separación" de Fabio Risso Pino (Ensenada, Buenos Aires). Los tres fueron adquiridos por el MUBA. Por decisión del jurado, se otorgaron dos menciones especiales a "Canasta básica" de María Laura Ise y a "Tingazú" de Alicia Nakatsuka (Garuhapé, Misiones). Cabe destacar que aunque las menciones –por estar fuera del reglamento– no serían adquiridas por el museo, Ise decidió donar la obra destacada por el jurado.

39 La primera edición se inauguró con la presentación del jurado integrado por dos representantes del campo artístico chaqueño: Mariana Giordano y Andrés Bancalari, junto con Andrés Paredes (artista de Misiones), la curadora

parte de la colección del Museo y los premios entregados a través del Banco del Chaco a los artistas contribuyeron a estimular la creación y el consumo de arte contemporáneo en esta región.

Figura 4: *1.° Premio Nacional de Artes Visuales del Chaco. Autoría: Diego Figueroa (2022) "El fuego adentro". Obra mural en la Sala 1 del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau (Desaparecida)*



Fuente: Matías Iesari (2022) para el MUBA, Instituto de Cultura del Chaco.

Algunas conclusiones a modo de cierre

La ciudad de Resistencia tiene un vínculo especial con las artes y sus artistas desde sus inicios, debido a que, en la configuración de la esfera pública y el desarrollo de una identidad urbana, la participación de pintoras/es, escultoras/es y muralistas fue decididamente relevante. Las instancias de formación, exhibición y profesionalización fueron incrementándose de manera paulatina a partir del impulso de la gestión privada e independiente, que fue transmitiendo y canalizando las demandas e intereses de la ciudadanía a los ámbitos de gestión oficial, lo que derivó en procesos de institucionalización artística.

Debido a que Resistencia es, desde su origen, la ciudad capital de la provincia del Chaco, fueron significativos los cambios acontecidos desde de la creación de instituciones oficiales y de los circuitos que se fueron delineando. La organización de exposiciones y salones ofreció herramientas para la validación de artistas, además de dar inicio a la conformación de un patrimonio artístico de orden provincial. Entre las iniciativas de gestión privada, el protagonismo

Jimena Ferreiro y el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Andrés Duprat. El jurado de la segunda edición estuvo integrado por Beatriz Moreiro (Chaco), Daniela Pasquet (Misiones), Elisa O'Farrell (Buenos Aires), Fernanda Toccalino (Corrientes) y Walter Tura (Formosa). Las piezas premiadas fueron "Cómo quiero que me quieras" de Dufva Nielsen (Barranqueras, Chaco), "La resistencia de las piedras" de Maia Navas y Alejandra Reyero (Corrientes y Resistencia) y "La paradoja del fuego" de Maximiliano Peralta Rodríguez (San José del Rincón, Santa Fe). El jurado también entregó menciones honoríficas a Malcon D'Estéfano (Santa Fe), Fernanda Rege (Ciudad de Buenos Aires) y Adrián Sosa de Monteros (Tucumán). Lo que puede analizarse en la constitución del jurado es la intención como política pública de posicionar al Chaco y sus artistas en el circuito nacional, una conclusión que también puede verse en los Premios UNNE.

ejercido por *El Fogón de los Arrieros*, tanto desde las acciones que allí se efectuaron como de la colección artística conformada, constituye un singular privilegio para las y los resistencianos. Sin embargo, no es una tarea sencilla reconstruir las prácticas de consumo y comercialización de obras durante el siglo XX, dadas las condiciones en las que se desarrolló.

La aparición de galerías de arte en Resistencia sobrevino en el nuevo siglo, y advertimos algunos factores que favorecieron su surgimiento. Por un lado, desde los años 90 y principios del 2000 se delinearon nuevos circuitos alternativos de exhibición en los que las obras se ofrecieron en venta en eventos organizados por artistas. Dichos eventos, surgidos con fines fundamentalmente expositivos, fueron gratuitos y gestionados por los propios artistas, quienes organizaron exposiciones y ofrecieron la venta de obras al público de manera directa.

Por otra parte, los premios, exposiciones regionales y talleres/clínicas para artistas contribuyeron a dar impulso a una generación que comenzó a recorrer el país, exponiendo en los grandes centros, vendiendo sus obras y participando en ferias de arte. Algunos de estos creadores –desde lugares estratégicos de gestión pública o desde sus talleres particulares– promovieron a las nuevas generaciones, que replicaron la creación de nuevas plataformas y propuestas para la difusión. Es importante destacar aquí –tal como se observó en el desarrollo del artículo– que los agentes implicados en las acciones de gestión independiente también formaron parte de áreas oficiales de formación o legitimación artística. En este sentido, es conveniente dimensionar las relaciones que se establecieron en el sistema artístico resistenciano, dado que a diferencia de otras ciudades de mayor antigüedad o escala, las dinámicas culturales de Resistencia posibilitaron dichas particularidades.

En simultáneo, desde el nuevo siglo, el Instituto de Cultura y la Universidad Nacional implementaron políticas de promoción del arte regional y alentaron, a partir de premios, a la conformación de colecciones institucionales de arte contemporáneo. Además, gestoras/es, docentes e investigadoras/es que forman o formaron parte de estas instituciones públicas participaron también desde diferentes roles en las ferias de arte, tanto de Chaco como de Corrientes. Al referirnos a los agentes culturales, observamos que hubo actores clave en la aparición de espacios de gestión y comercialización, así como se advirtió también una difusa separación entre la gestión pública y la iniciativa privada que de algún modo ha determinado las relaciones entre agentes del campo artístico local.

Cuando analizamos específicamente las galerías, una de las cuestiones por subrayar fue que el término "galería de arte" parecía asociado a la idea de la exhibición y no centrado en su comercialización, que emergía subrepticiamente. Nos preguntamos, siguiendo a Baldasarre y Usubiaga (2019), si ello tendría relación con el tabú arte-dinero asociado a los ideales altruistas del arte y sus consecuencias en esta ciudad de escala intermedia. Y –aunque es probable que aún cueste hablar del precio del arte– es evidente que en Resistencia prima la escala del circuito y los agentes que integran tanto del sector público como privado, o cumplen diferentes roles/funciones en espacios de gestión pública. Constituye este uno de los asuntos más sensibles, dado el impacto que tiene, por ejemplo, el ejercicio de tasación de obras para la gestión pública –que además implica procesos de transparencia, legalidad y formalidad en procesos de adquisición de obras para las instituciones– y que no ha sido necesariamente consecuente con lo que aconteció en el ámbito privado y la comercialización o intercambio de arte contemporáneo. En cuanto a la tasación o valuación de las obras, no ha sido señalado como un asunto tratado en lo específico –al menos en este primer abordaje exploratorio– por parte de artistas y galeristas, aunque vale señalar que cada espacio desarrolló sus métodos propios de valuación, atendiendo a intereses particulares. No obstante, se observa que aún muchas de las actividades de gestión artística se asumen o presumen gratuitas, y en ese sentido, la profesionalización y los marcos de formalidad de estas prácticas contribuyeron a visibilizar la enorme labor que hay detrás del "amor al arte" y son asuntos latentes, tanto en las galerías y ferias como en la formación profesional de la gestión artística.

Para concluir, resta decir que las últimas décadas surgieron valiosas instancias que fueron modificando el circuito de comercialización así como propiciando el giro hacia la formalidad en las prácticas de gestión de las artes. Sin embargo, debemos atender que aún subsisten prácticas informales y de confidencialidad que dificultan el acceso a la información para analizar y dimensionar el crecimiento del sector. En ese sentido, es justo reconocer que la reciente y sostenida organización de ferias locales, tanto en Resistencia como en la vecina ciudad de Corrientes, contribuyó a incentivar el consumo y la venta de obras de artistas locales a nuevos públicos, y se proyecta como un mercado en crecimiento.

Referencias

Baldasarre, M. I. y Usubiaga, V. (2019). *El mercado del arte en América Latina. Valorización. circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI. H-ART.* Revista de Historia, Teoría y Crítica de arte. pp. 66-77.

Cantero, E. (2021). *Un aplauso para el asador.* En Reyero, A. et al. Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica. (pp.153-171). Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Cantero, E., Reyero A. y Giordano, M. (2025). *Coleccionismo, vanguardia y eclecticismo. Algunas prácticas expográficas en El Fogón de los Arrieros, Chaco. Caiana.* Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), (25) (pp. 105-125). https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2025-1-25-d05/

Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías.* Mardulce.

Geat, A. (2021). *Poéticas identitarias e imaginarios sociales. Precariedad, ironía y fugacidad en el arte argentino contemporáneo.* En Reyero, A. et al. Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica (pp. 172-190). Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Geat, A. (2024). La colección patrimonial del Chaco a 40 años de la creación del Museo Provincial de Bellas Artes. *Folia Histórica del Nordeste*, (49) (pp. 73-96). Instituto de Investigaciones Geohistóricas. https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2024/03/n49a03web.pdf

Geat, A. e Ypa, M. (2020). *Conservar desde los márgenes. Reflexiones sobre la gestión de colecciones de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes "René Brusau" (Chaco-Argentina) (pp. 27-31).* Actas. Ministerio de Cultura de Nación Argentina - Museo Nacional de Bellas Artes. https://senip.cultura.gob.ar/wp-content/uploads/2023/05/Actas-ENAC-2020.pdf

Giordano, M. (1998). *Conmemoración y ornamentación.* El arte público en Resistencia. 1910-1960 (pp. 219-232). Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Giordano, M. (2021). *El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern.* Separata n.º 28. (pp. 1-40). Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano.

Giordano, M. y Barrios, C. (2024). Escenarios artísticos en el NEA. Proyectos estético-políticos en el cruce entre Chaco y Corrientes. En *Historia general del arte de la Argentina.* Tomo XIII 2000-2020 (pp. 465-474). Academia Nacional de Bellas Artes. https://www.anba.org.ar/publicaciones/publicacion?id=64

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Siglo Veintiuno.

Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad.* Mardulce.

Ise, M. (2021). *Descubrir, exhibir, interpretar.* Arte latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992). Imago Mundi.

Perspectivas sobre el arte según Badiou en las obras de Izhar Gómez y María Laura Ise

Perspectives on Art According to Badiou in the Works of Izhar Gómez and María Laura Ise

Karina S. Giomi

Instituto de Cultura, Sociedad y Estado. Río Grande, Tierra del Fuego, Argentina
kgiomi@untdf.edu.ar
https://orcid.org/0000-0001-7786-9001

Resumen

El filósofo Alain Badiou genera una perspectiva para pensar el arte como procedimiento de verdad: el arte implica el trazado real de los recursos infinitos de la finitud de lo sensible. Propone una metodología para la lectura de las imágenes en relación con cuatro tiempos: el de los emblemas; el del poder desnudo; el de las excepciones o acontecimiento; y el sistémico. Sostiene que nuestra coyuntura es *intervalaria*, es el *tiempo del instante* o *falso presente*, en el que lo antiguo no es apropiado y lo nuevo no termina de producirse. Contra esto, las muestras *"Zona intermedia"* de Izhar Gómez e *"Intervenciones suaves"* de María Laura Ise darán cuenta del *verdadero presente* que Badiou propone construir como arco temporal: proyección que produce una torsión sobre el pasado, para resignificarlo, para producir nuevos cuerpos o figuras subjetivas de una verdad. Esto es posible por la separabilidad de las formas por las que el arte nos permite construir otro tiempo: el de la eternidad. Se distinguirá la mostración y circulación de las obras respecto del encuentro con la verdad de esa obra, que genera, por contemplación, la capacidad afirmativa heterogénea de crear otros modos de mirar (regímenes de visibilidad).

Palabras clave: Arte; Verdad; Badiou; Regímenes de visibilidad; Tierra del Fuego

Abstract

Philosopher Alain Badiou offers [MIL1] a perspective to think art as a truth procedure: Art is the real tracing of the infinite resources of the finitude of the sensible world. He proposes a methodology for the reading of images through four times that of emblems; that of naked power; that of exceptions or events; and the systemic. He argues that our conjuncture is intervallic, it is the time of the instant or the fake present, in which the old is not appropriate and the new has yet to fully realize itself. In contrast, the exhibitions *"Zona Intermedia"* (Intermediate Zone) by Izhar Gómez and *"Intervenciones Suaves"* (Soft Interventions) by María Laura Ise aim to explore the true present, which Badiou conceives as a temporal arc: a projection that produces a twist on the past in order to resignify it, producing new bodies or subjective figures of a truth. This is possible due to the separability of forms, by which art enables us to build another time: that of eternity. The display and circulation of the artworks will be distinguished from the encounter with the truth of that oeuvre, which, through contemplation, generates the heterogeneous affirmative capacity to create other ways of looking (regimes of visibility).

Keywords: Art; Truth; Badiou; Visibility regimes; Tierra del Fuego

Recibido: 21/03/25; Aceptado: 06/06/25

Introducción

El presente trabajo aborda una metodología para la lectura de las imágenes del tiempo presente desde la filosofía de Alain Badiou a partir de las obras de dos artistas, Izhar Gómez y María Laura Ise, residentes en Tierra del Fuego.

En varios de sus escritos, Badiou toma obras de otros artistas (por ejemplo, en *Condiciones* trabaja los poemas de Mallarmé, de Rimbaud, etc.)[1] para pensar el arte como procedimiento de verdad (Badiou, 2012). Se trata de un encuentro de codeterminación recíproca[2] entre teoría filosófica y obras. En la misma clave, este escrito asume que la teorización sobre una metodología para la lectura de imágenes (propuesta por Badiou)[3] se pone en juego en tanto intervención de lectura de imágenes. De acuerdo con lo anterior, este escrito filosófico no implica una filosofía del arte tomada como régimen estético (Badiou rechaza esto en la obra mencionada)[4] por lo que no se trata de un uso hermenéutico[5] para comprender significados o fijar sentidos de las obras de Gómez e Ise; por el contrario, se trata de un método para leer aquello que interrumpe los sentidos y los altera, y por eso implica una tarea inacabada que habilita infinitas posibilidades: "La verdad es distinta del sentido" (Badiou, 2012, p. 91).

La filosofía no produce verdades, trabaja a condición de las verdades que se producen en el arte, en la ciencia, en el amor y en la política. Solo bajo condiciones la filosofía puede ser contemporánea de su propio tiempo. La verdad es sustractiva, adviene por la nominación de un acontecimiento que "agujerea" el sentido.[6] Entonces, las obras seleccionadas de Gómez y de Ise nos interesan por su operatoria en acto de sustraerse a una apuesta de sentidos identitarios clausurados. La mayoría de dichas obras fueron *instalaciones*[7] que se llevaron a cabo en

1 Badiou (2012) propone que las verdades son sustractivas, pero cada artista puede encontrar su método, así formula "El método en Mallarmé: La sustracción y el aislamiento" o "El método en Rimbaud: La interrupción". ¿Acaso estaremos autorizados a decir "El método en Gómez: la extranjería"?, por ejemplo. Esto requeriría un análisis diferente a la propuesta acotada en este escrito. Solo legitimamos aquí un encuentro entre las producciones badiouanas y obras externas, tal como los que realiza el propio autor.

2 En otras palabras, se trata de una metodología denominada *intervención*, y no de una representación en la que se aplicaría una teoría a un objeto artístico o este último se volvería mero ejemplo de una teoría.

3 En los límites de este escrito no se realiza una revisión crítica de la propuesta badiouana, por ejemplo, desde un debate frente a otras teorías del campo del arte contemporáneo o desde otras problematizaciones posibles. La caracterización del arte contemporáneo por la construcción de un presente y la problematización sobre el concepto de instalación en términos de producción de presente se encuentra desplegada en otras perspectivas, por ejemplo, en Boris Groys (2008) "Topología del arte contemporáneo" (artículo publicado en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity,* Contemporaneity, Duke University Press, 2008 pp. 71-80), así como en Boris Groys (2014) Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea (CABA Caja Negra Editora). La comparación entre estas perspectivas puede ser objeto de abordaje para futuros escritos.

4 Badiou (2012) sostiene que el régimen aristotélico implicó transformar el arte (poema) en una ontología regional, en este caso, la Estética como disciplina filosófica. Heidegger fue quien devolvió al poema su vinculación con la verdad.

5 Badiou (2012): "Si la filosofía no tuviera más que interpretar sus condiciones, si su destino fuera hermenéutico [diría] tal es el sentido de esto que adviene en la obra poética [...] La filosofía sería el agregado tranquilo de una estética [...] pero "filosofía" es algo que solo comienza cuando ese agregado resulta inconsistente. Cuando no se trata ya de interpretar los procedimientos reales donde yace la verdad, sino de fundar un lugar propio en el que, bajo las condiciones contemporáneas de tales procedimientos, se enuncie cómo y por qué una verdad no es un sentido, sino más bien un agujero en el sentido" (p. 91). [Subrayado en el original].

6 Badiou (2012): "Porque la nominación de un acontecimiento [...] es siempre poética: para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abrevar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua [...] el poema [implica] estas dos donaciones: la presencia del presente en la perforación de las realidades, el nombre del acontecimiento en el salto fuera de los intereses calculables" (p. 90).

7 Badiou (2013) en Las condiciones del arte contemporáneo señala que "las instalaciones [...] disponen en el espacio un conjunto de elementos, de colores, de objetos que es efímero, que está instalado y que va a estar también desinstalado, apoderándose del lugar del espacio por un momento, exactamente igual que la performance se apodera por un momento del tiempo y, después, desaparece" (p. 3). En esta conferencia aparecen críticas al arte contemporáneo (por ejemplo, asocia lo "efímero" a la circulación de la mercancía) que resultan clarificadas en los libros que aquí analizamos a través de la contraposición que realiza entre falso y verdadero presente. Más allá de algunas

la ciudad de Río Grande, provincia de Tierra del Fuego, Argentina. Sin embargo, esta contextualización en tiempo-espacio no delimita necesariamente un enfoque desde la sociología del arte, dado que el énfasis no estará puesto en caracterizar un arte fueguino ni latinoamericano, conceptos que trabajan con otros interrogantes, sino que, desde una topología del arte contemporáneo, se tratará de un lugar para construir un verdadero presente y, por ello, de una verdad a la vez singular y universal. "La creación del presente supone que pueda haber una equivalencia entre un punto y el universo entero [...] en un punto existe subjetivamente todo el universo [...] [se trata] de un nuevo lugar, de una nueva donación subjetiva del presente" (Badiou, 2021b, p. 50). Una excepción es, a la vez, una creación, "una excepción que tiene que crear [...] la posibilidad de que el mundo sea un mundo diferente [...]" (p. 51). En esta introducción se han hecho algunas referencias a otros textos de Badiou, sin embargo, el presente escrito está centrado en la secuencia de las obras *El nihilismo contemporáneo. Imágenes del tiempo presente I* (Badiou, 2021a), *Lógica de las excepciones. Imágenes del tiempo presente II* (Badiou, 2021b) y *¿Qué es vivir? Imágenes del tiempo presente III* (Badiou, 2021c). En estos libros, Alain Badiou otorga continuidad a sus consideraciones sobre el arte como un procedimiento de verdad, entre otras cuestiones, en el marco de un seminario dictado entre los años 2001 y 2004 en el que despliega un método que aquí sintetizamos desde un recorrido por las tres obras mencionadas.

Para Badiou (2021a), el arte implica "el trazado real de los recursos infinitos de la finitud de lo sensible" (p. 64). Propone una metodología para lectura de las imágenes del tiempo presente en relación con cuatro tiempos: el de los emblemas, el del poder desnudo, el de las excepciones o acontecimiento, y el sistémico. Sostiene que nuestra coyuntura es *intervalaria*, es decir, se trata del *tiempo del instante* o *del falso presente*, en el que lo antiguo no es efectivo y lo nuevo no termina de producirse. Contra esto, las muestras "Zona intermedia" [8] de Izhar Gómez[9] y "Desplegar. Intervenciones suaves"[10] de María Laura Ise[11] darán cuenta de la densidad del *verdadero presente* que Badiou propone construir como arco temporal: proyección que produce

críticas sobre el arte contemporáneo, Badiou destaca el poder político de las instalaciones que producen efectos transformadores en un lugar y un tiempo: "será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo [...] la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto [...] intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida" (p. 3). Badiou apunta a que el arte se debe tornar afirmativo en el sentido de buscar elementos emancipadores que están en el mundo.

8 "Zona intermedia" de Izhar Gómez (curaduría: María Laura Ise) se exhibió en octubre de 2022, en el Museo Fueguino de Arte Niní Bernadello, de la ciudad de Río Grande, provincia de Tierra del Fuego.

9 Izhar Gómez es un fotógrafo y artista mexicano nacido a mediados de 1978. Ha trabajado en Ushuaia en varios proyectos relacionados con la edición de libros, la producción artística y la curaduría. También ha participado en festivales de cine y arte multidisciplinario. Su obra ha sido reconocida en varios concursos de artes visuales y ha sido publicada en libros y revistas de Argentina y México. Desde su llegada a Argentina en 2017, ha exhibido su trabajo en varios espacios y festivales en Tierra del Fuego.

10 "Desplegar / intervenciones suaves" de María Laura Ise (curaduría: Maximiliano López) se exhibió en 2024 en el Museo Fueguino de Arte Niní Bernadello de la ciudad de Río Grande, provincia de Tierra del Fuego. "La exposición está formada por cinco proyectos en formato de instalación, realizados entre 2020 y 2023: Roja, Canasta básica, Kit de supervivencia, Ejercicio N.º 1 y Abrigos. Estos proyectos combinan distintos soportes, materiales y técnicas específicas como dibujo, costura, bordado y telar. Como eje que los reúne, están atravesados por las nociones de abrigo, afecto, y el material textil como vínculo, memoria y testimonio" (López, 2024).

11 María Laura Ise es artista e investigadora. Su práctica artística habita los cruces entre el dibujo, el bordado y el uso de material textil para hablar de la memoria individual y colectiva. Su producción reciente fue incluida en el Concurso de Artes Visuales del Fondo Nacional de las Artes; el Salón Nacional de Artes Visuales; el Premio Adquisición de Artes Visuales 8M; el Premio Nacional de Artes Visuales del NBCH, así como en las convocatorias de Proyectos Expositivos del MUBA René Brusau y el Museo Fueguino de Arte. Recibió distintos reconocimientos, entre los más recientes, el 2.° Premio Adquisición del Salón de Arte Textil (Museo Sívori, 2023), las Menciones Especiales del Jurado en el Premio Nacional de Artes Visuales NBCH (Museo de Bellas Artes René Brusau, 2022), la Muestra Textil del Museo Fueguino de Arte (2022) y la Beca de Creación de FNA. Algunos de sus trabajos forman parte de las colecciones públicas del MUBA René Brusau, la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y el Museo Sívori. Ha realizado talleres de producción de artes visuales y seguimiento de proyectos, además del Taller de Lenguajes Textiles con Elisabet Quallio. Realiza proyectos de curaduría y publica escritos sobre arte, cultura e identidades en América Latina, con énfasis en exposiciones de arte latinoamericano. Es parte de Clínica Amiga y de la publicación Paraíso Tropical, proyectos colectivos de artistas que residen en Ushuaia, Tierra del Fuego.

una torsión sobre el pasado, para resignificarlo, para producir nuevos cuerpos o figuras subjetivas de una verdad. Esto es posible por la separabilidad de las formas por las que el arte nos permite construir otro tiempo: el de la eternidad. En ese aspecto, se distinguirá la mostración y la circulación de las obras respecto del encuentro con la verdad de esa pieza, que genera, por contemplación, una capacidad afirmativa heterogénea de crear otros modos de mirar (otros regímenes de visibilidad). Esto implica, además, el abordaje de otra idea de libertad. En suma, este escrito produce un encuentro entre las obras de Izhar Gómez y de María Laura Ise y el arte como procedimiento de verdad en el sentido desplegado por Badiou.

Un método para la lectura de las imágenes del tiempo presente según A. Badiou

Badiou (2021a) señala que resulta inexacto sostener que se llega a la esencia de nuestra sociedad cuando se declara que es una sociedad del espectáculo en la que "lo real mismo se compone de imágenes" (p. 51), ya que el poder en nuestro tiempo, además de difundirlas, puede censurarlas, suprimirlas o hacerlas desaparecer. El poder queda enmascarado por emblemas o imágenes que lo recubren: "todo poder real es secreto, se ejerce en la sombra más espesa" (Badiou, 2021a, p. 44). Entonces, una tarea del tiempo presente será desarmar los emblemas (semblantes[12]) que recubren el poder, mostrando su vacuidad y su impoder. Se trata de apuntar a los emblemas, a lo que opera como *imaginario*, pero mucho más a aquello que queda suprimido, que no tiene imagen por sí mismo, y que puede desarticular los emblemas por su fuerza *desimaginante*. Leer las imágenes del tiempo presente implica

> [...] captar *lo que no tiene imagen*. El presente del presente es lo que no tiene imagen, lo que se sustrae a la imagen. Lo real del presente es desimaginado. Y más aún: ese real es el desimaginante activo, aquello que tiene una potencia desimaginante. (Badiou, 2021a, p. 50)

Este trabajo se centra en el análisis de obras de artistas residentes en Tierra del Fuego, por ello aborda el orden imaginario de la *identidad fueguina* como regulador de las imágenes, para, no obstante, no confiar en su clausura en términos de "fueguinidad", para mostrarlo operando en su condición de emblema[13] como recubridor de las relaciones de poder. No se trata de estar en contra de las identificaciones en este territorio, sino en contra de una clausura identitaria que se torna emblema o guardián de las relaciones de poder excluyentes de otras identificaciones. Las identidades no son esencias, sino que son relacionales; implican múltiples diferencias en un orden regulador que, aunque intente clausurarse, está en devenir y en apertura constante dada su contingencia de base (nunca pierde la posibilidad de alterarse, de ser de otro modo). A esto se denominó capacidad *desimaginante* del arte, y será desplegado siguiendo la obra de dos artistas que residen en Tierra del Fuego: Izhar Gómez y María Laura Ise.

En cuanto al método, Badiou (2021a) expone:

> [...] la producción de un pensamiento de las imágenes del tiempo presente se escande en cuatro tiempos: el tiempo sistémico; el tiempo de la excepción; el

12 Badiou (2016) expone operaciones similares desde los conceptos de semblante, real del semblante y real.

13 Badiou (2021a) hará referencia a la democracia como semblante de un régimen de aceptación colectiva de las desigualdades, emblematizada como parte del juego social admitido y como régimen de las imágenes. Prueba de de ello es la incomodidad que genera cuestionar algo que se supone incuestionable. Badiou rechaza la democracia como semblante del poder, aunque en otros trabajos resignificará el concepto de democracia apuntando a su sentido igualitario. La misma incomodidad puede generar cuestionar la identidad fueguina como emblema.

> tiempo del poder desnudo; el tiempo del emblema. Si llegamos a reunir a los cuatro en una figura de anudamiento, tendremos entonces un pensamiento de las imágenes del tiempo presente. (Badiou, 2021a, p. 67)

Estos cuatro términos que se articulan en el método pueden tener un orden variado (del sistema a los emblemas o viceversa), sin embargo, en el contexto actual de incertidumbre que Badiou (2021a) denomina *intervalario*, el filósofo sostiene la apuesta de iniciar por los emblemas: "Estamos en una época sin predicados. Es por eso que adopto el método de las imágenes. Si no, les daría el concepto" (p. 61). Según Badiou (2021a), la actual coyuntura es *intervalaria:* el orden anterior no es eficaz, sus predicados ya no son adecuados, y lo nuevo no termina de nacer, sus predicados aún no son apropiados. Se trata de una figura de confusión, de incertidumbre. En un contexto de transición no resulta conveniente partir de una crítica a la alienación estructural o al sistema, sino que apuesta a iniciar por desenmascarar los emblemas porque es lo que permite captar la clave subjetiva del nihilismo contemporáneo: "Vamos a construir la imagen del tiempo presente a partir de su emblema [...] Vamos a comenzar por el aparecer en su aparición misma. No por la estructura" (p. 60). La lectura de las imágenes del tiempo presente implica distintos pasos:

> 1.° Hay que impugnar el emblema [...]; 2.° Hay que intentar apartarse del poder desnudo que subtiene este emblema; 3.° Hay que despejar las excepciones; 4.° Hay que encontrar las fallas del orden intervalario, esta figura de transición, que es una figura de confusión. (Badiou, 2021a, p. 95)

- ***1. Tiempo del emblema:*** Emblemas son las figuras (o "trajes") que recubren al poder que regula la circulación de las imágenes en dos sentidos: el emblema inviste un orden (efecto de orden), pero no requiere cubrirlo en general, sino recubrir el punto que podría hacer excepción en ese orden; el emblema enmascara "el punto del orden educado por su excepción" (Badiou, 2021a, p. 66). En otras palabras, necesita investir lo que es contraefecto de ese orden, el emblema enmascara "el contraefecto de la excepción" (p. 67).
- ***2. Tiempo del poder desnudo:*** En conexión con lo anterior, el poder desnudo está resguardando desde el exterior el mantenimiento de un orden respecto de lo que podría hacer excepción en él, y en ese sentido no es tanto la ley como el garante secreto o invisible de esa ley. "El poder desnudo no es la ley de mantenimiento de lo que hay, es la ley de la defensa de lo que hay en contra de lo heterogéneo" (Badiou, 2021a, p. 59). Por ello, "la descripción de un orden no basta para dar el secreto de su poder [...] el secreto está en el contraefecto" (Badiou, 2021a, p. 65). Resulta relevante este punto porque apunta a la contingencia de lo que hace excepción. Badiou (2021a) plantea "¿qué es el poder en el arte?" (p. 66) y sostiene que no es el poder de repetir un orden, sino que el poder se expresa en la siguiente pregunta: "¿de qué es capaz respecto de lo que intenta hacer excepción en él?" (p. 66). Como ejemplo propone algunas figuras de lo *neo* que pretenden novedad o excepción, constituyendo en realidad una forma del antiguo orden y de regular aquello que podría alterarlo.
- ***3. Tiempo de la excepción:*** La excepción (punto exterior puro, desimaginante, acontecimiento) es prueba de aquello que es heterogéneo. Se trata de ubicar lo real como trazado de lo que la estructura no autoriza a pensar. Implica "la ubicación de los trazados reales que, en la superficie de la estructura [...] constituyen sin embargo una excepción a esa estructura [...] se podría decir también que es la ubicación de un inexistente estructural que existe, no obstante, como trazado" (Badiou, 2021a, p. 64). Entonces, la excepción convoca aquello que era imposible de representar para los posibles de esa estructura. Se trata de un acontecimiento en el arte, la ciencia, la política o el amor. Respecto al arte, dirá Badiou (2021a), "el arte es el trazado real de los recursos infinitos de la finitud de lo sensible" (p. 64).
- ***4. Tiempo sistémico:*** El pensamiento de la estructura implica la ley y su fun-

> cionamiento. Este es el punto del orden de la legislación de las imágenes (todo debe entrar en la ley de las imágenes, en la persistencia de lo que hay y en el mantenimiento del orden).

La capacidad emancipadora del arte radica en la articulación de la tarea que implican estos interrogantes: se parte del análisis de los emblemas, se llega al poder desnudo que está recubierto por emblemas, de allí se encuentran las figuras de la excepción al orden, y de ahí, se muestra que ese orden estructural, sistémico, es contingente, fallido, y que puede ser de otro modo. En el último paso se llega a las "huellas de la falibilidad de ese orden, demostración de que ese orden [...] posee zonas de fragilidad esenciales" (Badiou, 2021b, p. 151). Se trata de una idea de libertad como contingencia; de lo contrario, el "crimen" del poder sería perfecto, no habría modo de escapar a la alienación, ni de escapar a quedar reducido, en nuestra coyuntura capitalista, a un cuerpo mercantil. El mercado propone un falso presente, el del intervalo que rechaza la memoria (o pasado) y el porvenir. Es un presente del instante, de la velocidad, que transforma todo en mercancía que circula por equivalencia general. Este falso presente intervalario es también un no mundo, ya que no retiene el tiempo ni produce un lugar para habitar. Contra esto, Badiou (2021), desde una "topología de la visibilidad" (p. 98), contrapone posturas tradicionales del mundo como horizonte de sentido al mundo como visibilidad desde una nominación (lógica del aparecer). El mundo se constituye por lo que es nombrado, y por lo que no lo es, en tanto que, destituido de la visibilidad, resulta excluido. No hay mundo, dice Badiou, porque hay excluidos de la nominación: "Ninguna necesidad de nombre, puesto que todos somos iguales frente a la mercancía [...] 'Excluido' es el nombre de aquello que no tiene nombre. Ningún nombre, ningún porvenir [...] la abrumadora mayoría no está inscripta, cuenta como nada" (Badiou, 2021b, pp. 99-100). Entonces, se trata de la tarea de buscar en las imágenes del tiempo presente, no lo explícito, sino aquello que no está dicho, para trazar de modo político un mundo posible en el no mundo.

La noción de *identidad fueguina*, en tanto resulta clausurada, no constituye un mundo, ya que no organiza de algún modo una igualdad de los sujetos, sino una equivalencia posible de todas las cosas como principio del intercambio generalizado en el mercado: el presidiario "petiso orejudo", Saint-Exupéry al lado de una canoa yagan, de un pingüino o un perro siberiano, etc. El *falso presente* es *anárquico*, esto quiere decir sustituibilidad universal –de todas las mercancías– en un *puro* presente. Es un *no mundo* que nos impotentiza para actuar.

Generar mundo significa que hay que construir un presente: "No hay proyecto creador sin retención del tiempo" (Badiou, 2021a, p. 113). Badiou (2021b) se pregunta qué es construir un presente. Sin proyecto ni memoria, no hay presente. Hay que construir un presente no intervalario: "Lo defino como una proyección hacia el porvenir que conserve siempre, en torsión, una parte de la dimensión repetitiva del pasado" (Badiou, 2021, p. 31). El presente implica un arco temporal que anuda pasado, presente y futuro. No define el presente por oposición a un pasado ni por oposición a un futuro. No es tampoco el presente del instante inasible, ni el de la inmediatez de la lógica del mercado. Es un presente denso cuyo movimiento es la *lógica de la excepción* (acontecimiento) por la cual hay alteración, por la cual lo mismo deviene otro, y hay, a la vez, continuidad radical y cambio radical (Lewkowicz, 1996; Giomi, K. y Risso, J., 2024).

A la coyuntura intervalaria, Badiou (2021c) la denomina *materialismo democrático*, posición que sostiene que solo hay cuerpos y lenguajes (dos dimensiones). Para esta posición, escapar a la violencia de la estructura consiste en lograr que los lenguajes y los sistemas históricos-políticos no opriman los cuerpos. A esto, el filósofo opone una posición denominada *dialéctica materialista* que implica tres dimensiones: "Solo hay cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades" (Badiou, 2021c, p. 77). Entonces, postula un nuevo concepto de verdad, de carácter sustractivo, que se inscribe en una tradición filosófica que asume la división entre saber y ver-

dad[14] –división elaborada principalmente por Heidegger–. En este sentido, la libertad no significa luchar para que los lenguajes no opriman los cuerpos, sino que la libertad pasa por la creación de nuevos cuerpos. Esto hace caer la teoría representacional, y también la del mero habitar una situación –aquí a distancia de Heidegger[15]–; se trata de la capacidad de crear cuerpos nuevos a través del pensamiento. No es algo abstracto ni meramente especulativo, involucra el cuerpo, pero es un cuerpo de pensamiento. Si la verdad quedara supeditada al saber –como ya lo había denunciado Heidegger– resultaría inadecuada para sostener los desafíos del pensamiento. Pero si la verdad es un estado del pensamiento, entonces es lo mismo que la libertad:

> La esencia de la verdad es la libertad. No se comprende la esencia de la libertad y de la verdad si no se comprende que la libertad en tanto originario, cuando no es capturada por el saber, no es un juicio, ni una adecuación, ni un criterio. No es una norma: es un estado del pensamiento. (Badiou, 2021a, p. 163)

Crear un presente es crear un sitio de pensamiento. La verdad es lo que lo sostiene a uno en su sitio (no hay relativismo). Hay fidelidad a una verdad. Solo el mundo de las opiniones es relativo a los individuos, pero la verdad es una "figura del Sujeto, y no del individuo o del Yo" (Badiou, 2021a, p. 164).

La verdad implica construir la eternidad en la multiplicidad de redes espaciotemporales, que se entrecruzan y enmarañan, y solo hay eternidad bajo una condición: que haya separabilidad de las formas. "Eternidad [...] quiere decir [...] la separabilidad de las formas" (Badiou, 2021c, p. 22). Entonces, se trata de construir, en el tiempo intervalario, otro tiempo: el eterno, el que conecta un punto local con una verdad universal. A esto refiere Badiou cuando sostiene que "tiene que existir un presente para que uno pueda declararse contemporáneo" (Badiou, 2021a, p. 27). Tiene que darse una donación subjetiva de un presente. Para ello se requiere la separabilidad de las formas. Por ejemplo, la obra *Antígona* resulta eterna. No se trata de que, como intersección entre dos mundos diferentes –el antiguo y el nuestro–, haya un punto en común que sería *Antígona*. Por el contrario, *Antígona* es un punto de creación artística sobre un problema trágico que hace que el mundo antiguo y el nuestro sean el mismo: resultan contemporáneos. La forma es separable del contexto. Y si algo escapa al contexto, entonces rehúye al relativismo, y tenemos una afirmación verdadera. De allí que se deba problematizar el concepto de contemporáneo. Arte contemporáneo es que somos capaces en un punto local de sostener lo verdadero, y ese momento se torna también universal. Hay obras que "son singularidades absolutas, pero es eso lo que vale universalmente" (Badiou, 2021a, p. 51). Construir un presente, entonces, es desplegar la posibilidad universal y eterna que contiene. Hay verdad porque se producen efectos, y por eso, solo *a posteriori* podemos decir que hubo verdad, por las consecuencias que se despliegan.

14 Esto está en contra de la tradición filosófica representacionalista que apoyó su noción de crítica en la separación entre la verdad como saber fundamentado y las apariencias como multiplicidades; esta tradición finalmente atenta contra la idea de verdad, ya que conduce a posturas del relativismo o al nihilismo. Para Badiou, se trata del problema de una nueva racionalidad: "[...] la racionalidad clásica era lo que permite construir la demarcación entre verdad y opinión [...] [la nueva racionalidad dialéctica] consiste en encontrar las formas de demarcación entre verdad y saber" (Badiou, 2021c, p. 184).

15 "Lo que uno hace no es solo habitar el mundo [...] uno vive la invención del mundo" (Badiou, 2021b, p. 77). Más que a "lo abierto" heideggeriano como horizonte de posibilidades, se trata en Badiou de la "desvinculación" como figura acontecimental que hace subir a la superficie la multiplicidad inconsistente del ser.

¿Por qué las obras de Izhar Gómez y de María Laura Ise permiten pensar y construir el tiempo presente?

La instalación "Zona intermedia" del artista Izhar Gómez, con curaduría de María Laura Ise, fue pensada para el Museo Fueguino de Arte (Río Grande, Tierra del Fuego). Expone una selección de proyectos de fotografía y audiovisual realizados entre los años 2017 y 2021. Ise (2021) señala que "Zona intermedia" refiere a la *extranjería*[16] como concepto que atraviesa tanto el proceso migratorio entre México y Argentina del artista como su vivencia subjetiva en la isla de Tierra del Fuego. Ahora bien, siguiendo a Badiou, ¿en qué se diferencia la noción de *zona intermedia* de lo que el filósofo describió como una *zona intervalaria* en la coyuntura capitalista actual? La *extranjería* es lo que hace que ninguna identidad totalice, sea completa o esté clausurada; en ese sentido, la extranjería, y lo que el orden social hace de ella, es lo que Badiou denomina *contraefecto de un orden*. Se trata de un orden que debe saber hacer (u operar) para mantener la identidad, pero que también debe implicar un saber hacer con eso que lo puede romper, es decir, que debe hacer algo con la extranjería. Entonces la extranjería es la excepción,[17] es lo que el orden del poder desnudo viene a controlar, recubierto por los trajes, imágenes o emblemas de ese poder, a saber, recubierto por el "traje" de la identidad fueguina. Se podrá indagar: ¿La exposición de I. Gómez apunta directamente, vía método badiouano, al corazón de los emblemas de la identidad fueguina? Creemos que sí. De ahí, al desarticular los emblemas, muestra al poder intentando impedir aquello que puede hacer excepción en él: la extranjeridad. La identidad fueguina[18] en términos de su clausura se construye explícitamente sobre una configuración espaciotemporal: los nacidos y los llegados, y el tiempo de duración. ¿Cómo hacer para que esa zona sea *intermedia* o *intersección* como sugiere el artista y que no resulte una zona intervalaria o inhabitable? Eso requiere, como dice la curadora, caminar un orden para transformarlo:

> Se camina un territorio para reconocerlo y señalizarlo, para integrarse, modificarlo, clasificarlo, darle un orden. También para ser y probar otras versiones de sí mismo, en un tránsito que produce extrañamiento a la vez que rediseña identidades: "La extranjería es, en un sentido amplio, la experiencia duradera o breve de ser otro y se pone en evidencia en conductas clasificatorias mínimas". (Giunta, 2011, p. 62, citado en Ise, 2021)

16 Según la curadora Ise (2021), "[...] la investigación en torno a la noción de extranjería en el arte contemporáneo es un hilo conceptual que permite pensar el conjunto de obra en el espacio de exposición. Esta noción, que en un sentido general habla de quien se radica en un lugar pero que proviene de otro, puede ser vista desde distintos matices. Como propone Andrea Giunta (2010), la extranjería es una construcción situacional atravesada por distintas experiencias, que presenta diferentes formatos historiables como el del exilio –ya sea económico o político–, pero que también incluye la experiencia de la extranjería como opción: el movimiento y el viaje por distintos motivos o propósitos".

17 "Esta exposición es pensada desde el concepto de instalación, entendida como forma del arte contemporáneo que presenta una selección y secuencia de opciones, dejando afuera otras, y que propone criterios para contar una historia o enunciar una idea en el presente. La instalación es [...] un 'espacio finito de presencia donde diferentes imágenes y objetos son dispuestos y exhibidos' (Groys, 2008), donde el espacio mismo –ya sea el museo, una casa o un taller– es también parte del material [...]" (Ise, 2021).

18 "Junto con esto, la mirada sobre el territorio ligada a la pregunta por lo identitario se hace presente de modo transversal. Las lecturas sobre el espacio fueguino oscilan entre un lugar de paso y de confín, y ambas siguen vigentes en medio de la heterogeneidad de imaginarios históricos y míticos. La construcción de la isla como un lugar de tránsito y tierra de oportunidad pone en evidencia la tensión entre antiguos y nuevos pobladores, que es leída como rasgo de la identidad territorial. Algunas exposiciones como la del MAF (2011) proponen el tema de "estar acá" para explorar la pertenencia al lugar y la idea del territorio como punto de partida de la diversidad cultural de este entorno. La dificultad de la pertenencia y de la permanencia en este espacio geográfico es un tema que se repite y se repiensa desde el campo de las artes visuales en Tierra del Fuego" (Ise, 2021).

El orden, como se ha dicho, se construye para el mantenimiento de una figura estable y, a la vez, como un saber hacer con aquello que es su contracara, para poder guardarse de lo que puede desestabilizarlo. Así describe María Laura Ise (2021) los emblemas identitarios en la isla fueguina: por un lado, "el lugar de llegada se presenta como lugar pleno de posibilidades y expectativas [...]" y por otro, como contracara, aquello que el emblema de la identidad fueguina debe poder controlar porque puede devenir excepción o alteración: "[...] una desestructuración cultural que afecta los modos y formas de relacionarnos, que puede generar incluso problemas de integración". Es posible reconocer aquí los tiempos del método de lectura de imágenes que nos propone Badiou; el tiempo del emblema (identidad fueguina clausurada) recubre el poder y a la vez controla la excepción; aquello que se presenta y no está representado en el régimen de las imágenes es lo que puede desestabilizar lo que se muestra estructurado, es aquello que implica la "desestructuración cultural" a la que refiere Ise (2021). De ese modo, el método implica una praxis artística, es su puesta a prueba en uso, más allá de si el propio artista pueda o no dar cuenta explícitamente de los pasos de ese método. Y del mismo modo, Izhar Gómez hace una apuesta por la verdad del arte en términos de Badiou. En palabras de la curadora:

> Es el viaje, el traslado o la misma travesía entre un territorio y otro, el desplazamiento, el que produce estos espacios intermedios entre el lugar de llegada y de partida, producto de la mezcla y negociación de experiencias, de estar y no estar en un lugar al mismo tiempo. Una zona intermedia enriquecida por la superposición de experiencias, recuerdos, y el cúmulo de imágenes y objetos que hacen a la intersección de mundos. La propuesta de Zona intermedia viene a añadir una capa más para no atar ni limitar la cuestión de la identidad al territorio. La extranjería, la pertenencia móvil, la desterritorialización y el tránsito son también parte de la narración del lugar. (Ise, 2021)

La extranjería es lo *desimaginante* porque es lo que rompe el saber, es lo que no queda representado. La verdad que no se muestra en un régimen de saber identitario es que todos por igual somos extranjeros. No hay más que extranjerías, subjetividades nómades. Contra la sedentarización ante la *mostración* de imágenes en la sociedad del espectáculo, surge la propuesta de subjetividades nómades: no se trata de la mostración, se trata del *encuentro* con aquello que hace excepción.

En la obra de Gómez "Zona intermedia", la ciudad es el lugar del anudamiento de todos esos tiempos. Los emblemas de la identidad fueguina –bajo riesgo de clausurar en "fueguinidad"– ocultan el poder de las relaciones de dominación que controlan lo que podría ser una excepción, es decir, controlan el contraefecto del orden. Por ejemplo, en la ciudad de Ushuaia hay convocatorias para expresar la identidad fueguina a través del muralismo y existen más de trescientos murales. Muchas de las imágenes tradicionales que estaban adentro del museo se exponen ahora en la ciudad. Se trata de lo *neo*, de un nuevo modo. Sin embargo, las consignas identitarias respecto a la convocatoria y muchos de los murales podrían estar reproduciendo los emblemas "viejos" de "fueguinidad" aun cuando aparezcan en formatos nuevos. Esto daría cuenta de cómo el poder manipula los emblemas para guardarse de lo que podría hacer excepción. En este marco, la obra de Izhar Gómez viene a desenmascarar emblemas. En ese aspecto, postulamos que Izhar Gómez propone pensar una zona intermedia (fotografía en Figura 1) como creación de un presente en el sentido dado por Badiou.

Figura 1: *Fotografía de Izhar Gómez*



Fuente: Exposición "Zona intermedia" en el Museo Fueguino de Arte Niní Bernardello, Río Grande, 2022.

¿Es la fotografía de una garita de colectivo una imagen que construye tiempo presente? Es un tiempo-espacio intermedio que anuda el pasado y el porvenir, y que propone un mundo habitado igualmente por cualquiera. Esta desjerarquización de identidades y extranjerías es un claro ejemplo de una imagen del tiempo presente. La imagen de la garita implica un punto de una subjetividad nómade, no detenida. La garita escapa y hace excepción al orden identitario de las imágenes de "fueguinidad" tradicionales (el museo de la prisión, la naturaleza, la exotización y el arcaísmo en imágenes de pueblos originarios, los pioneros, etc.), es alteración y nueva subjetividad para Tierra del Fuego. Entonces, la obra de Izhar Gómez construye un presente en el que la proyección de un futuro (con identificaciones igualitarias) produce una torsión sobre el pasado (la repetición de imágenes fueguinas tradicionales) para alterarlo, para ampliarlo, para devenir.

Por otra parte, en la Figura 2, Izhar Gómez tomará la nieve –emblema de Tierra del Fuego– a través de un bloque de hielo con la imagen de un cuerpo encerrado en su interior, como aquello que pretende reflejar –cual espejo– una imagen rígida e inamovible, para quebrarlo de un disparo. No, claramente el disparo no es sobre sí mismo, sobre la imagen. El disparo es contra el régimen de visibilidad que resulta excluyente, contra ese régimen bloque-opresor que devuelve, en un retorno invertido, la etiqueta de extranjero. Pero también para producir un cuerpo nuevo, bajo otro modo de mirar. El régimen de visibilidad es lo que no queda representado –es el poder que se mantiene secreto como antes se ha mencionado– y es el garante de las demás representaciones. Estallado ese régimen, libera su potencial, libera los recursos infinitos en la finitud de lo sensible.

Figura 2: *Obra de Izhar Gómez*



Fuente: Revista Paraíso Tropical N.° 1. 2023.

Para Badiou (2021b), la tarea es apuntar al protocolo de lectura de las imágenes, alterando el régimen de visibilidad. Desde un régimen de visibilidad representativo, se trata solo de la existencia de un protocolo de *mostración* de las imágenes; sin embargo, para el filósofo, la tarea consiste en precisar el protocolo de las *lecturas* de las imágenes que *encuentran* en ellas un pensamiento (que escapa a la representación, es decir, aquello que, ya sea por exceso o por defecto, disloca la mostración). La imagen no tiene valor representativo, en otras palabras, no se trata de que muestre verdaderamente algo, dado que el axioma es que *no se ve nada* sin lectura de la imagen; por ello, el bloque de hielo en la obra de Izhar Gómez nos pone en contacto con esta verdad: "Lo efectuado es ciego a aquello que lo efectúa" (Badiou, 2021b, p. 160).

En la Figura 3, Izhar Gómez nos presenta una zapatilla hundida en la nieve que ancla el paso, imagen del sedentarismo al que convoca el orden identitario que congela el andar y el devenir. Frente a esto, la búsqueda de una afirmación heterogénea, el intento de ser capaz de estar bajo los propios emblemas. Apartarse de los emblemas que recubren el poder implica una disciplina de nomadización para encontrar las fallas y la precariedad en cualquier orden.

Figura 3: *Obra Izhar Gómez*



Fuente: Revista Paraíso Tropical N.° 1. 2023.

La verdadera vida: "Kit de supervivencia" de María Laura Ise

El perfil profesional de María Laura Ise se sitúa en el cruce entre las ciencias sociales y las humanidades. De formación inicial en la disciplina de Relaciones Internacionales, obtiene un Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con énfasis en el área de arte, cultura e identidades en América Latina. Esa investigación obtuvo la Mención de Honor en la categoría Tesis de Doctorado del Premio Miguel Covarrubias, Área Museografía e Investigación de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, México). De forma paralela se dedicó a la producción en artes plásticas, a realizar

exposiciones y curadurías, y a participar en proyectos de carácter colectivo. Su trayectoria le permite consolidar habilidades relacionadas con la investigación de carácter interdisciplinario, la docencia, así como la producción artística. Escribe y publica sobre arte, cultura y política en América Latina en distintas publicaciones de carácter académico y de divulgación nacionales e internacionales desde el año 2007.

La obra de Ise (2022) "Kit de supervivencia" (Figura 4) tiene cercanía –tanto en el montaje como conceptualmente– con otra de nombre "Verde con ríos". Se acompaña con un texto que, por su belleza y conexión con la obra de Badiou, se transcribe completo. La idea de cuerpo como pliegue, como lugar de pensamiento, disputa sentidos a la tradición filosófica de la biopolítica que de algún modo se centra en liberar a los cuerpos biológicos de la opresión de los lenguajes o sistemas histórico-políticos que los oprimen. Para Badiou no se trata de la vida del animal humano, sino de vivir bajo el pensamiento, bajo las verdades eternas que producen la verdadera vida: la del inmortal. La obra de Ise nos convoca a vivir como inmortal, a la super-vivencia (que no es lo mismo que sobrevivir), a lo que va más allá de la vida en su finitud, a llevar pantuflas, cebollas, silencio, miles de novelas escritas por mujeres (Figura 5) y un largo etcétera. Resulta fácil intuir aquí el infinito y los destellos de esa enumeración y clasificación imposible en la famosa enciclopedia china, como narra Borges (1983).

Verde con ríos

Mis usos son varios: soy carpa, cobertor de tormentas, refugio provisorio, lugar de paso, de guardado, de pausas largas. A veces soy una casa donde se distribuyen todo tipo de cuidados: "cuido, luego existo", dice el dintel del espacio abierto que indica la entrada. Esto explica mi tamaño enorme y extendido, verde pleno de surcos de pasto donde crece el alimento, fluye el agua y abundan las palabras, los bolsillos, canastos, cobertores desplegables, bolsitas, bordados y adornos.

Un cuerpo parlante de formas redondas, sencillas, que se ven de cerca al fijar la mirada. Formas vacías conectadas como ríos que no suenan, pero sienten la mirada. Raíz y tronco, ancla que sostiene todo lo demás. Este cuerpo carga cintas de algodón gruesas y finas, porosas, para atar y transportar todo tipo de objetos, darles un lugar, tenerlos cerca y que no se pierdan. Necesarias en caso de mudanza, sirven también para hacer atados de hierbas, colgar un vasito de metal para tomar té o sopa, sostener los zapatos por fuera si se mojan. Esperar a que sequen.

Mi cuerpo-mantel guarda en sus extremos dos pares de canastas de mimbre. Resistentes, a veces las lleno de flores. Tengo incorporado retazos de tela en variedad de tamaño y color; sirven para poner a resguardo cosas elementales: envolver el pan; conservar el calor de los tamales; cubrir la máquina de coser del polvo; reunir lápices de colores, lapiceras, sellos; dar un regalo; cerrar una herida. Uno de los bolsillos más grandes conserva una muda de ropa doblada que mantiene su perfume y un par de medias de peluche que remendé.

Mitad capa, mitad vestido con cola que mide la sensibilidad del clima, soy una suma de partes: almacén y lugar semioscuro para acurrucarse a dormir la siesta, bajar el alerta, entrar en el sueño. Sirvo, además, no sin dificultad ya que no poseo puerta sino solo un umbral de entrada, como lugar de reuniones donde se mezclan conocides y desconocides.

Aunque me gustaría ser impermeable, puedo decir, como estructura activa y acogedora, sensible a la mirada y el tacto, que las funciones que me habitan apuntan a mermar las desconcertantes circunstancias en la que nos encontramos como humanidad toda. El hecho mismo del despliegue que ocupa un espacio concreto obliga a intervenir el presente.

Tierra del Fuego, AIAS, 2024.

Figura 4: *Kit de supervivencia de M. L. Ise*



Fuente: Revista Paraíso Tropical N.° 5. M. L. Ise. 2024. Instalación. Bordado y fotografía. 180 x 200 cm 2022.

Figura 5: *Detalle de "Kit de supervivencia" de M. L. Ise*



Fuente: Revista Paraíso Tropical N.° 5. 2024.

En la revista *Paraíso Tropical* N.º 5 (2024), dedicada a María Laura Ise, Sabrina Laurenzo señala sobre la obra: "Cuando vuelve de viaje, trae tesoros entelados cargados de olores, pliegues, cuentos, relatos y movimientos que trazan huellas en la tela como un mapa sensible de vidas pasadas que ella revive en una nueva obra, en una nueva mirada" (Laurenzo, 2024, p. 4). También Guby Caregnato (2024) analiza la obra a través de "Un kit para un otre": "[...] no solo se vive de alimentos y trabajo que generan recursos, también se vive de un deseo, de un encuentro posible. [...] Ella produce una obra para vivir una experiencia y no al revés [...]" (p. 5). El curador de la instalación "Desplegar. Intervenciones suaves", M. López, agrega que la obra recrea "objetos y espacios con un valor social que reconocemos, aunque sin terminar de identificar cómo se relacionan con nuestra propia historia. Estos textiles son pequeños mundos propios y a la vez vínculos con el afuera" (López, 2024, p. 8).

En la Figura 6, la obra "Canasta Básica" construye un presente al modo que señala Badiou. Hacia la derecha se observa un antiguo paño de seda con un bordado inacabado; tal vez como tarea de un ama de casa humilde sin tiempo para suntuosidades, en un intento de lograr con sus manos la producción de un objeto artístico, yendo más allá de la vida cotidiana y sus quehaceres. Ise recupera el paño inconcluso y le borda los números del costo de la canasta básica a través de los años alrededor de la figura central. Al lado, una servilleta o un repasador desgastado con el bordado de un canasto de compras vacío. Construir un presente a través de unir el pasado y el porvenir en esa obra implica que en ella encontramos la afirmación de lo imposible en el orden de la representación: transformar en obra de arte inmortal aquella muestra de la finitud humana excluida –bajo la temporalidad capitalista– del tiempo de la creación. El porvenir produce una torsión del pasado y resignifica el objeto cotidiano y finito en una obra que expresa una verdad infinita. En términos de Badiou (2021b): "El presente [...] supone la interferencia conflictual de la repetición y de la proyección [...] esa es una condición del presente. Solo hay presente si hay experiencias en las cuales se da una especie de copresencia [...]" (p. 27).

Figura 6: *"Canasta Básica" de M. L. Ise*



Fuente: Instalación "Desplegar. Intervenciones suaves". Museo Fueguino de Arte Niní Bernardello. Río Grande, Tierra del Fuego, 2023.

Como se indicó, "la eternidad es una forma del tiempo mismo y no lo otro del tiempo [...] la eternidad se da cuando hay creación, en el tiempo mismo, de cierta separabilidad de las formas" (Badiou, 2021b, p. 23). La obra de Ise (2023) presenta la separabilidad de las formas de su contexto, mostrando que son objetos contemporáneos. Esto construye un presente que nos permite intervenir. Sin separabilidad de las formas todo es un puro ahora, un falso presente, es la disolución del tiempo mismo. Solo hay verdadero presente si hay arco temporal y hay verdadero espaciamiento.

En la Figura 7 la obra de Ise nos lleva a anudar, al mismo tiempo, el concepto de vida animal con el vivir como inmortal: no pregunta de qué está hecho el pan, sino lo que va más allá, el valor infinito del tiempo de trabajo humano, imposible de pagar, como sabemos al menos desde que ese exceso fue señalado por Marx.

Figura 7: *"Cómo se compone el precio del pan" de M. L. Ise*



Fuente: Instalación "Desplegar. Intervenciones suaves". Museo Fueguino de Arte Niní Bernardello. Río Grande, Tierra del Fuego, 2023.

Entonces, la obra de Ise conecta con el libro *¿Qué es vivir? Imágenes del tiempo presente III (2003-2004),* en el que Badiou (2021) se pregunta qué es habitar un verdadero presente:

> 'Vivir', en efecto, no es otra cosa que trazar en una materia cualquiera el signo de que el infinito está efectivamente ahí [...] cerca de nosotros. La dificultad consiste en percibirlo. 'Vivir' es entonces descubrir siempre, en sí y en el mundo, el punto íntimo de lo que somos capaces en materia de infinito. (p. 31)

Si asumimos el famoso axioma de Badiou "solo hay cuerpos y lenguajes, sino que hay verdades", entonces vivir queda ligado a la verdad y a la capacidad de una afirmación radical-

mente heterogénea: "Vivir, vivir verdaderamente, es vivir apartado de aquello que se nos conmina vivir" (Badiou, 2021c, p. 78).

Clínica Amiga y revista Paraíso Tropical

Izhar Gómez y María Laura Ise forman parte del grupo Clínica Amiga, que a la vez publica la revista *Paraíso Tropical*. En sus propios términos, la presentación del grupo señala:

> Paraíso tropical es una publicación que nace de Clínica Amiga, espacio de reunión de artistas visuales, artesanxs, escritorxs, diseñadorxs y etcétera, que hoy vivimos en Ushuaia, Tierra del Fuego. Nos juntamos periódicamente en sedes variables a brindar, a conocer los proyectos en los que estamos y a generar otros más. Ahora, también decidimos escribirnos a nosotrxs mismos, como modo de existir en este, nuestro paraíso. Cada número presenta un grupo de obras/trabajos/proyectos/prácticas de quien comparte su hacer al grupo en los encuentros. Así, cada unx tiene su propio número, y ojo, su propia portada [...] Otros espacios móviles pueden entrar y salir de este fanzine/folletín un poco móvil y acalorado, para leerse con lentes oscuros y de cara al sol y la brisa de verano. (Revista *Paraíso Tropical* N.° 1, 2022)

Desde una postura materialista, la Clínica Amiga es una multiplicidad reunida como cuerpo. Es un ejemplo sencillo de cuerpo en el sentido aquí referido. No se trata de la libertad de suponer que los lenguajes no opriman aquello de lo que son capaces los cuerpos, sino de la libertad de que advengan nuevos cuerpos, de "dejar que el surgimiento de nuevos cuerpos sea" (Badiou, 2021c, p. 81). Es un modo horizontal que rompe las jerarquías de los juicios sobre las obras realizadas por críticos o gestores externos, o por el valor que adquieren las obras en el circuito mercantil. El formar parte de un grupo sujeto colectivo implica *incorporarse* en el presente. "Estar acá", "desde aquí", dicen en el grupo; en otras palabras, incorporarse a un lugar o sitio de acontecimiento, al lugar de una verdad. Clínica Amiga es un nuevo cuerpo soporte subjetivo de una verdad artística. Y la revista *Paraíso Tropical* hace excepción con su nominación respecto de los imaginarios tradicionales sobre la isla fueguina. Invierte la lógica de la *Tierra del Fuego*, llamada así por la imagen de las fogatas necesarias para evitar el frío de la nieve en la intemperie. La isla no necesita más fuego sino un *sol* que abrase de modo igualitario y resulte universal: para que la tierra del fuego –que solo ilumina y da calor particular a quienes están cerca– se convierta en la tierra del sol –para todos/as–.

El grupo Clínica Amiga permite analizar la diferencia entre la circulación de las obras y los juicios que reciben de lo que Badiou (2021a) va a denominar *contemplación*. El arte como contemplación implica la declaración de una excepción en el arte: "La contemplación [en el arte] es una figura de acceso subjetivo –acceso a la obra por el sencillo hecho de encontrarla– que no abre tampoco ningún circuito de intercambio particular" (p. 47). La validación no va por el circuito de las mercancías, por lo intercambiable, sino que la contemplación resulta autosuficiente y gratuita.

El arte sigue sus propias leyes inmanentes; es indiferente a las leyes de las imágenes del mundo (aunque algo de ello se mantenga): "se trata de una indiferencia a las identidades" frente a todo lo que "sobrecarga al sujeto con una identidad preformada", se trata de "cierta anulación de la identidad, la aceptación de un anonimato subjetivo [...]" (Badiou, 2021b, p. 78). Entonces, siguiendo con el método "¿cómo romper un emblema?", lo que no está bajo el emblema (excepción) logra una *desidentificación* por *indiferenciación*: ya no hay jerarquías, hay igualación. Badiou expone cinco tipos de indiferenciaciones (Badiou, 2021a, p. 37): a) la indiferencia al número como criterio; b) la indiferencia al régimen establecido de lo posible; c) la indiferencia a

las particularidades y al respeto de las particularidades: toda declaración es irrespetuosa de lo establecido como legal o legítimo, rompe lo convenido; d) la indiferencia a la supuesta antinomia entre autoritario y tolerante: se trata de la deposición de esa antinomia; e) la indiferencia a la separación entre repetición y proyección.

Badiou (2021a) señala que por esta quíntuple indiferencia algo se sustrae al emblema contemporáneo y hace posible un presente. Cuando se habla del tiempo presente no es por oposición al espacio, toda producción de presente es producción de lugar (categoría topológica): "Un lugar es algo que inscribe en el espacio una duración" (Badiou, 2021a, p. 39). De acuerdo con lo anterior, el colectivo Clínica Amiga es un acontecimiento con capacidad afirmativa heterogénea en el ordenamiento imaginario de la isla de Tierra del Fuego. En la actualidad no tenemos necesidad de crítica, sostiene Badiou, ya que todo el mundo es capaz de criticar el contexto. Y agrega que lo que necesitamos no es crítica, es *afirmación*. La cuestión para el filósofo es si existe aún una capacidad afirmativa heterogénea, es decir, la creación de una nueva manera de ver las cosas. La ruptura acontecimental que produce Clínica Amiga hace posible la emergencia de cuerpos nuevos: cuerpo es, precisamente, aquello que es susceptible, bajo condición de un acontecimiento, de portar una figura nueva de lo verdadero. De ese modo, desde la capacidad transformadora del arte, el colectivo presenta la excepción rompiendo las jerarquías desigualadas de la representación tradicional: la extranjería, los nadie, los no nombrados por "la fueguinidad", vos o yo, ignotos en esta isla, los nombrados como excluidos de la representación, los/las "fabriqueros/as", los/las migrantes, los caídos del relato lineal y cronológico de la identidad fueguina, todos encontramos en las obras de estos artistas un lugar.

Consideraciones finales

Un encuentro entre filosofía y obras ha dado lugar a una lectura del arte como procedimiento de verdad en las obras de Gómez y de Ise. Las instalaciones de ambos artistas generan experiencias que posibilitan habitar un lugar desde regímenes de visibilidad nuevos. Dichas obras dan cuenta de intervenciones que alteran la actual coyuntura intervalaria para construir un presente. Se puede anular el presente por el pasado: pretender que lo que ha sido es lo único que debe seguir siendo. Se puede anular el presente por el futuro: nada de lo que es hasta acá vale, lo cual *impotentiza*, porque todo será algún día utópico, pero no hoy. El presente se construye solamente en el recubrimiento de ambos –pasado y futuro– por una proyección que produce una torsión en el pasado, resignificándolo. El presente se construye por una declaración, esa declaración es de un *sujeto* (no confundir con la declaración de una persona, nadie confunde el *sujeto político feminismo* con las personas, por ejemplo), por eso se dice que el presente es una construcción colectiva.

Para construir un presente, la repetición es indiscernible de la proyección. No se debe confundir con una proyección que corta con el pasado como si hubiese un comienzo absoluto (eso no sería materialismo); en esta lógica se requiere la tradición: "[...] no hay otra revolución que la revolución de las tradiciones. Es preciso que las tradiciones mismas sean revolucionadas" (Badiou, 2021a, p. 29). Se requiere, además, la proyección, la capacidad de lo nuevo, la afirmación heterogénea, el acontecimiento, que es la idea de libertad como contingencia: "la libertad no es el cumplimiento de una posibilidad, sino la creación de una posibilidad anteriormente imposible" (Badiou, 2021a, p. 35). El arte remite, entonces, a la posibilidad renovada de la afirmación. De ese modo, no se rechaza la pregunta por *quiénes somos/quiénes podemos ser*, se plantea que es necesario construir identificaciones en el territorio de Tierra del Fuego, pero que no clausuren o vuelvan rígida una identidad. Muchas veces los artistas cantan a la identidad, la enaltecen, la sacralizan, la vuelven intocable, y por eso mismo puede ocurrir, como sostiene Badiou (citando a Genet), que nuestros poetas matan lo que querían hacer vivir.

Referencias

Badiou, A. (2012). *Condiciones*. Siglo XXI Editores.

Badiou, A. (2013). *"Las condiciones del arte contemporáneo"*. Conferencia en Buenos Aires, 11 de mayo de 2013. Trascripción y corrección de la traducción directa: Brumaria.

Badiou, A. (2014). *Filosofía y política: una relación enigmática*. Editorial Amorrortu.

Badiou, A. (2016). *En busca de lo real perdido*. Amorrortu.

Badiou, A. (2021a). *El nihilismo contemporáneo. Imágenes del tiempo presente I*. (2001-2002). Editorial Amorrortu.

Badiou, A. (2021b). *Lógica de las excepciones. Imágenes del tiempo presente II*. (2002-2003). Editorial Amorrortu.

Badiou, A. (2021c). *¿Qué es vivir? Imágenes del tiempo presente III*. (2003-2004). Editorial Amorrortu.

Borges, J. L. (1983). *Otras inquisiciones*. Editorial Emecé.

Caregnato, G. (2024). *"Un kit para un otrx"*. En *revista Paraíso Tropical*, (5). Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Clínica de Amigos (2004). *"María Laura Ise"*. En revista *Paraíso Tropical*, (5). Editora Cultura de Tierra del Fuego.

Clínica de Amigos (2021). *"Izhar Gómez"*. En revista *Paraíso Tropical*, (1). Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Giomi, K. y Risso, J. L. (2024). *"Entre la tradición y la transmisión: ensayo filosófico-político sobre museificación y regímenes espaciotemporales"*. En-claves del pensamiento, 18(36), 182-213. Epub 02 de setembro de 2024. https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i36.686

Gómez, I. (2020). *Desde aquí. Libro de fotografías de Izhar Gómez*. Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Groys, B. (2008) *"Topología del arte contemporáneo"*. En Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity, Duke University Press, 2008 pp. 71-80.

Groys, B. (2014) *Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora.

Ise, M. L. (2021). *"Desde aquí: la ciudad vivida"*, introducción al libro de fotografías de Izhar Gómez, Desde aquí. Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Laurenzo, S. (2024). *"Coser un mapa sensible de pasados próximos"*. En *revista Paraíso Tropical* (5). Editora Cultural de Tierra del Fuego

Lewkowicz, I. (1996). *"¿A qué llamamos historicidad?"*. Conferencia CEAP. Buenos Aires. https://www.coursehero.com/file/66980573/A-que-llamamos-historicidadpdf/

López, M. (2023). *"Texto curatorial 'Desplegar Intervenciones Suaves' de María L. Ise"*. En revista *Paraíso Tropical* (5). Editora Cultural de Tierra del Fuego.

Imágenes e historias conectadas de violencia ambiental. Tres casos en el arte latinoamericano

Images and Connected Stories of Environmental Violence. Three Cases in Latin American Art

Verónica C. Capasso

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Buenos Aires, Argentina.
capasso.veronica@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3202-4106

Resumen

En este artículo se analiza un corpus de obras perteneciente a la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) que, desde la temática y tipo de producción artística, alude –explícita o implícitamente– a lo ambiental y a la explotación de la naturaleza en áreas definidas como de sacrificio. Se trata de *Gold in the morning I*, *II*, *III* (1985) de Alfredo Jaar; *KM 138 y KM 485* (2006) de María Teresa Ponce y *Patria* (2011) de Cristina Piffer. Si bien dichas obras se encuentran en un espacio de legitimación artística como es el museo, las problemáticas que retratan no ocupan un lugar central en las agendas políticas. Además, el artículo propone revisitar las obras desde la Historia del arte, los Estudios visuales y los Estudios críticos del desastre y la violencia ambiental. Se propone, entonces, un abordaje transdisciplinar y desde la historia enlazada que, en tanto postura epistemológica, metodológica y teórica, conecta regiones, actores y tiempos no lineales. Es decir, son obras de arte de distintos artistas latinoamericanos, temas, procedimientos y tiempos que, sin embargo, son parte de historias conectadas de despojo, desigualdades y expoliación. El análisis propuesto colabora a construir no solo nuevas conexiones entre las obras, sino también una narrativa sobre el arte referida a prácticas ecocidas, señalando la actualidad del tema.

Palabras clave: Violencia ambiental; Ecocidio; Arte latinoamericano

Abstract

This paper analyses a corpus of artworks belonging to the collection of the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA) that, from their theme and type of artistic production, refer –explicitly or implicitly– to the environment and the exploitation of nature in areas defined as areas of sacrifice. These are *Gold in the morning I*, *II*, *III* (1985) by Alfredo Jaar; *KM 138 y KM 485* (2006) by María Teresa Ponce and *Patria* (2011) by Cristina Piffer. Although these artworks are in a space of artistic legitimation, such as the museum, the problems they depict do not occupy a central place in political agendas. In addition, this article proposes to revisit the artworks from the perspective of Art History, Visual Studies and Critical Studies of Disaster and Environmental Violence. The analysis will be done from a transdisciplinary approach and from linked history that, as an epistemological, methodological and theoretical position, connects regions, actors and non-linear times. They are artworks by different Latin American artists and under different themes, procedures and times that, however, are part of connected stories of dispossession, inequality and plundering. The proposed analysis helps to build not only new connections between the works, but also a narrative about art referring to ecocidal practices, highlighting the relevance of this topic.

Keywords: Environmental Violence; Ecocide; Latin American Art

Recibido: 26/02/25; Aceptado: 29/04/25

Introducción

En el presente artículo analizo tres obras de arte que se han expuesto y/o pertenecen a la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Argentina, que, desde sus temáticas, técnicas o tipo de producción, aluden a lo ambiental y a la explotación de la naturaleza en áreas definidas como zonas de sacrificio (Holifield y Day, 2017). Esto se inscribe dentro de un interés mayor: construir un mapa de obras de arte –en principio latinoamericano– que, de una u otra forma, refieran al estilo de desarrollo extractivista (Svampa, 2012) y a la violencia ambiental, aunque su clave de lectura principal no haya sido o no sea esa. El objetivo es identificar obras de diferentes locaciones y temporalidades que se conecten y dialoguen entre sí, organizando el corpus de imágenes "de acuerdo con la vecindad significativa que hay entre las manifestaciones singulares del mismo tema iconográfico" (Urueña Calderón, 2015, p. 11): el carácter colonial que persiste en nuestras sociedades y que se asienta en aspectos sociales, económicos, culturales y también ecológicos.

Los tres casos que abordaré en este artículo son:

- *Gold in the morning I, II, III* (1985) de Alfredo Jaar,[1] tres fotografías que muestran una mina a cielo abierto en la Amazonia brasileña y los cuerpos precarios de los trabajadores.
- *KM 138* y *KM 485* (2006) de María Teresa Ponce,[2] fotografías a color que refieren a la locación específica en Ecuador de un oleoducto que atraviesa diferentes países latinoamericanos, retratando paisajes contaminados y habitados por vidas precarias.
- *Patria* (2011) de Cristina Piffer,[3] elaborada con grasa vacuna, un modo de remitir a los procesos de concentración de la propiedad de las tierras productivas, sobre todo en la región pampeana argentina.[4]

Propongo conectar estas tres obras en tanto que, si bien refieren a tiempos, espacios y actores diferentes, son parte de historias similares de despojo, desigualdades y expoliación. Este corpus –preliminar, ya que pretendo expandirlo– remite a obras reconocidas y legitimadas por el campo artístico que abordan problemáticas socioambientales de Brasil, Ecuador y Argentina respectivamente, cuyos temas no ocupan centralidad en las agendas políticas de dichos países y que tampoco han sido analizadas antes bajo la trama teórico-conceptual propuesta en este artículo.[5]

Asimismo, el interés por el arte latinoamericano redunda en que, efectivamente, es en los países de América Latina donde predomina la "expansión de proyectos tendientes al control, extracción y exportación de bienes naturales, sin mayor valor agregado", configurándose lo que Svampa ha llamado el "Consenso de los Commodities" (2012, p. 16).[6] Las problemáticas derivadas de esta configuración aparecen expresadas desde diferentes temas, motivos y estrategias estéticas en diversidad de dispositivos artísticos a través de los cuales se denuncia y se

1 Véase: MALBA (s/f -a) y MALBA (s/f -b).
2 Véase: MALBA (s/f -c).
3 Véase: Piffer, C. (s.f.)
4 Si bien la obra referenciada de Piffer puede resultar, a primera vista, la más lejana en relación al motivo iconográfico analizado, en el desarrollo del artículo se irá desentrañando en qué sentido podemos pensarla en serie con las propuestas de Jaar y Ponce. Como veremos, la obra evidencia un contenido explícito e implícito vinculado a desastres y violencia ambiental: no solo refiere a violencias y silenciamientos de un otro humano –comunidades indígenas–, sino que también podemos dilucidar el impacto del avasallamiento sobre el territorio a partir de priorizar el modelo de desarrollo ganadero con una especie exógena.
5 Me refiero con ello a que no se han analizado en otras investigaciones ni en puestas museográficas bajo los aportes desde el campo de los estudios críticos de desastres y violencia ambiental.
6 Si bien la autora refiere al Consenso de los Commodities como un momento que comienza a principios del s. XX, también afirma que dicho proceso profundiza las dinámicas de desposesión que han configurado a América Latina –desde su colonización– como proveedora de bienes naturales bajo un estilo de desarrollo extractivista.

da voz a las comunidades afectadas. El estudio del corpus propuesto, entonces, ahondará en los diversos modos en que se evidencian distintos tipos de desastres lentos y formas de violencia ambiental (Nixon, 2011) y su conexión, lo cual remite a la potencia destructiva del capitalismo, del (neo)liberalismo y de políticas que, bajo el imaginario del desarrollo y progreso, son expoliativas y nocivas para el ambiente, produciendo zonas y comunidades sacrificables, lo que ocurre con especial incidencia en países latinoamericanos.

En cuanto a la metodología de trabajo, las tres obras de arte mencionadas forman una serie a partir de la identificación de motivos persistentes (Warburg, 2010): el daño a la naturaleza a partir de prácticas humanas de despojo y sobreexplotación. El artículo comprende una etapa descriptiva –iconográfica– y, luego, una comprensiva que apunta a la interpretación –el significado subyacente de cada obra dentro de su contexto y la conexión entre ellas–. Al respecto, considero que la descripción de un proceso implica ya una elaboración de sentido, a la vez que suscribo a la idea de que las imágenes son "objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad soportada en una circulación social de carácter predominantemente visual" (Brea, 2005, p. 4). Para la interpretación, acudo a las particularidades históricas, socioculturales y políticas que brinda el contexto de cada obra. Propongo un estudio transdisciplinario (Capasso, Bugnone y Fernández, 2020) –conjugando conocimientos provenientes de la Historia del Arte, los Estudios Visuales y los Estudios Críticos del Desastre– y desde la historia enlazada para conectar los diferentes procesos referidos o sugeridos en las obras. De este modo, se pondrán en evidencia tanto las continuidades entre pasado y presente y las condiciones poscoloniales de vida que aparecen tematizadas en las obras como el continuo colonial-extractivo como característica común en la configuración social, económica, política y ecológica de los tres países latinoamericanos.

Por último, en las conclusiones, articularé el análisis en torno a la identificación de las dimensiones estética –las elecciones estéticas específicas–, política –las referencias a la disputa de cierto aspecto del orden social– y pedagógica –la trasmisión de ideas y valores– de las obras, es decir, en cómo, a través de las diferentes estrategias sensibles descriptas, las obras de Alfredo Jaar, María Teresa Ponce y Cristina Piffer ponen en escena demandas (eco)políticas.

Referencias previas y herramientas conceptuales

Desde hace ya varias décadas, diferentes repertorios estéticos y prácticas sensibles vienen cuestionando el supuesto impacto positivo de las actividades extractivas de apropiación y avasallamiento sobre los territorios y las comunidades humanas y no humanas. Según Ardenne (2022), artistas plásticos de diferentes disciplinas se fueron comprometiendo con la lucha ecológica y así es como, hacia mediados del siglo XX, "se produce una inflexión artística hacia la ecología" (p. 24), lo cual se fue intensificando con el paso de los años. De este modo, hay artistas que sugieren, mientras otros aluden directamente al tema.

Las nuevas perspectivas aportadas por el arte contemporáneo fueron las que propusieron abordajes críticos sobre la naturaleza, pasando esta de ser objeto de contemplación a ser "sujeto, proceso y destino del hecho artístico" (Romero Caballero, 2014, p.14): *land art*, instalaciones, esculturas en espacios naturales (*site specific art*), bioarte, arte ecofeminista, arte que incorpora elementos de reciclaje o basura, entre otros. Es decir, aparece una vasta diversidad de elaboraciones sensibles comprometidas, ya sea de manera militante o de forma ocasional, con la ecología.

En este sentido, me parece interesante remarcar que la preocupación ecológica no dirige en su totalidad la esencia del gesto artístico de Alfredo Jaar, María Teresa Ponce y Cristina

Piffer, pero sí es evidente la importancia de tematizarla en alguna/s de sus obras: a pesar de sus diferencias, las obras dialogan entre sí en tanto ponen de manifiesto historias conectadas de desposesión, cuyo sustrato responde al entramado colonialismo-patriarcado-capitalismo. En este artículo, entonces, adhiero a la noción de desastre sostenida por Blázquez, Stehrenberger y Chappuis (2022) quienes lo definen como "un fenómeno destructivo que afecta no solo a un grupo reducido de individuos y que, necesariamente, siempre está socialmente construido" (p. 215). Las autoras también resaltan que son necesarios los enfoques críticos para el estudio de este tipo de fenómenos, ya que son los que "dirigen su atención a las causas estructurales que dan lugar a la emergencia de los desastres" (p. 218). En el mismo sentido, para Fraser, la crisis ecológica no se da de forma aislada, sino en el contexto de un complejo de varias crisis: es también social, económica, política, de derechos humanos y de salud pública. En suma, los diferentes sistemas de opresión, la explotación intensiva de bienes naturales y las desigualdades son la base de los desastres y procesos de violencia ambiental y son causa del "capitalismo caníbal", el sistema que se centra en "devorar las bases sociales, políticas y naturales de su propia existencia [...]" (Fraser, 2022, p. 18).

Es sugestivo pensar, por ende, cómo, lejos de ser anomalías o disrupciones eventuales o inesperadas, los desastres y violencias ambientales asociadas a la (neo)colonización de la naturaleza son producto de causas estructurales y, por ello, se vinculan o conectan (Usón y Stehrenberger, 2021). Así, la historia enlazada permite observar la manera en que "un fenómeno que ocurre en una región del planeta está inexorablemente ligado con eventos, procesos, estructuras que [se] están sucediendo en otros lugares del mundo" (Blázquez, Stehrenberger y Chappuis, 2022, p. 215). En este caso, asociados con la dominación y apropiación sin límites de bienes –devenidos recursos– naturales, sucesos enmarcados en una definición de naturaleza "fundamentada en la objetivación ontológica" (Demos, 2020, p.18).

El resultado directo de las diversas actividades extractivas de bienes naturales es, entre otros, la ocurrencia de fenómenos considerados desastres de evolución lenta, los cuales se presentan como menos visibles, aunque persistentes en el tiempo: "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" [una violencia que ocurre gradualmente y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que se dispersa en el tiempo y el espacio, una violencia de desgaste que normalmente no se considera violencia en absoluto] (Nixon, 2011, p. 2, traducción propia).

Estos eventos graduales suponen cambios progresivos producidos a lo largo de los años o un aumento en su frecuencia o intensidad: es el caso de las inundaciones, las sequías, los incendios, la contaminación del agua y del aire mediante sustancias tóxicas, entre otros. Estos acontecimientos tienen serias implicancias en la degradación de las formas de vida y de ecosistemas: áreas destruidas, envenenadas o inhabitables, es decir, zonas consideradas de sacrificio (Holifield y Day, 2017). Estas características también se pueden resumir en la figura de Wastocene de Armiero: "It has been defined as the age of wasting relationships producing wasted people and ecosystems" [Se ha definido como la era del desperdicio de relaciones que producen personas y ecosistemas desperdiciados] y, además, es importante resaltar que "the production of wasted people and ecosystems goes hand in hand with the wasting of subaltern memories and imaginaries" [la producción de personas y ecosistemas desperdiciados va de la mano con el desperdicio de memorias e imaginarios subalternos] (Armiero y Pellow, 2023, p. 688, traducción propia).

Por último, refiero a otras investigaciones que abordaron, en general desde otras aristas, las obras que conforman el corpus presentado en este artículo. Por una parte, para el caso de *Gold in the morning* de Jaar, encontramos el trabajo de Zorrilla (2014), centrado en entender la obra como dispositivo artístico de acción política, y el de Costa Almeida (2020), que discute la

tradición del realismo en el arte y el documental y destaca la crítica y ética de Jaar por mostrar la minería como un acontecimiento inserto en el contexto geopolítico que moldeó las relaciones socioeconómicas de América Latina con el primer mundo en la década de 1980.

Con relación a la obra de María Teresa Ponce, hay menciones que la ubican como parte importante de las productoras contemporáneas de Ecuador y por cómo la artista muestra los paisajes de sus fotografías intervenidos por la infraestructura petrolera (Guerrero Solis y Muñoz, 2014; Valdez Hermida y Morán Cadena, 2020). En el libro *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador* (2011), Kronfle Chambers analiza una serie de obras ecuatorianas desde diferentes dimensiones, entre las que se encuentran aquellas centradas en el análisis de la construcción del paisaje desde perspectivas históricas, culturales y sociales. En ese corpus, menciona a Ponce, cuyas fotografías muestran la huella del petróleo, "los extremos de la bonanza y la ruina" (p. 59) y la mirada sobre diversas actividades humanas en distintos parajes. Finalmente, es relevante la ficha de catalogación de las obras *KM 138* y *KM 485* de María Teresa Ponce realizada por Valeria González y publicada por el MALBA (González, s/f -a y s/f -b). Allí, la curadora inserta ambas fotografías como parte del documentalismo social latinoamericano, en tanto abordan el impacto ambiental de la economía extractivista y las tensiones sociales derivadas de la explotación de recursos naturales.

En cuanto a *Patria* de Cristina Piffer, por un lado, Davis (2011) afirma que la artista evidencia las tensiones entre la historia oficial argentina y sus "olvidos", utilizando para la creación artística materiales orgánicos, como grasa, carne, vísceras animales y sangre deshidratada. Por otro lado, Pilaría, Ward y Del Olmo (2017) se enfocan en analizar el potencial rol pedagógico de la obra considerando al arte como campo específico de conocimiento.

A continuación, describo y analizo las tres obras para, luego, establecer puntos de convergencia según los lineamientos teóricos propuestos.

Brasil, Ecuador y Argentina: desastres y violencias ambientales

1- Gold in the morning I, II, III (1985) de Alfredo Jaar

Alfredo Jaar (1956) es un artista chileno de importante trayectoria internacional. Ha expuesto en bienales y ganado premios y distinciones en diferentes países. En sus obras utiliza diversos soportes como la fotografía, el video y la instalación, y las temáticas que aborda, en líneas generales, se vinculan a la política de las imágenes, al sufrimiento y explotación humana, al poder de los medios de comunicación, entre otros.

Gold in the morning I, II, III (1985) son tres fotografías que, desde diferentes planos, muestran una mina de oro a cielo abierto en Serra Pelada, municipio de Curionópolis, en el sureste del estado de Pará, en la Amazonia brasileña. En 1979 se descubrió la existencia de oro en un arroyo del lugar, lo que produjo el desplazamiento de miles de peones para explotar la tierra bajo las órdenes de la compañía estatal Companhia Vale do Rio Doce. Las imágenes realizadas por Jaar están construidas desde diferentes tipos de planos –general o panorámico e intermedio– y, con ello, se muestran escenas con distinto nivel de detalles (Figuras 1, 2 y 3). Son fotografías en picado, es decir, con una angulación oblicua de la cámara que permite ver la magnitud de la explotación minera en el territorio. En la tercera fotografía (Figura 3), se visualizan en detalle los cuerpos expuestos, indiferenciados y precarios de los trabajadores –*garimpeiros*, nombre que reciben en portugués los mineros ilegales–, dejando entrever la carga física y las difíciles condiciones laborales en la mina, hasta ese momento, más grande del mundo.

Las fotografías muestran este sistema de explotación de la tierra como si fuese un gran hormiguero y también la explotación del ser humano. Eran los peones quienes excavaban la tierra, llenaban los sacos de tierra, piedra y oro y los cargaban sobre sus espaldas para transportarlos por los senderos de la mina: escaleras de madera endebles e interminables, extendidas por sobre un inmenso cráter de tierra. Las duras condiciones de trabajo eran soportadas por la promesa de progreso, de riqueza, que casi ninguno finalmente conseguía.

El paisaje selvático, repleto de vegetación, fue explotado, contaminado y devastado. La minería –legal e ilegal–, que comenzó en la época colonial, continuó expandiendo sus fronteras a través de los siglos y en esta zona de Brasil, especialmente en las tierras de los yanomamis –comunidad indígena nativa–. Recordemos que la conquista europea sobre los territorios americanos fue motivada, entre otras razones, por la búsqueda de metales preciosos como oro y plata para incrementar la riqueza de las metrópolis, usando esclavos traídos de África e indígenas de encomienda como mano de obra. En este sentido, el desastre y la violencia, acumuladas en diferentes capas históricas, muestran su *continuum*.

Figura 1: *Gold in the morning I, (Oro en la mañana), 1985*
Fotografía en caja de luz, 130 x 190 cm



Fuente: Colección MALBA.

Figura 2: *Gold in the morning II, (Oro en la mañana), 1985*
Fotografía en caja de luz, 130 x 190 cm



Fuente: Colección MALBA.

Figura 3: *Gold in the morning III, (Oro en la mañana), 1985*
Fotografía en caja de luz, 130 x 190 cm



Fuente: Colección MALBA.

2- KM 138 y KM 485 (2006) de María Teresa Ponce

María Teresa Ponce (1974) es una artista ecuatoriana, actualmente docente en el Departamento de Fotografía de la Universidad San Francisco de Quito. Ha ganado premios y expuesto en diferentes países. Trabaja con video, instalaciones y fotografías, y en sus obras se refiere a temáticas medioambientales.

La serie *Oleoducto*, creada en 2006, está compuesta por un conjunto de fotografías de paisajes en gran formato. Las imágenes fueron realizadas en tres países sudamericanos exportadores de petróleo: Venezuela, Ecuador y Argentina. *KM 138* y *KM 485* (Figuras 4 y 5) pertenecen a esta serie y son parte del patrimonio del MALBA. Los títulos de las fotografías remiten a la nomenclatura creada por las compañías petroleras para identificar cada área del oleoducto, un solo tubo de acero que atraviesa diferentes territorios, mayormente enterrado y, por lo tanto, vuelto invisible. En *KM 138* y *KM 485* vemos dos escenas de la cotidianeidad de los pobladores de la zona, imágenes que podemos analizar encuadradas en la dicotomía "opulencia-precariedad": la conquista del paisaje y del territorio que permite el enriquecimiento de sectores vinculados al capital transnacional –las petroleras–, mientras los habitantes locales soportan vidas precarias y susceptibles de ser víctimas del impacto ambiental.

En la primera fotografía hay viviendas precarias y ropa tendida sobre un fondo de cielo azul cordillerano; en la segunda, infancias jugando a la vera de un arroyo y una mujer lavando ropa en sus aguas. En ninguna se vislumbra el oleoducto, sino que es el título de las fotografías el que funciona como anclaje de sentido y nos permite analizar la construcción de las imágenes a partir del entrelazamiento de la dimensión estética del paisaje con aspectos históricos y ambientales. Así, surge la pregunta de quiénes acceden y se apropian de los bienes naturales, quién/es tiene/n soberanía sobre ese territorio, cuáles son las posibles disputas entre actores locales y globales, entre otros. Las fotografías juegan con las dinámicas entre lo visible/lo oculto, lo explícito/lo implícito, lo que se muestra/lo que se sugiere.

Figura 4: *KM 138– De la serie Oleoducto, 2006*

Fotografía color, impresión de pigmento de larga duración sobre papel 110 x 220 cm



Fuente: Colección MALBA.

Figura 5: *KM 485 – De la serie Oleoducto, 2006*
Fotografía color, impresión de pigmento de larga duración sobre papel, 110 x 220 cm



Fuente: Colección MALBA.

3- Patria (2011) de Cristina Piffer

Cristina Piffer (1953) es arquitecta y artista visual argentina. Su obra se expuso en diferentes países de Europa, en EE. UU. y en Latinoamérica. Ha recibido numerosos premios y sus obras forman parte de los acervos de museos, como el MALBA y el MAMBA en Argentina, y de colecciones privadas.

La obra *Patria* de Piffer, elaborada con grasa vacuna (Figura 6), fue pensada como una metáfora de los procesos de concentración de la propiedad de las tierras productivas en Argentina, a la vez que podría dialogar con los incendios intencionales que año tras año se producen en la región pampeana para extender la frontera agrícola-ganadera. Esta obra formó parte de la exposición *Contemporáneo 27* (MALBA, 2011) en la cual la artista presentó una selección de obras realizadas entre 1998 y 2011 que buscaron interpelar la trama histórico-política de la Argentina del siglo XIX, momento de la constitución del Estado Nación. Específicamente, *Patria* pertenece a la serie *Neocolonial* (2011) y tal como menciona el MALBA:

> La artista propone reflexionar acerca de las tensiones que existen entre el discurso oficial y las voces silenciadas de los protagonistas de distintos episodios de la historia argentina del siglo XIX: los enfrentamientos entre unitarios y federales, la organización y constitución del Estado nacional y los procesos de concentración de la propiedad de las tierras productivas, tras el genocidio indígena durante la Conquista del Desierto. Al mismo tiempo, Piffer cuestiona el sentido que la historia oficial le ha dado a categorías como identidad, patria y nación. (MALBA, 2011, 2.° párr.)

La obra *Patria*, entonces, es un bloque compacto de grasa vacuna que posee inscripta la palabra PATRIA y reposa sobre una mesada de acero. La noción de patria, en Argentina, se despliega en el siglo XIX apoyándose sobre un ideal de progreso sostenido en un proceso continuo –y violento– de expansión territorial y concentración de la tierra que arrasó con todo a su paso:

"en forma simultánea la 'grasa' es atributo del modelo económico ganadero, a la vez que indica lo vulgar, la ignorancia, lo que sobra y debe extirparse" (Pilaría, Ward, Del Olmo, 2017, p.11).

La artista elige para sus obras materialidades como grasa, carne y vísceras o sangre deshidratada de animales para dar cuenta de la violencia sobre los cuerpos, tanto animales como humanos: cuerpos avasallados por la expansión de la frontera agrícola-ganadera –por ejemplo, a partir de la llamada "Conquista del Desierto"[7]– en pos de la consolidación de una "patria ganadera". En este sentido, la obra *Patria* nos permite reflexionar no solo sobre las sucesivas y continuas capas de violencia sobre el territorio y sus habitantes –las "Campañas del Desierto" del siglo XIX y la consecuente matanza y sometimiento de comunidades indígenas, el acaparamiento de tierras, la expansión de la frontera agrícola, los incendios y quemas intencionales de bosques nativos y humedales, etc.–, sino también sobre la continuidad del desastre lento: una forma específica de violencia –lenta, estructural– que instaura ciertas relaciones de poder, desigualdades y explotación que perviven hoy en día.[8]

Figura 6: *Patria, 2011*
Grasa vacuna, acero inoxidable, 0.30 x 1.10 x 0.04 m (estante)



Fuente: Colección MALBA.

7 Campaña militar realizada por la República Argentina el último cuarto del siglo XIX, por la que se conquistaron y apropiaron grandes extensiones de territorio en las que vivían los pueblos originarios. Las denominadas "campañas del desierto" se realizaron en las regiones pampeano-patagónica, chaqueña y en la no tan difundida región puneña (Lenton, Piaggi, Seldes y del Valle Salas, 2016) y fue a partir de ellas que se sentaron las bases del Estado Nación.
8 Al respecto, es interesante la explicación de Lenton, Piaggi, Seldes y del Valle Salas, quienes, recuperando a Feierstein, explican el "genocidio constituyente" como el proceso que "se da en el marco de organización de Estados nacionales modernos. Esta definición salda el debate acerca de la posibilidad de realización de un genocidio en tiempos 'no tan cercanos'. Precisamente, en la constitución de los Estados modernos es cuando la violencia hegemónica manifiesta con mayor contundencia su potencialidad genocida, dado que las estructuras resultantes –sociales, políticas, territoriales, económicas– son precisamente herencia de aquellos genocidios" (2016, p. 281).

Puntos de convergencia

A partir del análisis de las obras, identifico, al menos, tres cuestiones en común. En primer lugar, el diálogo entre las continuidades del pasado y el presente, y las condiciones poscoloniales de vida en países como Brasil, Ecuador y Argentina. Al respecto, es preciso remarcar que, desde la conquista de América Latina, se implantó el poder colonial basado en un proceso violento de explotación económica, territorial y humana (Quijano, 2000; Mignolo, 2000), lo cual se tradujo en la explotación intensiva y desmedida de los bienes naturales, el genocidio indígena y el tráfico de personas esclavizadas. Este poder también afectó a la naturaleza en tanto que, mientras que las culturas americanas vivían de forma estrecha y pacífica con ella, los europeos consideraron a los territorios como espacios subalternos y, por tanto, factibles de ser "explotados, arrasados, reconfigurados, según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes" (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 11-12).

Las tres obras nos muestran que las consecuencias del proceso de conquista continúan vigentes. Las propuestas presentadas en este artículo de Jaar, Ponce y Piffer ponen en evidencia la expoliación de los bienes naturales que viven continuamente los países del sur global desde los tiempos de la conquista, específicamente, a partir de la extracción de oro y petróleo y de la expansión incesante de la frontera agrícola-ganadera. En particular, en las obras de Jaar y Ponce se nos hace patente la matriz extractivista y sus incidencias sobre la vida de las personas: en el primer caso, mostrando los cuerpos de quienes trabajan en condiciones extremas, en situación casi de esclavitud –y aquí se manifiesta otro *continuum* con la historia colonial brasilera–, cuerpos expuestos al peligro de morir al caer en el cráter que produce la mina de oro o por la contaminación generada para su extracción, todo ello tras la promesa de una vida mejor, bajo el imaginario de progreso y desarrollo social y económico. En la segunda propuesta, se evidencia la amenaza latente que subyace en las poblaciones que viven sobre un oleoducto: derrames, contaminación del agua y la tierra, movimientos sísmicos, etc. La obra de Piffer, por su parte, sintetiza cómo la construcción de la patria y la nación argentina, en tanto país agroexportador, se cimentó sobre disputas políticas y violencia que dieron lugar al exterminio indígena y la concentración de la tierra. De este modo, entonces, el continuo colonial-extractivo se avizora en las tres obras, al igual que el imaginario sustentado bajo el estilo de desarrollo extractivista (Svampa, 2012), como así también la crítica que promueve el arte –en este caso, latinoamericano contemporáneo– a este proceso.

En segundo lugar, si se piensa en el vínculo entre arte y naturaleza, parece propicio recuperar los desarrollos de Andermann (2018) acerca de cómo las representaciones del paisaje –o "paisaje *in visu*", como imagen y representación mediada del entorno– en América Latina han pasado de ser idealizadas y románticas –un dispositivo creado por los colonizadores sobre sus territorios subyugados– a convertirse en imágenes que apuntan al ensamblaje entre lo humano y lo no-humano y evidencian conflictos sociales, políticos y ecológicos bajo las lógicas de producción colonial-capitalistas y la extracción intensiva de bienes naturales. Las implicancias del giro ambiental como perspectiva, que en las ciencias sociales y humanas puso el foco en la relación humano-ambiente, también contribuyeron a la transición de las representaciones clásicas de paisajes a los paisajes devastados, contaminados y en ruinas, priorizando enfoques ecológicos, éticos y políticos sobre la naturaleza. Esta reflexión sobre el paisaje se manifiesta de forma explícita en las obras de Jaar y Ponce, y se podría intuir a partir de la propuesta de Piffer. De esta forma, no aparece como un espacio de contemplación, sino que muestra los efectos del extractivismo, la contaminación, las relaciones de poder y las desigualdades sociales, entre otros. En las fotografías de Jaar, la selva ya no existe, ha sido arrasada, no quedan vestigios de la vegetación, solo vemos un gran cráter de tierra seca y piedras. Las fotografías de Ponce ponen el foco en los vínculos entre naturaleza –la cordillera, el arroyo–, pobreza, exclusión y contaminación. La obra de Piffer nos sugiere pensar en las modificaciones del entorno pampeano generado por el modelo agroexportador: deforestación, erosión y drenaje de suelos, pérdida de

biodiversidad e introducción de especies foráneas. Recordemos que los bovinos, de los cuales surge la grasa, materia principal de la obra, no son autóctonos de América.

En tercer lugar, y vinculado a los dos puntos anteriores, estas obras son testimonio de lo que llamamos desastre y violencia lenta, que, como explicité antes, a diferencia de una espectacular o mediática, se presenta como menos visible, aunque persistente en el espacio y tiempo (Nixon, 2011). Es la violencia destructiva del capitalismo, del (neo)colonialismo y del (neo)liberalismo que produce e intensifica zonas de despojo de lo viviente y que permite identificar, además, diferentes capas de violencia que se van acumulando. Esto produce desposesión, y territorios y vidas asumidas como desechables y precarias (Butler, 2006): vidas privadas de sustento, protección, tierras y derechos. Es decir, "[...] la desposesión trabaja como un aparato autoritario y a menudo paternalista cuyo fin es el control y la apropiación de la espacialidad, movilidad, afectividad, potencialidad y relacionalidad de los sujetos (neo)colonizados" (Butler y Athanasiou, 2017, p. 26).

En suma, las temáticas y procesos abordados en las tres obras nos permiten vincular actores –los trabajadores y las comunidades retratadas, el y las artistas–, tiempos –pasados y presentes– y espacios –Brasil, Ecuador y Argentina–: una historia conectada de procesos violentos que generan y profundizan desigualdades que persisten y se intensifican día a día, y que expone a la vida en su conjunto y a las futuras generaciones a situaciones de riesgo, vulnerabilidad, pérdidas, incluso la muerte.

Palabras finales

En este artículo me centré en el tema de la violencia ambiental mostrando diferentes formas en las que ella se manifiesta en el arte latinoamericano a través de obras de Alfredo Jaar, María Teresa Ponce y Cristina Piffer. La descripción, análisis e interpretación de dichas imágenes del ecocidio exponen que, lo que vemos, son historias ensambladas de despojo y violencia, derivadas del carácter colonial que aún pervive en nuestros países. Son imágenes que representan explícita y/o implícitamente la destrucción del ambiente causada por la actividad humana.

Además, en estas imágenes se entrelazan tres dimensiones: la estética, la política y la pedagógica. Con relación a la primera, las elecciones estéticas del artista y de las artistas son sugestivas para mostrar el daño a la naturaleza que, considerada de manera objetiva, es susceptible de prácticas dañinas. El tipo de planos fotográficos, los colores que se priorizan, quiénes y cómo aparecen retratados, el uso de la metáfora, qué se dice explícitamente y qué se sugiere, cuáles son los elementos y cómo funcionan los textos –títulos– de anclaje, son algunas de las formas elegidas para dar cuenta de cada tema y motivo que organiza la narrativa visual en cada obra.

En cuanto a la dimensión política, estas obras disputan cierto aspecto del orden social en tanto que visibilizan prácticas (neo)coloniales de dominación y apropiación de la tierra y sus bienes naturales, y de explotación y expropiación de las comunidades que la habitan. En este sentido, las obras toman partido y emergen como crítica a un sistema económico y político que vuelve objeto a la naturaleza para producir ganancia, degrada el ambiente afectando la calidad de vida humana –y no-humana– y promueve desigualdad y exclusión social. En este sentido, las obras visibilizan lo que las agendas políticas no muestran u ocultan.

En cuanto a la dimensión pedagógica, considero que estas imágenes pueden favorecer una reflexión ética y política, contribuyendo a educar la mirada (Dussel, 2019) en relación con lo que generan o pueden generar las prácticas ecocidas, en suma, lo que sucede en las zonas de sacrificio y a los seres que son descartados o sacrificados, a las vidas que no importan (Butler, 2020).

Es por todo lo expuesto que se puede alegar que las obras de Jaar, Ponce y Piffer, desde diferentes elecciones estéticas y sensibles, políticas, éticas y pedagógicas ponen en escena demandas (eco)políticas e invitan a repensar el vínculo entre humano-naturaleza, a poner en tela de juicio el dualismo humano-no humano y a reflexionar desde un lugar que no atente ni precarice la vida. En este sentido, son obras que, miradas desde el presente, pueden interpelar a la agenda política ambiental actual, la cual, en la práctica, promueve poco compromiso y acciones reales de cuidado y preservación de nuestro hábitat.

Referencias

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Patagonia.

Ardenne, P. (2022). *Un arte ecológico. Creación plástica y antropoceno*. Adriana Hidalgo Editora.

Armiero, M. y Pellow, D. (2023). *Multispecies Alliances Against the Wasteocene: Counter-Narratives and Commoning Practices*. Topoi 24(54), 685-702. https://doi.org/10.1590/2237-101x02405403

Blázquez, J. A., Stehrenberger, C. S. y Chappuis, M. J. (2022). *Repensar el afuera-adentro de la catástrofe. Perspectivas de la historia enlazada y de los Estudios Críticos (decoloniales) sobre desastres*. TEXTURA-Revista de Educação e Letras, 24(60), 210-238.

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Paidós.

Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión. Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia Editora.

Capasso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (Coords.). (2020). *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria*. EDULP.

Da Costa Almeida, G. (2020). *Realismo de crise: a narrativa de Serra Pelada na obra de Alfredo Jaar*. [Tesis de doctorado]. Universidade Federal de Minas Gerais. https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47008

Davis, F. (2022). *Contemporáneo 27. Cristina Piffer* (Catálogo de exposición). MALBA.

Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Akal.

Dussel, I. y Gutierrez, D. (2019). Introducción. En I. Dussel y D. Gutierrez (Comps.) *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 11-22). Ediciones Manantial/FLACSO.

Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal: Cómo nuestro sistema está devorando la democracia y el cuidado y el planeta, y qué podemos hacer con eso*. Siglo XXI Editores.

González, V. (s/f -a). *KM 138 – De la serie Oleoducto*. Colección Malba. https://coleccion.malba.org.ar/km-138-de-la-serie-oleoducto/

González, V. (s/f -b). KM 485 – *De la serie Oleoducto*. Colección Malba. https://coleccion.malba.org.ar/km-485-de-la-serie-oleoducto/

Guerrero Solis, D. X. y Minchalo Muñoz, D. F. (2014). *Análisis del contexto social en la creación artística contemporánea del Ecuador en el período 2005-2012: Bienal Internacional de Cuenca, sala proceso y producción de la obra artística Lluvia*. [Tesis de licenciatura]. Universidad de Cuenca. https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/428d9583-8432-4cd6-8cba-09b7cb88b8ed

Holifield, R. y Day, M. (2017). *A framework for a critical physical geography of 'sacrifice zones': Physical landscapes and discursive spaces of frac sand mining in western Wisconsin*. Geoforum 85, 269-279.

Kronfle Chambers, R. (2011). *Historia(s) en el arte contemporáneo del Ecuador 1998–2009*. Río Revuelto Ediciones.

Lenton, D., Piaggi, L. A., Seldes, V. y del Valle Salas, I. (2016). *La disputa por el territorio durante la conformación del estado nacional y provincial. La batalla de Quera y la demonización de los pueblos originarios*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. (49), 249-270. https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042016000100014&lng=es&tlng=es.

MALBA (2011). *Contemporáneo 27*. Cristina Piffer. https://www.malba.org.ar/evento/contemporaneo-27-cristina-piffer/

MALBA (s/f -a). *Latinoamericanos en Malba*. Colección Malba. https://www.malba.org.ar/latinoamericanos-en-malba/

MALBA (s/f -b). *El abuso de la fuerza vital*. Colección Malba. https://www.malba.org.ar/el-abuso-de-la-fuerza-vital/

MALBA (s/f -c). *Ponce, María Teresa*. Colección Malba. https://coleccion.malba.org.ar/artistas/ponce-maria-teresa/

Merlinsky, G. y Serafini, P. (Eds.). (2020). *Arte y ecología política*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 34-52). CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20100708034410/lander.pdf

Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press.

Piffer, C. (s.f.). *Patria*. Cristina Piffer. https://cristinapiffer.com.ar/obras/12/

Pilaría, L. S., Ward, I. y Del Olmo, M. M. (2017, 29-30 de noviembre). Las imágenes y su potencial pedagógico. En *I Congreso Nacional de Prácticas de Enseñanza en la Universidad*, Avellaneda, Argentina. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/154450

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sursur/20100708034410/lander.pdf

Romero Caballero, B. (2014). Prácticas artísticas ecológicas: Un estado de la cuestión. *Arte y Políticas de Identidad*, *10*, 11-34.

Svampa, M. (2012). Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *OSAL*, *13*(32), 15-38.

Urueña Calderón, J. F. (2015). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. [Tesis de maestría]. Universidad del Rosario.

Usón, T. y Stehrenberger, C. (2021). *Un dispositivo temporal: desastres y la articulación de la (des) aceleración en y más allá del terremoto de Ancash de 1970*. Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas *24*(3), 467-480. https://doi.org/10.5209/rpub.79245

Valdez Hermida, A. R. y Morán Cadena, G. J. (2020). *Paisaje/Territorio: imaginarios de la selva en las artes visuales (Ecuador: 1907-2019)*. Index, Revista de arte contemporáneo, 9, 190–214. https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.346

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

Zorrilla, C. T. (2014). *La práctica artística como dispositivo de acción política*. AusArt Journal for Research in Art, 2(2), 22-34.

Gráfica *Íchjín t´sen*: archivo abierto del trabajo de las mujeres en lucha

Gráfica *Íchjín t´sen*: Open Archive of the Work of Women in Struggle

Minerva Ante Lezama
Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México
lezamamine@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9150-281X

Argelia Betanzos Zepeda
Colectiva Mazatecas por la libertad. Eloxochitlán de Flores Magón, Oaxaca, México
betargelia@gmail.com

Cynthia Martínez Benavides
Universidad Autónoma Metropolitana. Ciudad de México, México
cmartinez@correo.uam.mx

Resumen

En este texto se busca dar cuenta de un proyecto llamado "Gráfica *Íchjín t´sen*: archivo abierto", proyecto expositivo-archivo público realizado en el Centro Cultural Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en la Ciudad de México (CDMX). Se trata de un proyecto de gráfica en el que una comunidad de mujeres mazatecas de la sierra oaxaqueña y artistas y activistas aliadas de la CDMX produjeron más de cien grabados que se estamparon en papel y en tela de algodón. En una serie de jornadas de trabajo en la sierra, el grabado en linóleo se volvió una herramienta para contar sus historias de libertad, de defensa del territorio y de su capacidad para defenderse. El proyecto se enmarca en lo que Francesca Gargallo nombró "estética para la liberación"; lo que Miguel López describe como "prácticas creativas de oposición"; lo que Maura Reilly concibe como "activismo curatorial"; y en lo que Maya Juracán nomina "curaduría comunitaria". Se plantea una reflexión a tres voces entre una de las mujeres mazatecas en lucha y dos artistas gráficas (una de ellas gestora cultural) en torno a un núcleo de preguntas: ¿Qué es lo relevante de Gráfica *Íchjín t´sen* archivo abierto? ¿Por qué entrelazar el arte y las luchas por la vida en este momento? ¿Qué se pretende con proyectos como este en el campo de lo político y de lo artístico? ¿Qué implica como proceso curatorial? ¿Qué implica como proyecto museal en el contexto universitario?

Palabras clave: Gráfica política; Luchas por la vida; Activismo curatorial; Arte feminista; Estética feminista

Abstract

This text discusses the "*Gráfica Íchjín t´sen: archivo abierto*" project, an exhibition-archive held at the Casa del Tiempo Cultural Center of the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) in Mexico City. The initiative brought together Mazatec women from the Sierra of Oaxaca and allied artists/activists from Mexico City creating over 100 linocut prints on paper and cotton fabric. During workshops in the Sierra, linocut printing became a tool to narrate stories of freedom, territorial defense, and self-defense. The project aligns with frameworks such as Francesca Gargallo's "aesthetics for liberation", Miguel López's "creative opposition practices", Maura Reilly's "curatorial activism", and Maya Juracán's "community curating". It features a three-voice dialogue between a Mazatec woman activist and two graphic artists (including a cultural manager) addressing key questions such as: the relevance of the project's archival approach; how art and life struggles intersect in contemporary contexts; the political/artistic implications of such initiatives; and curatorial and museological processes within academic frameworks. The collaboration underscores community-driven art as a means of amplifying marginalized voices through accessible, material-based storytelling.

Keywords: Political Graphics; Struggles for Life; Cratorial Activism; Feminist Art; Feminist Aesthetics

Recibido: 19/03/25; Aceptado: 30/06/25

Contexto histórico-político del proyecto

Este proyecto de gráfica de denuncia y deseo de libertad es una lucha que han sostenido las mujeres mazatecas de Eloxochitlán de Flores Magón, Oaxaca, México, por más de diez años frente a un proceso de criminalización que han enfrentado por oponerse a las prácticas de violencia ejercidas por un grupo caciquil en su territorio. Como enunciaron en su manifiesto las mujeres que se levantaron en autodefensa en el año 2022 (ver Figura 1):

> Nosotras, mujeres mazatecas de Eloxochitlán de Flores Magón, nos dirigimos a ustedes con un profundo compromiso por la verdad, la justicia y la libertad. Somos madres, hijas, esposas y hermanas que vivimos las consecuencias de un sistema de justicia corrupto y de la violencia de Estado. Nuestra lucha es por nuestra dignidad, por la protección de nuestras familias y por el respeto a nuestros derechos como mujeres indígenas. (Manifiesto del Comité de Mujeres Autodefensa de Eloxochitlán de Flores Magón, 2022)

La comunidad indígena de Eloxochitlán de Flores Magón, ubicada en la Sierra Mazateca, ha sido objeto de una represión sistemática desde el año 2011. Autoridades estatales y grupos caciquiles han utilizado el aparato judicial para criminalizar y desarticular su organización comunitaria (que se basa en sus propios usos y costumbres) así como para continuar con el saqueo de material pétreo, dejar en la impunidad el ecocidio cometido en el río y asegurar el despojo del agua y el territorio.

Figura 1: *Mujeres autodefensas de Eloxochitlán de Flores Magón*



Nota: Fotografía de Elizabeth Díaz.

Los procesos violentos que ha vivido la comunidad se resumen en:

1. Detenciones arbitrarias y procesos injustos.
2. Desde diciembre de 2014, más de 40 personas indígenas integrantes de la comunidad, entre ellas seis mujeres, han sido perseguidas y/o detenidas bajo delitos fabricados –sin pruebas concluyentes–, sometidas a procesos judiciales que violan el debido proceso y mantenidas en prisión preventiva sin sentencia durante más años de los permitidos por las leyes. Actualmente hay siete indígenas, expresos políticos sujetos a procesos penales y doce perseguidos que deben regresar a casa.
3. Uso de la tortura y malos tratos.
4. Existen múltiples testimonios que documentan actos de tortura y malos tratos físicos y psicológicos infligidos con el fin de intimidar y debilitar la resistencia de la comunidad.
5. Impacto negativo en niñeces y mujeres.
6. La represión no solo afecta a las y los representantes comunitarios y defensores del territorio, sino que también tiene consecuencias devastadoras en la niñez y las mujeres que luchan por la libertad. Las y los menores han vivido situaciones de miedo y estrés, mientras que las mujeres, en su triple rol de defensoras, proveedoras y cuidadoras, enfrentan procesos judiciales desiguales y racistas, desplazamiento forzado y una sobrecarga de responsabilidades que afectan su salud y bienestar.
7. Consecuencias sociales y culturales negativas.

La vulneración de derechos ha generado un ambiente de inseguridad y desplazamiento, deteriorando el tejido social y la identidad cultural de un pueblo que históricamente ha defendido sus territorios y modos de vida.

La comunidad en lucha ha potenciado la práctica de sus saberes comunitarios de subsistencia y organización para combatir la negación del acceso a la justicia y para resistir la persecución y prisión política. La defensa efectuada por las mujeres y niñeces de la comunidad, quienes se han tomado del arte, de la fe y de la solidaridad para luchar, es una fuente de inspiración de cómo la dignidad puede sobreponerse a la afrenta de un Estado.

El proyecto Gráfica *Íchjín t´sen* (Gráfica de mujeres con rabia)

Gráfica *Íchjín ´tsen* es una pequeña parte de esa lucha de años. Entre las distintas colaboraciones que ha buscado construir la colectiva Mazatecas por la Libertad con otras actoras aliadas, se dio un encuentro con la artista visual Mine Ante que coordina el taller de gráfica "La cobaya de fuego" –proyecto que ha apoyado en otras ocasiones a colectivas de mujeres en lucha–. Tras una primera invitación a hacer grabados con las compañeras mazatecas de Argelia Betanzos de Mazatecas por la Libertad, ambas fueron construyendo, mediante videollamadas y mensajes de WhatsApp, un proyecto de intervención-acción. Este proyecto inició con el montaje del taller de grabado en linóleo en la Sierra Mazateca oaxaqueña en el verano de 2024, en el que se produjeron más de cien grabados que se estamparon en papel y en tela de algodón (poco más de quinientas estampas en total). Con la coordinación de la colectiva Mazatecas por la Libertad, la facilitación de Mine Ante y el apoyo de diversas compañeras artistas y activistas que se solidarizaron a la distancia o se sumaron a las labores, se realizaron una serie de jornadas de gráfica (jornada de dibujo, jornadas de grabado, jornada de estampación y juntanza de bordado de las estampas en tela), la fiesta de la tórcula, una caravana artístico-política que transitó por tres localidades entre Eloxochitlán de Flores Magón y la ciudad de Oaxaca, y una toma-exposición en el Zócalo de Oaxaca en el contexto de la Guelaguetza (festival cultural institucional que define su cartelera a partir de las políticas culturales de Estado).

Se eligió el grabado en linóleo por la facilidad y rapidez con que se puede aprender la técnica y por el bajo costo en relación con otras técnicas de la gráfica; asimismo por la tradición que hay en México de realizar gráfica en apoyo a los movimientos sociales. Se llevaron a cabo una serie de talleres en los que se tomó como base la educación popular. Mediante el dibujo libre sobre papel, expresaron sus historias como individuos y comunidades en torno a la lucha por liberar a sus personas presas y perseguidas políticas. Tras una instrucción general sobre el huecograbado y el grabado en linóleo, se desarrolló una colección de piezas que abordaban distintas cuestiones y problemáticas desde el punto de vista de la comunidad. Los materiales fueron adquiridos mediante una colecta comunitaria en la Sierra Mazateca y donaciones solidarias en la CDMX. En ese verano el grabado en linóleo se volvió una herramienta para contar sus historias de libertad, de naturaleza, de la lucha sostenida por las mujeres y su capacidad de defenderse (ver Figuras 2, 3 y 4).

Figura 2: *Taller de gráfica montado en Eloxochitlán de Flores Magón*



Nota: Fotografía de Elizabeth Díaz.

Figura 3: *Taller de gráfica en la Sierra Mazateca*



Nota: Fotografía de Elizabeth Díaz.

Figura 4: *Viviana mostrando su grabado junto a su hijo*



Nota: Fotografía de Elizabeth Díaz.

En la toma-exposición se realizó, de manera colaborativa entre quienes participaron del proyecto, un montaje con un diseño museográfico empleando carrizos y materiales locales. Se conversó sobre la importancia de acompañar a quienes visitaran la exposición y de tener claridad en lo que se planteaba en ello; se formó una comisión de cuatro personas: una artista visual y tres activistas mazatecas para mirar el centenar de grabados e identificar los temas o ejes. A partir de los ejes "Libertad", "Nuestra naturaleza" y "Mujeres en lucha", se realizó el montaje y se definió un guion para las visitas guiadas, que fueron efectuadas por las mujeres mazatecas a lo largo del día. Asimismo, se realizaron diversas actividades como la juntanza de bordado, talleres y micrófono abierto.

Posteriormente, previa coincidencia entre la directora de un espacio cultural y la artista que coordinó el taller, se posibilitó llevar la exposición a la CDMX. "Gráfica *Íchjín ´tsen*: Archivo Abierto" es el nombre que se dio al proyecto expositivo llevado a cabo entre el 26 de febrero y el 30 de abril de 2025 en la Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en la CDMX. Esta muestra presenta el trabajo gráfico y documental de la lucha de las mujeres mazatecas de Eloxochitlán de Flores Magón, Oaxaca, quienes han resistido la violencia de Estado y la criminalización de sus comunidades.

En la muestra, las piezas gráficas se encuentran montadas en una suerte de árbol central en la galería, con el que las personas visitantes pueden entrelazarse y mirar qué les cuentan las estampas organizadas en los ejes curatoriales, definidos previamente en la exposición en el espacio público de Oaxaca. En los muros que lo rodean hay dos fotografías y un video de Elizabeth Díaz, quien ha acompañado la lucha desde el fotoperiodismo. En la entrada aparece un dibujo de un mapa que da cuenta de los sitios en donde habitan las familias que han sido perseguidas. La exposición-archivo también contiene un repositorio de documentos audiovisuales y textos producidos por las compañeras mazatecas y por compañeras aliadas: periodistas, artistas, defensoras de derechos humanos. El archivo está abierto a toda persona que quiera conocer más de esta historia, sea por mera curiosidad o por interés político, artístico, periodístico o investigativo (ver Figuras 5, 6 y 7). Para consultar el archivo actualmente se puede contactar a la colectiva Mazatecas por la Libertad en sus redes sociodigitales de Facebook e Instagram.

Todas las decisiones para llevar a la configuración que tuvo esta exposición-archivo fueron tomadas de manera colaborativa y horizontal entre una comisión de tres compañeras mazatecas, la directora del espacio museístico –que también es artista gráfica–, una artista visual y una periodista que estuvieron acompañando todo el proceso, y también el museógrafo del recinto. Se puede consultar un video[1] realizado por Cultura de la UAM (2025) y publicado en su canal de YouTube que da cuenta del proyecto.

Figura 5: *Vista de la exposición*



Nota: Fotografía de Paulina Bernal.

Figura 6: *Detalle de la muestra (estampas)*



Nota: Fotografía de Sueña Dignidad.

1 Video del proyecto: https://www.youtube.com/watch?v=N4bMYrQXo7g.

Figura 7: *Detalle de la muestra (estampas y fotografía)*



Nota: Fotografía de Sueña Dignidad.

Además de la exhibición, se diseñó un programa artístico-político que incluyó la Fiesta de la Tórcula –un espacio de recepción a modo de taller de gráfica abierto para imprimir estampas que forman parte de la exposición en tela–; conversatorios; juntanzas de bordado; una rueda de prensa para dar a conocer avances del caso, así como jornadas culturales que incluyeron música, gastronomía, proyección de documentales y visitas guiadas a la exposición (ver Figuras 8, 9 y 10).

Figura 8: *Argelia Betanzos (Mazatecas por la Libertad) en uno de los conversatorios*



Nota: Fotografía de Sueña Dignidad.

Figura 9: *Artistas mazatecas y Mine Ante en uno de los conversatorios*



Nota: Fotografía de Sueña Dignidad.

Figura 10: *Artistas mazatecas en un taller de gráfica en el marco de la muestra*



Nota: Fotografía de Sueña Dignidad.

El proyecto curatorial que implicó "Gráfica *Íchjín ´tsen*: archivo abierto" fue un trabajo colaborativo que se puede enmarcar en las nociones de activismo curatorial, curaduría comunitaria o curaduría feminista. Tres de las participantes en ese ejercicio –una luchadora social mazateca y dos artistas gráficas, entre ellas una gestora cultural– son quienes escriben este documento y se dan a la tarea de plantear una reflexión sobre la relevancia de la imbricación entre prácticas artísticas, políticas y curatoriales.

Coordenadas teóricas y metodológicas en las que se enmarca el proyecto

Gráfica *Íchjín t´sen* archivo abierto se enmarca en lo que la filósofa italomexicana Francesca Gargallo (2016) nombró "estética para la liberación"; en lo que el crítico y curador de arte peruano Miguel López (2017) describe como "prácticas creativas de oposición"; en lo que la curadora estadounidense Maura Reilly (2019) concibe como "activismo curatorial"; y en lo que la curadora guatemalteca Maya Juracán (2025) nomina "curaduría comunitaria como herramienta política para contar la historia ligada al territorio". Ese marco es el mapa de coordenadas teórico-conceptuales que suscribimos en este texto analítico-reflexivo.

Para Gargallo, "más allá de pensar la estética en clave de teoría del arte, la estética feminista en Nuestramérica se detiene en el potencial de las emociones provocadas por el encuentro de las mujeres consigo mismas y entre sí" (Gargallo, 2016, p. 18). El origen del proyecto de gráfica en cuestión implicó el encuentro de las mujeres en lucha en un sitio que es particularmente relevante a nivel organizativo en la CDMX: la glorieta de las mujeres que luchan. Se trata de un antimonumento de una mujer joven que representa la justicia, colocado donde anteriormente estaba ubicado un monumento a Cristóbal Colón, en el centro histórico de la ciudad. En ese contexto, la colectiva Mazatecas por la Libertad ha tejido lazos con otras mujeres en lucha y con activistas y artistas con quienes se continúan las alianzas para colaborar.

El desarrollo de Gráfica *Íchjín t´sen* también compete a un trabajo en colaboración cargado de afectos en el que mujeres de la Sierra Mazateca y mujeres de la Ciudad de México han compartido saberes, testimonios y experiencias, tanto comunes como diferentes. Según Gargallo (2016), la reflexión estética feminista nace del movimiento feminista y, como tal, tiene una veta que recoge aquellas genealogías de resistencia o de prácticas históricas que imbrican saberes. "Cada vez que las mujeres reclamaron sus derechos al interior de las sociedades a las que pertenecían, elaboraron estrategias narrativas que no correspondían necesariamente a las de la presentación, desarrollo y conclusión de una historia" (Gargallo, 2016, p. 20).

La autora entonces nos explica que los cuerpos que desean, las prácticas que narran desde sus propias coordenadas se traducen en una estética de la liberación feminista. En tanto proyecto artístico de gráfica, representa un discurso contrahegemónico que ha buscado visibilizar una lucha desde lo artístico sin subordinarse a las lógicas hegemónicas y mercantiles del campo del arte. Para Gargallo (2016), dichas prácticas han constituido, constituyen y constituirán prácticas al margen, pues desde los posicionamientos feministas el poder y la dominación nunca han sido un horizonte político.

López (2017), por su parte, plantea la existencia de "prácticas creativas de oposición". Al respecto, explica que "estas prácticas han rechazado tempranamente un modelo obsoleto de 'especialización' o 'profesionalización' artística, disolviendo las diferencias entre práctica profesional y *amateur*, entre arte y vida, privilegiando una dinámica colaborativa frente al modelo grandilocuente, masculino e individual del 'genio'" (p. 199). En el caso del proyecto de gráfica en cuestión, no se buscó secundar el modelo de las bellas artes ni la profesionalización de la

gráfica, se buscó que las gubias fueran una herramienta más de lucha en la comunidad mazateca y sus aliadas.

Para López, ese rechazo al proceso artístico que busca producir objetos para un sistema o mercado formal ha implicado que ciertas comunidades se perciban en sus prácticas creativas como "agentes que responden a preocupaciones de su propio contexto y comunidad [empleando] formatos alternativos a la tradición de las bellas artes (el video, la performance, modelos conversacionales, activismo callejero), dinámicas creativas situadas políticamente desde el cuerpo [...] [privilegiando] lo procesual" (López, 2017, p. 199). En esta alianza entre defensoras de la vida y el territorio, artistas y activistas, que implicó el proyecto de gráfica, las prácticas creativas de oposición se vuelven herramienta común y perspectiva compartida, más allá de la formación o la forma de vida que se encarna.

López (2017) cuestiona la participación de las instituciones de cultura en la reafirmación de un canon artístico masculino y de los "sistemas de representación que responden a normas coloniales, estructuras raciales, de clase y de sexualidad modeladas por una modernidad artística blanca, masculina y heterosexual" (p. 214). No sin exhortar, a quienes las dirigen, a contrarrestar dichas lógicas:

> [...] muy posiblemente las instituciones van a fallar en su deseo de representación de esas prácticas creativas, precisamente por las dificultades que implica dar cuenta de la complejidad de esos procesos de diálogo y negociación entre visibilidad y luchas sociales más amplias, de/esos varios afueras del mundo del arte en el cual han estado implicadas. Pero es necesario que lo hagan, que intenten construir esas narraciones a pesar de que fallen. Ese es su deber. Así como ha sido siempre el compromiso de las prácticas creativas de oposición y experiencias artísticas politizadas construir espacios de autorrepresentación y disputa de los significados frente a los poderes y los discursos oficiales habitualmente conservadores. Más aún debería de ser posible imaginar alianzas temporales entre ambas posiciones cuya apuesta sea hacer vibrar y agitar las estructuras del deseo en el campo social. (López, 2017, p. 216)

El proyecto de gráfica analizado representa una de esas alianzas temporales en la que una artista y gestora cultural comparte con las protagonistas del proyecto la sensibilidad y apertura a las prácticas artísticas de oposición y al hecho museal como hecho de memoria, posicionamiento frente a la injusticia y testimonio de una lucha. De igual manera el proyecto implica lo que Maura Reilly (2019) llama activismo curatorial. Maura exhorta a buscar estrategias para "erosionar, desestabilizar y desmantelar" el canon hegemónico que sostiene estadísticas del terror en cuanto a desigualdades de género y etnicidad, entre otras, en el campo a nivel global. La exposición se construyó con la voz y la decisión de las mujeres mazatecas. Ellas siempre fueron el corazón de la toma de decisiones. Ellas siempre consultaron con su comunidad los procesos a seguir de forma abierta en asamblea. Es importante mencionar que la comunidad donde se realizó la obra está enclavada en la Sierra Mazateca, al oriente del país, y que el acto de trasladar la prensa y el material para generar las estampas que arropan y estructuran la exposición fue un acto desestabilizador del canon, en el que el taller de gráfica se trasladó a la comunidad. Los mensajes fueron grabados en relieve sobre placas de linóleo, en su lengua originaria, mazateca, en castellano o a través de imágenes. El proceso ofreció una materialidad que pudo integrar los trazos y marcas de manos de distintas edades y habilidades.

Reilly inspiró el proceso curatorial en colectivo con varias preguntas: "¿Qué estrategias contrahegemónicas podemos emplear para asegurarnos de que se incluyan más voces, en lugar de unas pocas elegidas y elitistas? ¿Qué podemos hacer como profesionales del arte para ofrecer una representación más justa y equitativa de la producción artística global? (Reilly, 2019, p. 28).

Aunado a lo anterior, la guatemalteca Maya Juracán, cofundadora de La Revuelta y de la Bienal en Resistencia, representa un referente para este tipo de proyectos al concebir lo artístico y lo curatorial como herramientas para contar la historia que se pretende borrar. La curaduría es para ella un acto de resistencia política que implica una estética de la memoria y la articulación de procesos colectivos. Al respecto de la curaduría comunitaria, la autora explica:

> Es tener conciencia legítima de nuestros privilegios y la situación política de nuestro territorio para generar herramientas artísticas que puedan acuerpar procesos de búsqueda de la dignidad humana, entendiendo el arte como un acontecimiento social y no comprender toda su virtud en un objeto capital. (Juracán, M., comunicación personal, 4 de febrero de 2025)

Teniendo el marco anterior como telón de fondo, se plantea una reflexión final a tres voces entre una de las mujeres mazatecas en lucha y las dos artistas gráficas en la que un núcleo de preguntas nos convocó a analizar este proyecto compartido en tanto práctica creativa de oposición (López, 2017), estética de liberación feminista (Gargallo, 2016) y activismo curatorial (Reilly, 2019): ¿Qué es lo relevante de Gráfica *Íchjín t´sen* archivo abierto? ¿Por qué entrelazar el arte y las luchas por la vida en este momento? ¿Cómo hacer para que una lucha por justicia y libertad para una comunidad originaria avance, aunque sea al paso del caracol, como dicen las hermanas zapatistas, pero avance lejos, sin que la regla durante la lucha sea la muerte, la desaparición o la prisión? ¿Qué se pretende con proyectos como este en el campo de lo político y de lo artístico? ¿Qué implica como proceso curatorial? ¿Qué implica como proyecto museal en el contexto universitario?

El objetivo es dejar una huella de la colaboración entre distintas mujeres que nos ha descubierto caminos para recorrer desde la gestión cultural, las luchas por la vida y la producción artística. Es también seguir enfatizando, sacando a la luz el *cómo* en una lucha que parecía perdida las alianzas nos han salvado y han evitado que seamos presas fáciles de la represión. También pretendemos evidenciar que las prácticas artísticas, al enlazarse con otras prácticas (de lucha, de gestión de espacios culturales), generan nuevas rutas y nuevas potencialidades, activan diálogos que tal vez no estaban tan activos, contribuyen a pluralizar el campo artístico y a desafiar al canon, a las jerarquías y a las hegemonías en la organización de la cultura, repercutiendo, en última instancia, en una visibilidad e interlocución con instancias ajenas al campo artístico, como las de justicia.

A manera de conclusiones

¿Qué es lo relevante de Gráfica Íchjín t´sen archivo abierto?

Gráfica *Íchjín t´sen* es un proyecto en el que se entrelazan las prácticas artísticas de resistencia (al campo artístico hegemónico y sus lógicas mercantiles) con las luchas por la vida, con la comunicación social desde una lógica pedagógica y crítica, y con la gestión cultural desde una perspectiva feminista y defensora de los derechos humanos. El encuentro de dichas prácticas potencia los procesos pedagógicos y la sensibilización sobre las violencias del mundo moderno. La exposición que se muestra tiene varias capas, varios relatos que acompañan a las mujeres mazatecas en esta lucha por la justicia. Cada una de ellas aporta una lectura diferente. Una es la parte iconográfica y bordada que nos remite a la gráfica política, pero también a una iconografía popular derivada del proceso artesanal de bordado. Dentro de este primer nivel de lectura se percibe cómo la estampación de grabados en relieve facilitó a la comunidad registrar su versión de los hechos: configura un documento multivocal de memoria colectiva.

Por otra parte se encuentra la documentación fotográfica –que es parte del archivo– de Angélica Elizabeth Díaz Molina de los distintos momentos de este largo proceso: sus asambleas, movilizaciones, su permanencia en el espacio público o en sus hogares, o el acompañamiento en los procesos legales de sus familiares. En palabras de Díaz, "la lucha de ellas es existir en plena libertad, buscar justicia. Escriben una nueva historia que implica la colectividad, defienden lo que les es sagrado: su comunidad, su gente, su futuro" (Díaz, E., comunicación personal, 20 de febrero de 2025). El registro audiovisual documenta el proceso de gestación de esta exposición en distintas etapas, y cómo va mutando. Está presente lo textual, como el mapa que indica la ubicación de las familias que fueron perseguidas y desplazadas. Y finalmente se presenta el archivo abierto que ofrece notas periodísticas y comparte expedientes, para que las personas puedan conocer con profundidad cada caso.

¿Por qué entrelazar el arte y las luchas por la vida en este momento?

El contexto social que las mujeres vivimos en México nos mantiene en estado de alerta todo el tiempo, marcado por las desapariciones, las violencias, la corrupción y la injusticia. Nadie está a salvo, menos cuando se enfrenta los 365 días al monstruo del Estado. La sobrevivencia está marcada por el ritmo de las madres buscadoras y de mujeres en exigencia de todas las justicias. Ahí estamos las Mazatecas por la Libertad y las mujeres en lucha, nos hemos sentado más de una vez junto a las buscadoras y las hemos oído. Una apenas puede contener el aire y respirar después de escuchar el dolor indescriptible, el desgarre al alma. También nosotras hemos sentido de esa forma, con roturas por todos lados del cuerpo. Cuando ese dolor es tan grande, el gemido se transforma en rugido, un rugido dirigido a romper el tímpano de los generadores de violencias. Un rugido que desearíamos atravesara los muros de la impiedad, de la indiferencia, del racismo institucional. Cómo transportar ese rugido, hacia dónde llevarlo para que logre lo que busca sin que reciba a cambio mayor afrenta. La memoria colectiva nos recuerda que las Madres de Plaza de Mayo en Argentina fueron secuestradas durante su lucha por justicia para sus desaparecidxs, nos recuerda que las madres buscadoras son asesinadas extrajudicialmente en México, que las y los defensores del territorio son desaparecidxs, asesinadxs y encarceladxs. Como afirmaron algunas de las compañeras mazatecas durante una de las juntanzas de bordado: es importante recurrir a otros lenguajes, a otras estrategias para ganar visibilidad y para sensibilizar a las personas sobre las violencias e injusticias que nos afectan, aunque de distinta manera, a todas. Si el museo es un espacio de comunicación y sensibilización, queremos ocuparlo. Si los objetos artísticos como una estampa o un bordado nos pueden ayudar a que nos vean con mayor claridad en las protestas y plantones que realizamos, hagámoslos.

¿Cómo hacer para que una lucha por justicia y libertad para una comunidad originaria avance, aunque sea al paso del caracol, como dicen las hermanas zapatistas, pero avance lejos, sin que la regla durante la lucha sea la muerte, la desaparición o la prisión?

Las leyes y los protocolos que prohíben reprimir la asociación pacífica, la protesta y la manifestación de ideas de nada sirven contra el actuar de regímenes autoritarios como los que gobiernan México, desde siempre, donde la democracia es un discurso demagógico ya sin sentido incluso para espacios urbanos donde tuvo alguna vez su razón de ser. Donde nuestra cotidianidad no es "gozar" de los derechos, sino "luchar" por ellos, por los "garantizados" y los reivindicados por nuestras comunidades. En ese punto de resistir a la muerte y al agravio es donde atravesamos el arte y el arte nos atraviesa, donde agradecemos tanto que el arte cobre todas sus dimensiones, especialmente las dimensiones esenciales, con las cuales puede abrazar el trazo y el gubiazo de una mujer que nunca fue a la escuela ni tomó un lápiz, pero hace trazos únicos para asemejar a su familia en resistencia. Trazos que respetan su lenguaje originario y no le exigen hablar castellano o inglés, sino que le permiten el uso de un lenguaje universal, a través del cual grita su lucha, ruge su lucha, traspasando límites y fronteras. Cuando el arte nos

atraviesa y nosotras lo atravesamos, entonces nuestro cuerpo, nuestro pensamiento, nuestro alarido se pone en la obra, en la Obra Gráfica *Íchín ‘tsen*, y esos “nuestros” son llevados de un lado a otro con menores riesgos de sufrir muerte o agravio, y con igual garantía de ser vistos y escuchados. El arte resulta, entonces, en posibilidades infinitas de acompañamiento en la búsqueda de todas las justicias, se convierte en escudería y en vocería, se convierte en posibilidad de salvación y emancipación para la comunidad originaria de Eloxochitlán de Flores Magón, Oaxaca, se convierte en la exigencia para el regreso de doce personas guardianas del territorio, indígenas mazatecas que sufren persecución política desde hace diez años.

¿Qué se pretende con proyectos como este en el campo de lo político y de lo artístico?

La Gráfica Íchjín ´Tsen, archivo abierto, apela a la mirada, a la escucha y al corazón de quien la observe de cerca o de lejos. Busca correr y extenderse por los escalones, por las paredes, por las calles, edificios, por todos los espacios donde se hable de ella o se haga referencia a ella, para así llevar la lucha por la vida y la exigencia de libertad incluso a espacios donde nuestros cuerpos no serían recibidos ni nuestras palabras escuchadas. Busca facilitar el encuentro con la libertad y las justicias para la comunidad de Eloxochitlán de Flores Magón, al tiempo que se dirige a otras luchas para incitarlas a acompañarse del arte en sus búsquedas, a salvarse con el arte, a rendirse al arte y a entregarse en total libertad.

¿Qué implica como proceso curatorial?

Implica que mujeres originarias puedan experimentar el describir las obras gráficas a distintas personas, al mismo tiempo que hablar de una lucha por la vida y la libertad. La oportunidad de que las propias mujeres originarias sean a la vez las artistas, las curadoras y las que luchan. La propuesta curatorial apuesta a la polisemia y trabajo en red para que todo el *display* o montaje de las distintas capas de la exposición acompañe la voz de las mujeres mazatecas. Apelamos al uso de ciertos recursos, como las impresiones sobre manta de algodón en lugar del papel, para transmitir una sensación de acuerpamiento, de colectividad, de celebración, de que la lucha consigue una visibilidad en un espacio estratégico. Las estampas forman una gran columna que sostiene, pero esa columna es transitable y se compone a su vez de los tres ejes definidos por las mazatecas. Cada uno de estos flancos de la columna crecerán con las activaciones que se hacen.

Este proyecto da cuenta de cómo se puede hacer activismo curatorial y curaduría colectiva; de cómo se pueden trascender los perfiles, títulos y grados académicos en una apuesta que se podría enmarcar en las prácticas descoloniales en el contexto del museo; de cómo se pueden conectar de forma muy directa y orgánica los espacios del arte con los espacios de las luchas por la vida; de cómo las redes de mujeres activan procesos que resultan insólitos y están llenos de creatividad, potencia comunicativa y sensibilidad en cuanto a lo curatorial; de cómo las prácticas artísticas y museales pueden ser procesos populares, incluyentes, transdisciplinarios y transcomunitarios.

¿Qué implica como proyecto museal en el contexto universitario?

Es importante que en los espacios expositivos de la universidad se escuche la voz potente de las Mujeres Mazatecas por la Libertad, y pueda escucharse directa, fuerte, clara, sin mediaciones, y que la universidad pública externe su compromiso por la búsqueda de la justicia. Se trata de construir espacios al interior de la universidad que sean libres de violencia y que sirvan como refugio o santuario para quienes exponen sus vidas al denunciar la violencia del Estado. Como lo mencionan las mujeres mazatecas, el espacio expositivo le ha dado visibilidad a su movimiento, es importante que esta visibilidad las fortalezca. Es un proyecto que se ha desarrollado en diálogo a varias voces, estableciendo a la exposición como un dispositivo artís-

tico-político que busca acercar a otro tipo de públicos al relato de la lucha por la justicia social y por la vida que han emprendido las mujeres mazatecas de Eloxochitlán de Flores Magón. Pensamos que la comunidad universitaria puede aprender otras formas de habitar el mundo, darse la oportunidad de coincidir con el otro y, en medio de esta experiencia, promover maneras contrahegemónicas de compartir los saberes y las experiencias que nos entrelazan.

En Eloxochitlán de Flores Magón, Oaxaca, la gráfica se queda hasta que la última y el último sean libres.

Referencias

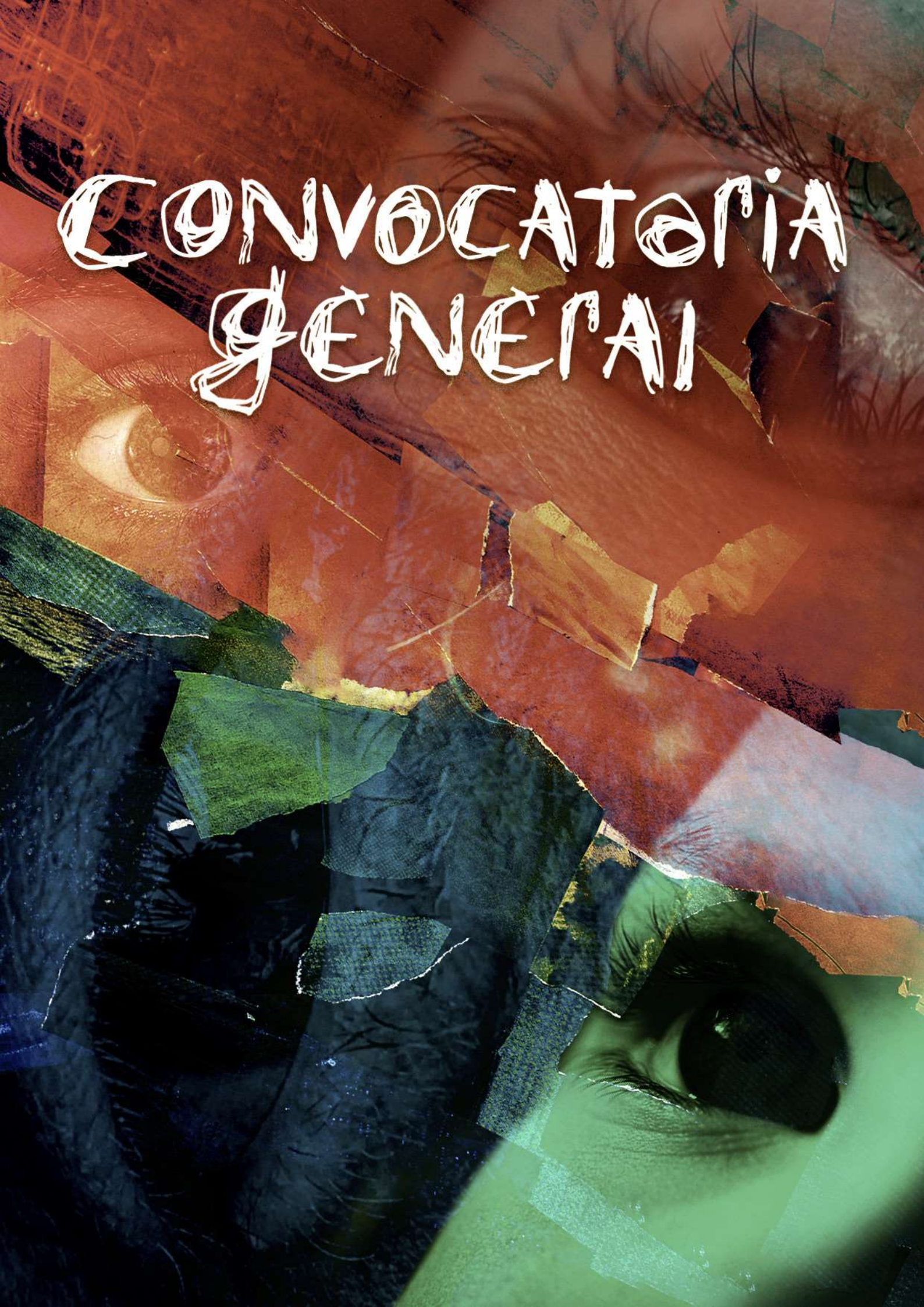
Comité de Mujeres Autodefensa de Eloxochitlán de Flores Magón. (2022). *Manifiesto del Comité de Mujeres Autodefensa de Eloxochitlán de Flores Magón* (texto inédito).

Cultura UAM. (18 de marzo2025). *Martes de Artes Visuales - Gráfica Íchjín 'Tsen* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=N4bMYrQXo7g

Gargallo, F. (2016). *Estética feminista, cuerpos, ideas y representaciones aquí y ahora*. Revista nuestrAmérica, 4 (7), 15-27. https://www.redalyc.org/journal/5519/551956486004/551956486004.pdf

López, M. (2017). *Robar la historia. Contrarelatos y prácticas artísticas de oposición*. Ediciones Metales Pesados.

Reilly, M. (2019). *Activismo en el mundo del arte*. Hacia una ética del comisariado artístico. Alianza Editorial.


CONVOCATORIA
GENERAL

Augusto Lasserre: lugar y fecha de nacimiento, red familiar y su breve paso como escribiente al servicio de Urquiza en Entre Ríos

Augusto Lasserre: Birthplace and Date, Family Network, and his Brief Service as a Clerk under Urquizain Entre Ríos

Julio Moyano
Área Transversal de Epistemología y Metodología de la Investigación, Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Remedios de Escalada, Buenos Aires, Argentina
jmoyano08@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6614-6705
Alejandra Ojeda
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), Universidad de Buenos Aires (UBA). Ciudad de Buenos Aires, Argentina
alejandra.v.ojeda@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7159-7607
Adelaida Gil Barrera
Departamento de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Lanús. Remedios de Escalada, Buenos Aires, Argentina
adelaida_gb@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2155-8914
Javier Miranda
Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos, Argentina
javierimiranda@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0002-6466-4362

Resumen

El contralmirante Augusto Lasserre es un personaje histórico de la Marina argentina, ampliamente conocido por sus aportes a la consolidación de la soberanía nacional sobre sus regiones australes. Su rol en el conocimiento, tratado topográfico, afirmación de derechos soberanos y poblamiento de las costas patagónicas y de las Islas del Atlántico Sur, así como en la fundación de Ushuaia, han sido exhaustivamente estudiados, resueltos, detallados por la historiografía y divulgados. Asimismo, cuentan con abundantes dispositivos de políticas de la memoria en toponimias, monumentos, patrimonios museológicos, publicaciones, entre otros. No sucede lo mismo con otros aspectos de su rica biografía y de sus aportaciones en el campo naval, cuya información se encuentra dispersa y con tópicos inexplorados o irresueltos, presentando información contradictoria en distintas publicaciones especializadas o divulgativas. En este trabajo se aborda, a través de documentación inédita y del cruce de documentación publicada con otros fines historiográficos, aspectos de su red familiar, su fecha y lugar de nacimiento, su inmigración al país y sus primeros meses de actividad en Argentina, previos al inicio de su brillante carrera naval, todo ello con el fin de contribuir a un conocimiento más completo de su vida, recorridos profesionales y aportes.
Palabras clave: Augusto Lasserre; Ushuaia; Historia naval; Urquiza; Argentina

Abstract

Rear Admiral Augusto Lasserre is a prominent figure in the Argentine Navy, widely recognized for his role in consolidating national sovereignty over the country's southern regions. His contributions to exploration, a topographic treaty, the affirmation of sovereign rights, and the settlement of the Patagonian coast and South Atlantic islands—as well as in the founding of Ushuaia— have been extensively studied, analyzed, and disseminated by historians,, and are reflected in abundant memory-policy instruments such as toponyms, monuments, museum collections, and publications. In contrast, other aspects of his rich biography and his contributions to the naval field remain underexplored. The available information is often scattered, with unexplored or unresolved questions,and conflicting accounts across both specialized and popular publications. Drawing on unpublished sources and cross-referencing previously published documentation produced for other historiographical purposes, this article examines his family network, his date and place of birth, his immigration to Argentina, and his early activities in prior to the beginning of his distinguished naval career. The aim is to provide a more comprehensive understanding of his life, professional trajectory, and contributions.
Keywords: Augusto Lasserre; Ushuaia; Naval History; Urquiza; Argentina

Recibido: 09/10/24; Aceptado: 18/06/25

Introducción

Augusto Lasserre es un personaje histórico de la Marina argentina, ampliamente conocido por sus aportes a la consolidación de la soberanía nacional sobre sus regiones australes. Su rol en el conocimiento y trazado topográfico de las costas patagónicas y de las Islas del Atlántico Sur, en la instalación de la estación de salvamento en la Isla de los Estados y en la fundación en 1884 de la que sería la ciudad más austral del mundo, Ushuaia, es ampliamente conocido. Estas contribuciones han sido detalladas por la historiografía y cuentan con abundantes dispositivos de políticas de la memoria en toponimias, monumentos, patrimonios museológicos, publicaciones, entre otros. No sucede lo mismo con otros aspectos de su rica biografía y de sus aportaciones en el campo naval, cuya información se encuentra dispersa y con tópicos inexplorados. En este trabajo se aborda uno de estos últimos aspectos: el momento de su inmigración al país y su residencia en Concepción del Uruguay (1849-1850), previo a su traslado a Buenos Aires para incorporarse a la Marina, e iniciar su luego muy reconocida trayectoria.

Complementariamente, a través de este abordaje, se identifica la documentación correspondiente a su lugar y fecha de nacimiento, así como aspectos de su marco familiar y de sus estudios en Francia. Se parte de las siguientes hipótesis:

- 1) Los datos provenientes del estado del arte sobre el año de nacimiento de Lasserre son contradictorios entre sí, y el año más reiterado por dicho estado del arte (1826) contradice otras informaciones sobre la vida de Lasserre, como es el caso de los años de sus estudios en la Institución Loriol en París. Dado que el período de su estancia en Francia (después de iniciada la Guerra Grande de 1843-1851) y las edades límite de ingreso a dicha Institución son corroborables documentalmente, el año de nacimiento puede hipotetizarse, entonces, entre 1832 y 1836.
- 2) La dificultad para encontrar su fecha de nacimiento puede deberse a que el nombre de bautismo no coincida con el usual asignado en su vida posterior, y si fuese este el caso, el cruce de información proveniente de su familia –como cartas u otros documentos– puede, si hay registro de ello, resolver la dificultad.
- 3) Su inmigración a la Confederación Argentina, por la edad implicada en la hipótesis 1, se realizó en el marco de la de sus padres y su hermano desde la República Oriental del Uruguay a Concepción del Uruguay, poco antes del inicio de la actividad de su padre como periodista a cargo de *El Porvenir de Entre Ríos*, primer periódico editado en esta ciudad por orden del general Urquiza, a comienzos de 1850.
- 4) Dado que Beatriz Bosch menciona el nombre de Augusto Lasserre ingresando como escribiente en la Secretaría del Cuartel General en Campaña bajo el comando de Urquiza en 1850, y que Lasserre recibe su alta como guardiamarina en Buenos Aires ese mismo año, debe existir información documentada sobre los motivos de este tránsito tan breve que puso fin a un cargo de evidente confianza como lo es el de escribiente del cuartel general. Para su abordaje, se presentan y cruzan fragmentos o transcripciones completas de veinticinco documentos inéditos (actas parroquiales, registros de pasajeros, cartas, documentos oficiales), nueve registros hemerográficos de época e información bibliográfica.

Este trabajo integra un plan y proyecto de investigación alojado en la Universidad Nacional de Lanús (Centro de Investigaciones en Teorías y Prácticas Científicas) con dirección de Julio Moyano y codirección de Alejandra Ojeda. Integra equipos del Área Transversal de Epistemología y Metodología de la Investigación del Departamento de Humanidades y Artes de la UNLa, del Grupo de Estudios en Historia de la Comunicación en Argentina y América Latina, del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Ciencias de la Educación (cátedra de Historia de los Medios) de la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Estado del arte

Aunque existe una rica y excelente bibliografía sobre Historia Naval Argentina y sus protagonistas que conforma un estado del arte de referencia abundante, recorridos biográficos como el de Augusto Lasserre presentan lagunas y también contradicciones entre distintas fuentes biblio-hemerográficas. Esto se debe a que las fuentes originales son escasas, algunas se han perdido, y a que los criterios de registro oficial en tiempos de guerras civiles y Estados modernos aún en formación fueron disímiles. Traslados y migraciones, usos diferentes de nombres de pila en documentos y en la vida cotidiana, errores de transcripción en documentos parroquiales o desde ellos a textos periodísticos o de rememoración han impactado sobre la información disponible y sobre sucesivas citas bibliográficas a partir de ella.

Estas lagunas y contradicciones se manifiestan frente a muy diversos aspectos de la vida del fundador de Ushuaia. Por ejemplo, la mayor parte del estado del arte afirma que nació en 1826.[1] Fue posiblemente una nota necrológica, publicada por la revista Caras y Caretas con motivo de su fallecimiento (acaecido el 20 de septiembre de 1906), la primera publicación que instaló esta versión,[2] luego reproducida abundantemente. Ubicar a Lasserre como nacido en 1826 produce extremas dificultades de coherencia historiográfica, dado que supondría haber ingresado a edad muy avanzada a la Institución Loriol a la que asistió en París. También implicaría una probable fecha de nacimiento de su madre anterior a lo estimado por el mismo estado del arte, y un ingreso a la carrera naval como guardiamarina en Argentina ya con 24 años, elemento también inusual. Agréguese que no se ha publicado ninguna documentación que avale esta versión, y por el contrario, existen otros documentos en los que Lasserre informa edades que lo ubican como nacido entre 1832 y 1836, opción a la que adscribe Moyano (2001, 2019) al asignar 1832 como la fecha más probable de nacimiento considerando dichos documentos y cartas de su padre, Juan Lasserre, en trabajos académicos sobre este último.[3]

Se ha indicado como nombre de su madre Ana Seguí o Ana Mármol. Por ejemplo, Ana Seguí es referenciada por Yaben (1938), Canclini (1996) y Arrieta (1946); mientras que Ana Mármol es indicada por González (1903), Cutolo (1975) y Calvo (1943). Incluso existen versiones que confunden al padre de Augusto Lasserre con el médico francés Pedro Juan Lasserre, radicado en Paysandú (quien también firmaba Juan Lasserre), y le asignan un "segundo matrimonio" con Carmen Merino Sánchez a comienzos de diciembre de 1828 (como sucede con Puigmal, 2013), matrimonio que corresponde, en realidad, a su homónimo francés-sanducero con Carmen Sánchez.[4] También existen diferencias en la asignación de su lugar de nacimiento, indicando una parte del estado del arte que nació en Buenos Aires, y otra en Montevideo, así como en la conformación de su grupo familiar. Zinny (1883), por ejemplo, en su clásico *Historia de la prensa del Uruguay*, sostiene que el periodista Juan Lasserre "se había enlazado con una señora de una familia distinguida de este país, con quien tuvo algunos hijos, creemos que tres, que aún viven. Entre éstos, un coronel de marina de la armada nacional argentina con el mando de un buque" (p. 130).

1 Lo afirma el sitio oficial del Gobierno argentino: https://www.argentina.gob.ar/defensa/armada, y casi toda la bibliografía publicada, entre ellas la clásica de Yaben (1938), Canclini (1996), Lenzi, Piccirilli y Gianello (1963), Fondebrider (2003).

2 *"A la avanzada edad de ochenta años falleció el jueves 20 de este mes último el señor contralmirante don Augusto Lasserre, una de las figuras más simpáticas de nuestra armada"* (Caras y Caretas n.° 417, 6 de octubre de 1906, p. 50).

3 Moyano (2003) opta por 1832 a partir de una carta del periodista Juan Lasserre que indica esa edad para su hijo, en un trabajo sobre dicho periodista. En Moyano (2019) se utiliza también la referencia de actas de bautismo de hijas de Augusto Lasserre entre 1878 y 1880, así como en su planilla del Censo Nacional de 1895, en la que el personaje informa edades que indican su nacimiento en el rango de 1832-1836.

4 Pedro Juan Lasserre fue conocido como "Juan Lasserre" en Paysandú, donde ejerció la medicina desde su radicación en 1828. Fue también inspector médico del Colegio Histórico del Uruguay y atendió personalmente a Urquiza, motivo que ha causado dificultades de identificación y diferenciación con el periodista, padre de Augusto, quien residió varios años en la ciudad de Concepción del Uruguay (1849-1854) y tuvo regularmente negocios en Paysandú.

Este número de hermanos ha sido ampliamente aceptado y reproducido en diversos trabajos, incluso actuales, aunque no es correcto, dado que los hijos de este matrimonio que llegaron a adultos fueron cuatro,[5] en tanto es generalizada la ausencia de una fecha de nacimiento de Augusto.

Se indica también que realizó un viaje a Francia donde cursó estudios, referencia que en algunos casos incluye el fechado de su viaje en el año 1845 y en otros suma a este dato que viajó con su familia. Si bien esto no ha sido documentado, hay registros de salida de Juan Lasserre desde Uruguay hacia el exterior en 1843,[6] y no es descartable que se halle para 1845; las fechas coinciden con una posible colocación de Augusto Lasserre en París para estudiar. El lugar y la intensidad de esa formación varían según la fuente: Instituto Loriol, Souriolt, Laurient, Brest, Soriol.[7] Algunas fuentes indican una formación más intensa, se habla de formación especializada naval, lo que hubiese sucedido si hubiera ingresado a la Academia Naval de Brest durante su estancia en Francia; otras fuentes, en cambio, mencionan estudios preparatorios para la academia naval, realizados en la Institución Loriol.

El estado del arte presenta mayor coincidencia en el año de inicio de sus servicios activos en Argentina, 1850, con numerosas fuentes que indican que su alta en la Marina argentina se produjo en abril. Se afirma que Augusto Lasserre había vuelto desde Francia directamente a Buenos Aires para incorporarse a la Fragata 25 de Mayo al mando de su tío, el coronel Francisco José Seguí, referencias reiteradamente mencionadas en historias navales y biografías. Dice por ejemplo el *Álbum Nacional* (González, 1903): "[...] así fue que, terminados sus estudios preparatorios, regresó a Buenos Aires para ingresar al servicio de la marina nacional, a bordo de la fragata 25 de Mayo, que mandaba su tío el coronel Don Francisco Seguí" (p. 43).

Luqui Lagleyze (2018) indica también este retorno directo a Buenos Aires, manteniendo la fecha de nacimiento en la década de 1820, y señalando que sí habría completado estudios en un Liceo Naval: "Nacido en Montevideo en 1829. Sobrino del almirante Francisco José Seguí, participó en su juventud en la defensa de Montevideo contra el sitio de Oribe. Estudió luego en el Liceo Naval de Francia y volvió a Buenos Aires en 1850" (p. 107).

Canclini, en un trabajo recuperado por la colección Mansilla del sitio académico Historia Política, mantiene también la perspectiva de un alta en abril de 1850 en la Marina:

> Este destacado marino había nacido en Buenos Aires en 1826. Su padre era un

5 Tras el fallecimiento de Ana Lasserre de Libaros, hermana de Augusto, en 1889, la causa judicial relacionada con ese fallecimiento confirma la red de parentesco de los cuatro hermanos/as: Ana, Augusto, Amasely y Palmira (Aliaga, Luis S. y Frías, Daniel J., 1895).

6 *Le Patriote Francais*, 15 de octubre de 1843, N.° 209, página 4, por ejemplo, reproduce un comunicado oficial sobre pasaportes expedidos hacia el exterior: "[...] Juan Lasserre, con su esposa y un niño gratis por orden superior", con destino a Río de Janeiro. Este documento, sin embargo, no permite saber si están viajando con Augusto (de diez años en ese momento) o si por "niño" se está haciendo referencia a Oscar, bebé de dos años.

7 Los nombres Soriol y Sourioult son seguramente erratas de lectura por la semejanza en el trazo de las letras L y S en documentaciones de época. El nombre correcto de la institución es Loriol, apellido de su fundador. En los casos en que se ha mencionado Laurient, seguramente hace referencia al Collège de Lorient, situado en dicha localidad-puerto bretona. Dice Emile de Girardin en De *l'Instruction publique:* "El gran número de jóvenes destinados a hacer carrera en la marina había instado al gobierno a crear una escuela preparatoria marina en Angulema, que fue abolida por orden del 7 de diciembre de 1830 y anexada al colegio de Lorient. Este último establecimiento, dirigido por el Sr. Gérono, ha logrado numerosos éxitos cada año. Ante la necesidad de una escuela similar en París, el Sr. Gérono, que dejó el colegio de Lorient, se unió al Sr. Loriol para organizar una escuela preparatoria marina especial, en la que los estudiantes encontrarán todos los recursos que puedan garantizar su ingreso a esta carrera" (p. 339). La Academia Naval de Brest (también en Bretaña) existe, pero no asistió allí Lasserre, quien además, en caso de haberlo hecho, hubiese egresado mucho más tarde, ya como oficial.

> exsoldado de Napoleón, que luego se radicó como periodista en Buenos Aires. Su madre, doña Ana Seguí, era hermana del coronel de marina José Seguí. Lasserre estudió en la Academia Naval de Loriol, en Francia, y su primer destino fue en la "Veinticinco de Mayo", en abril de 1850, al mando de su tío. (Canclini, 1989, capítulo reproducido por historiapolitica.com, 2016, p. 9)

El paso directo de Lasserre a Buenos Aires es cuestionable a partir del registro realizado por Beatriz Bosch, quien detectó, en sendos estudios biográficos sobre el general Urquiza, el alta de Augusto Lasserre como escribiente en la secretaría de su Cuartel General en Campaña, centro de su mando político y militar.

Su alta se había producido, según registra Bosch, en mayo de 1850 (Bosch, 1953, p. 60; 1980, p. 146). A su vez, el alta de Lasserre como guardiamarina en abril es ucrónica, no solo por su presencia en Entre Ríos, sino porque los tiempos de devolución de la Fragata 25 de Mayo (capturada por la Armada británica en el marco del bloqueo anglofrancés de 1845-50) no se corresponden con ese mes. En efecto, el Tratado Arana-Southern fue firmado el 24 de noviembre de 1849, pero entró en vigor, ratificación mediante, el 15 de mayo de 1850, comenzando los aprestos de cumplimiento en marzo. La fragata, activa en la Marina de la Confederación desde 1841, había sido parte del secuestro de naves argentinas conocido historiográficamente como "el robo de la escuadra", producido en agosto de 1845, por la flota combinada anglofrancesa. La 25 de Mayo quedó en manos británicas y fue parcialmente desmantelada, sirviendo como depósito y pontón a lo largo de todo el bloqueo. En el contexto del tratado de paz, fue remolcada y devuelta en marzo de 1850, y requirió numerosas reparaciones para poder operar nuevamente. Su primer comandante fue Santiago Maurice, y recién en junio se designa al tío de Augusto Lasserre, Francisco José Seguí –recomendado especialmente por Guillermo Brown– a quien se le reconoció su histórico rango.

Objetivo

A través de documentación inédita y del aprovechamiento de documentación édita dispersa y aplicada a otros tópicos, se presenta y coteja información original con la que se aporta nuevo conocimiento sobre aspectos de la inmigración y primeros meses de actividad de Augusto Lasserre en Argentina, así como su lugar y fecha de nacimiento, su núcleo familiar y su formación en la Institución Loriol en París. Complementariamente, se resuelve información contradictoria pendiente en el estado del arte, con el fin de contribuir a un conocimiento más completo de la vida del contraalmirante Lasserre.

Desarrollo y discusión

En noviembre de 1849, Juan, el padre de Augusto Lasserre, experimentado periodista con actuación en Buenos Aires y en Montevideo, se ofreció para hacerse cargo de la redacción del que sería el primer periódico de la ciudad de Concepción del Uruguay (Moyano, 2001), por orden de Urquiza, y que surgió finalmente a principios de 1850 con el nombre de *El Porvenir de Entre Ríos*. Urquiza le indica, a través de don Francisco Deschamps, que se presente ante el impresor Jaime Hernández, responsable de la imprenta del recientemente creado Colegio Histórico del Uruguay. Tanto la imprenta como el colegio eran también iniciativas de Urquiza.

El 7 de diciembre, Lasserre escribe al general:

> Habiéndome el Señor Don Francisco Deschamps, transmitido el recado que V.E. se sirvió darle [...] he visto al Señor Jaime Hernández, y como ya se lo había avisado a V.E., nos hemos entendido; pero me ha dicho que antes del año nuevo, no pueda publicarse el dicho periódico, tanto por causa de una grave indisposición de Hernández, como por falta de acopio de Materiales, porque ha de ser un periódico trabajado en grande escala y digno en todo de V.E. y de la provincia adonde se publicará. (Lasserre a Urquiza, 7 de diciembre de 1849; Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, T. 42)

En la misma carta, Juan Lasserre le hace saber preocupaciones personales:

> Nadie debe sentir más que yo esa demora, pues había contado sobre el producto de mi trabajo personal para poder mandar traer a mi familia de Montevideo, que sufre allí, en esa plaza sitiada, privaciones y miserias; pues debe haber agotado los pocos recursos que le había dejado, como yo ha tiempo, he agotado los míos.
>
> Yo sé, Excmo. Sr, desde mucho tiempo, que en su noble pecho late un corazón generoso; así que padre de familia como soy, no me ruborizo al confesar a V.E. mi triste situación e implorar su acostumbrada generosidad, para hacer venir mi familia de Montevideo, lo que no puedo hacer por falta absoluta de recursos. (Lasserre a Urquiza, 7 de diciembre de 1849; Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, T. 42)

El plan de traer a su familia implica para Juan Lasserre la búsqueda de distintas oportunidades de trabajo. Por ello, al concluir la carta, se ofrece también como profesor del recién creado Colegio Histórico:

> Tengo un genio activo, y soy trabajador; así es que ofrezco a V.E. el crear en el colegio un aula de idioma francés para los jóvenes que querrán dedicarse a aprender una lengua tan rica en literatura de toda clase [...]. (AGN, Archivo Urquiza, T. 42).

Pocos días más tarde, Juan Lasserre escribe nuevamente al gobernador y, junto a los asuntos de su colocación laboral, retoma sus preocupaciones personales y pedido de auxilio:

> Concepción del Uruguay, 12 de diciembre de 1849
>
> [...] Excmo. Señor: Cumpliendo con el mandato de V.E. que me ha transmitido el Sr. D. Benigno P. Cabral me apresuro a explicar claramente mi solicitud tocante la enseñanza del idioma francés. Desearía el honor de pertenecer al cuerpo de Profesores del Colegio del Uruguay sin perjuicio de poder dar lecciones particulares en mi propia casa de dicho idioma y si V.E. se digna admitir mis servicios en ese ramo por cuenta del estado pido por honorarios treinta pesos mensuales [...]. En cuanto a la solicitud de un socorro de fondos para instalarme en esta ciudad, y hacer venir a mi familia que se compone de un anciano de 69 años, D. Juan Mármol, estanciero del Arroyo Grande (del otro lado del Uruguay), de mi esposa y de mi cuñado, hijas del dicho Sr, con más un hijito de ocho años. Mi situación y la de mi familia es tal que me atrevo a pedir la suma de trescientos pesos cuya cantidad devolveré, en el plazo y forma que V.E. se servirá designar con el producto de mis trabajos. (Lasserre a Urquiza, 12 de diciembre de 1849; AGN, Archivo Urquiza, T. 42)

Juan Mármol es el padre del poeta José Mármol, nacido en 1779[8] y, en efecto, estanciero del Arroyo Grande quien, agobiado por la interminable Guerra Grande, llegaría pronto refugiado con el grupo. La esposa de Juan Lasserre es Emilia Mármol, hermana del poeta, con quien se ha casado en 1842:

> En veinte y ocho de enero de mil ochocientos cuarenta y dos, dispensadas las tres conciliares proclamas para el matrimonio que quiere contraer Don Juan Bautista Lasserre, natural de Francia, hijo de Don Juan Bautista y de Doña Basilia Jaubert, viudo de doña Ana Seguí, con Doña Emilia Jacinta Mármol, hija de Don Juan Antonio y de doña Josefa Zabaleta [sic, por Zavaleta], dispensando también el impedimento de segundo grado de afinidad, yo, el Cura Rector, desposé a dichos contrayentes, según orden de la Santa Iglesia, oídos y entendidos sus mutuos consentimientos [...]. (Actas matrimoniales, Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires, Matrimonios de 1830 al 1857, Libro 8, folio 143)

El cuñado no es José, el único hermano varón de Emilia, dado que será padre por primera vez en 1855,[9] y por lo tanto, el mencionado cuñado es un hermano de la fallecida esposa de Lasserre, Ana Seguí, con sus dos hijas, señal del trato cotidiano que mantienen los Lasserre con aquella rama familiar, y posible contacto para el ingreso de Augusto a la Marina en Buenos Aires, en el segundo semestre de 1850. Por último, el "hijito de ocho años" es Oscar Lasserre, nacido el 5 de febrero de 1841, hijo de Emilia y Juan, medio hermano, por lo tanto, de Augusto Lasserre.[10]

> Pero en la misma carta, Lasserre habla de su hijo mayor:
>
> El portador de esta que como peón, ha solicitado el honor de conducir este pliego a V.E. es hijo de mi primer esposa y mío; es oriental de nacimiento y puro para servir. Ofrezco, en su nombre, sus servicios a V.E.; él ha dicho al capitán Pila a bien montar a caballo, para cuando venga la ocasión poder empuñar una lanza en defensa del Protector de su padre. El joven tiene recién 17 años. Suplico a V.E. se digne admitir los ofrecimientos de mi hijo y concederle su alta protección. El mozo ha recibido una regular educación. (Lasserre a Urquiza, 12 de diciembre de 1849; AGN, Archivo Urquiza, T. 42)

8 "Con dos días del mes de julio de mil setecientos setenta y nueve años con mi licencia el Dr. Don Basilio Rodríguez de Vida, catedrático de [palabra ilegible] de este Real Colegio de San Carlos, bautizó [palabra ilegible] óleo y crisma a Juan Antonio, que nació el día de ayer primero del presente mes y año. Es hijo legítimo de Don José Mármol y de Doña Benedicta de la Rosa, ambos naturales de esta ciudad. Fue madrina María Nicolasa de la Rosa, de que doy fe" (Actas parroquiales de bautismo, Nuestra Señora de la Merced, ciudad de Buenos Aires, libro 15, Folio 3). Puede observarse que en realidad, al momento de la carta, Juan Mármol tiene 70 años, no 69.

9 Los hermanos Mármol de la Rosa adultos son Juana Modesta, nacida el 25 de octubre de 1810; Emilia, bautizada como Emiliana Jacinta el 19 de agosto de 1815 en San Fernando, provincia de Buenos Aires, donde su padre cumplía deberes militares, y José, el poeta, nacido en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1817. Tuvieron dos hermanos varones, Ovidio y Demetrio, que fallecieron párvulos. El registro bautismal de Juana Modesta indica: "En 31 de octubre de mil ochocientos diez, el presbítero don Mariano Gadea bautizó solemnemente a Juana Modesta, que nació el 25 de octubre, hija legítima de don Juan Antonio Mármol y de doña María Josefa Zavaleta, naturales de esta ciudad. Fueron padrinos don Ventura Fernández y doña María Ygnacia Bermúdez [...]" (Actas de Bautismo, San Nicolás de Bari, Buenos Aires, Libro para los años 1806 a 1811, Fol. 113-114). El de Emilia: "En 19 de agosto de 1815, en la Yglesia de Nuestra Señora de Aránzazu, Don Antonio Sánchez con mi licencia bautizó a Emiliana Jacinta, hija legítima de don Juan Mármol, capitán de infantería, y de doña Josefa Zavaleta. Fueron sus padrinos don Francisco Fernández y Doña Ygnacia Bermúdez, de que doy fe y porque conste en San Fernando de Buena Vista [...]" (Actas de Bautismo, parroquia de Nuestra Señora de Aránzazu, San Fernando, partido de San Fernando, Buenos Aires, Tomo II (1809 a 1815), folio 272). El acta de Bautismo del poeta José Mármol ha sido publicada y ampliamente reproducida en su totalidad.

10 Actas de Bautismo, Iglesia de San Miguel Arcángel, Buenos Aires, 1.° de febrero de 1842 (libro dañado por el fuego, número de folio irreconocible, sexto folio superviviente). Varias cartas de José Mármol a Emilia identifican como "Oscar" a su muy querido sobrino, nacido en 1841 (una de ellas, por ejemplo, se menciona y cita en Arrieta, 1946, p. XVI).

En efecto, el hijo encomendado recibe atención. Pocos meses más tarde, cuando la familia está ya instalada en la ciudad y *El Porvenir de Entre Ríos* a cargo de don Juan Lasserre se publica con normalidad, su joven hijo obtiene una oportunidad notoriamente especial: incorporarse como escribiente en la secretaría del gobernador y capitán general en su cuartel en campaña, centro nodal de su poder militar y político. Es dado de alta junto con Pascasio Murúa. Una composición manuscrita de una carilla sobre "la sensibilidad" escrita por Murúa en Gualeguaychú, fechada 10 de abril[11] y guardada en el archivo de Urquiza (Archivo General de la Nación, tomo 43), da cuenta de la rigurosa prueba de redacción y caligrafía, además de los requisitos de lealtad y confiabilidad que suponía este cargo. El 30 de junio de 1850 el oficial de gobierno Juan José Yrigoyen escribe al ministro secretario general de Gobierno José Miguel Galán, informando el alta con salario de Augusto Lasserre y Pascasio Murúa:

El Exmo Sr Gobernador y Capitán General de la Provincia, Brigadier don Justo José de Urquiza ha tenido a bien nombrar para escribientes de su secretaría con el honorario de diecisiete pesos mensuales cada uno a Don Augusto Lasserre y Don Pascasio Murúa como ha tenido el infrascripto el honor de ser anunciado por nota que ha recibido de fecha 1° de mayo ppdo. Fecha en que data el principio de las mensualidades de aquellos. (Yrigoyen a Galán, Archivo de Entre Ríos, División Hacienda, Serie II, Subserie A, Uruguay, Carpeta 33, Leg. 1, 1850)[12]

El mismo día en que Yrigoyen escribe a Galán con la novedad del alta de Lasserre y Murúa, lo hace –en nota separada– informando la de Juan Pedro Solano, quien recibe un salario mayor y tiene un alta posterior (13 de junio). No se aclara en la documentación esta diferencia salarial, pero una posibilidad es que su cargo tuviese una jerarquía mayor, por lo que Murúa y Lasserre estarían bajo su mando, o bien que tuviese otra antigüedad y proviniese de un cargo de menor jerarquía anterior, u otros contactos sociales. Esta segunda nota de Yrigoyen a Galán dice:

> El infrascripto ha tenido el honor de recibir una nota que con fecha 13 Ppdo. le dirigió el Exmo. Sr. Gobernador y Capitán General de la Provincia brigadier J. J. de Urquiza pase desde esa fecha 13 Ppdo. al escribiente de la secretaría don Juan Pedro Solano que ha tenido a bien nombrar (30 de junio). (Archivo de Entre Ríos, División Hacienda, Serie II, Subserie A, Uruguay, Carpeta 33, Leg. 1, 1850)

Las notas de alta de estos tres escribientes han sido citadas, aunque no reproducidas, por la investigadora Beatriz Bosch (1953, 1978). Pero dado que dicha cita servía para otro tópico investigativo, la autora no tomó registro de los incidentes que sucedieron poco después, importantes para el asunto que abordamos aquí. Pasados menos de dos meses después de haberse iniciado Augusto en la tarea, él y Solano son dejados cesantes de sus cargos.

> El 25 de julio, Yrigoyen escribe al gobernador:
>
> El infrascripto ha tenido el honor de recibir la honorable nota de VE, fecha 20 del actual, por la que le ordena liquide y suspenda el honorario que VE tuvo a bien asignar a Don Juan P. Solano y Don Augusto Lasserre, para las funciones que ejercían en la Secretaría de VE. El infrascripto, en vista de tan superior resolución efectuó el arreglo que tenía lugar con dichos Solano y Lasserre, quedando este último adeudando al Estado, en la baja al cargo del infrascripto, veintiocho pesos y cuatro y un cuartillo reales, de algunos sueldos que se le adelantaron por disposición de VE, según orden verbal que transmitió al infras-

11 Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, Tomo 42, Folio 98.

12 Correspondencia entre los Administradores de Rentas del Uruguay don Juan José Irigoyen y don F. de la Torre al ministro general de Gobierno, coronel José Miguel Galán, enero a diciembre.

> cripto Don Benigno Cabral. Espera el infrascripto se digne VE ordenar lo que a este respecto deba practicarse. (Yrigoyen a Urquiza, Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, T. 43, Folio 99)

Los motivos del cese son explicitados por el padre de Augusto, en carta a Urquiza fechada el 21 de julio, es decir, al día siguiente de la orden de despido dada por el general:

> Uruguay, 21 de julio de 1850
>
> Exmo. Sr.: Suplico a V.E. se digne disculparme, si justamente alarmado por la venida repentina de mi hijo a mi casa, hoy, me tomo la libertad de dirigir a V. E. esta carta, para asegurarle que ni yo, ni nadie de mi familia, lo hemos animado a cometer, para verlo, un acto de desobediencia, que al contrario, todos lo hemos vituperado, y yo el primero de todos, no lo hubiera recibido en mi casa si no me hubiera engañado, diciéndome que había venido con licencia de V.E. Hoy recién, con motivo de haber sido despedido del Cuartel General de V.E. he venido a saber la verdad.
>
> Soy padre, Exmo. señor, y como tal sufro con sólo pensar que mi hijo ha podido olvidar un momento la gratitud que él y yo debemos a los Beneficios que V.E. nos ha colmado.
>
> V.E. ha pronunciado ya, sobre la Suerte de mi hijo. Por eso es que aún arrepentido de su falta, no me atreveré a pedir perdón a V.E., sin embargo de estar persuadido que si lo hiciese, me lo perdonaría V.E. en favor de la inquietud personal que me causa esa falta tan ligeramente cometida por mi hijo.
>
> Tengo el honor [...] Juan Lasserre. (AGN-AU, Tomo 43, Folio 67)

El general Urquiza era famoso por su carácter y estilo de gobierno muy estricto con las reglas y el cumplimiento de las sanciones (Bosch, 1978; Scobie, 1964; Moyano, 2001, 2019). Aunque mantendrá una afectuosa relación con el entonces muchachito el resto de su vida, no le levantó la sanción y Augusto quedó sin trabajo, aunque no es claro si se le condonó o no la deuda por los adelantos.

No se aclara en el documento si Solano cometió la misma falta que Lasserre o fue sancionado como responsable por ser su superior. En el caso de Augusto, la misiva de Yrigoyen no determina con claridad si los adelantos ya recibidos eran un total a descontar de lo que aún debía cobrar Lasserre (pues el tiempo de labor, dos meses y veinte días, implicaría un cobro superior a los cuarenta pesos), o si en realidad son veintiocho pesos de deuda una vez liquidados los salarios. La nota de Yrigoyen a Galán del 1.° de septiembre de 1850 indica que, en cumplimiento de las superiores órdenes, se hizo firmar a ambos las planillas de liquidación, dando por concluida la relación laboral.[13]

Estos documentos y cartas nos muestran que Augusto Lasserre no viajó directamente a Buenos Aires desde Francia, sino que ingresó a Entre Ríos desde Uruguay, que estuvo presente en Concepción del Uruguay en diciembre de 1849, y que aunque hubiese viajado a Uruguay otra vez para ayudar con la mudanza de su familia, estuvo nuevamente en Concepción del Uruguay, trabajando como escribiente de Urquiza, por lo menos desde el 1.° de mayo de 1850 hasta la fecha de su cese, el 20 de julio. La última misiva de Yrigoyen a Galán, del 1.° de septiembre, y una carta de pedido de perdón de su padre a Urquiza, fechada el 8 de agosto, indican que probablemente haya permanecido todavía en agosto en la ciudad. Es imposible, entonces, que

13 Archivo de Entre Ríos, División Hacienda, Serie II, Subserie A, Uruguay, Carpeta 33, Leg. 1, 1850.

estuviese en Buenos Aires en abril.

Por otra parte, la carta de Juan Lasserre del 12 de diciembre de 1849 que se ha citado más arriba confirma que, al menos según su padre, Augusto había nacido en Montevideo, era hijo suyo y de su primera esposa, y contaba con 17 años al momento de redactar la misiva, es decir, había nacido en 1832.[14]

Pero un dato adicional en el intercambio epistolar llama la atención. El 8 de agosto de 1850, Juan Lasserre escribe a Urquiza:

> Vengo lleno de confianza en la generosa bondad de VE a suplicarle se digne, en virtud del fausto día de la Provincia, conceda a mi hijo Velasco el perdón de la falta que cometió, y recibir con la benevolencia acostumbrada de VE la sincera expresión de gratitud de esta la familia del que tiene el honor de VE, el muy atento y humilde servidor. (Lasserre a Urquiza, Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, Tomo 43, folio 225)

El "fausto día" al que se refiere Lasserre es la celebración en la provincia del día de San Justo y Pastor, el 9 de agosto.[15] Era costumbre en aquella época homenajear al general por el día de su santo, enviándole salutaciones, fijando esa fecha para la realización de actos simbólicos, y también –como hace Lasserre en esta nota– apelar a su generosidad para solicitar perdones, indultos o pedidos de ayuda.[16] Lasserre se suma a esta costumbre y pide con gran preocupación por su hijo, reafirmando a su vez la profunda lealtad y agradecimiento de toda su familia por las protecciones y auxilios prestados en el último año.

Como puede observarse, Lasserre, aun con su hijo ya crecido, conserva, al nombrarlo desde la confianza paterna, el uso del nombre Velasco. Esto se debe a que Augusto fue bautizado como Juan Bautista Velasco. La referencia al nombre por su padre en algunas cartas ha llevado a confusión, ante la hipótesis de que se tratase de dos personas distintas; sin embargo, no hay referencia alguna a otro Velasco que el nombre ocasional utilizado por su padre para referirse a Augusto, y su acta de bautismo, que se transcribe a continuación:

> En diez de diciembre de mil ochocientos treinta y dos, el presbítero Don Valentín San Martín, con licencia, bautizó solemnemente a Juan Bautista Velasco, quien nació el 21 de octubre próximo pasado, hijo legítimo de don Juan Bautista Lassera [sic, por Lasserre], natural de Perpignan, y de Ana Carolina Seguí, natural de Buenos Aires. Abuelos paternos: don Juan Bautista y Doña Bacilia Jubert [sic, por Basilia Jaubert]. Maternos: Don Andrés Seguí y Doña María Ygnacia Bermúdez [...]. (Libro de Bautismos de la Catedral de la Inmaculada Concepción y San Felipe y Santiago, Montevideo, tomo 20, folio 128)

14 Esta carta del 12 de diciembre de 1849 fue publicada originalmente por J. Moyano (2003, reproducida parcialmente en Moyano, 2019) como parte del estudio del periodista, padre de Augusto.

15 En algunas regiones del mundo esta fiesta del santoral se celebra el 6 de agosto, en otras, el segundo domingo de ese mes, pero en la mayor parte, especialmente en Hispanoamérica y España, se celebra el 9.

16 Por ejemplo, "[...] los premios a la aplicación [...] creados para los alumnos del Colegio Nacional del Uruguay que concurrieron a los certámenes del 9 de Agosto de 1856 y 1857, los que, según los decretos de Septiembre 5 de 1856 y Octubre 6 de 1857, consistían en medallas de oro y de plata con las armas de la Confederación Argentina y la siguiente inscripción: El Gobierno Nacional al talento y aplicación [...]" (Leguizamón, 1901, p. xvi, en AA VV: Primer Centenario del General Urquiza). "Por eso el 9 de Agosto, día del santo de don Justo, era la fiesta por excelencia, la fiesta ansiosamente esperada por los alumnos del Colegio que hacíamos gustosos cada uno un trabajo previo dedicado al General para merecer así el asueto y salida libre con que la Dirección nos obsequiaba esa fecha" (Ruiz de los Llanos, 1901, p. XLV-XLVI, en AAVV: Primer Centenario del General Urquiza). En 1861, la logia Asilo del Litoral elige esa fecha para "bienvenir" como miembro a Urquiza (Lappas, 1966, p. 384). La costumbre era generalizada. El mismo día de la nota de Lasserre, el pedagogo Marcos Sastre envía también una salutación (Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, T. 42).

No era inhabitual en la época que nos ocupa el cambio de nombre –que en ocasiones requería futuras correcciones a las actas originales– modificando o incorporando uno adicional a los asignados en el acta bautismal, entre los que predominaban santos y homenajes. El uso familiar o social solía imponerse. Esta práctica es notoriamente habitual dentro de la red familiar de Augusto. Así, por ejemplo, la segunda esposa de su padre, Emilia Mármol, había sido bautizada como Emiliana Jacinta; uno de los cuñados de Augusto, José María Soler, aparece en el registro de bautismo de su hija con Amasely Lasserre bajo el nombre de Manuel José. El medio hermano de Augusto, Oscar, hijo de Emilia y Juan y nacido en 1841, había sido bautizado como Alvino. Puede conjeturarse que el nombre Velasco proviniese del vínculo de la familia de Juan Lasserre con el coronel uruguayo Gabriel Santiago Velasco, de quien los hechos de la guerra lo distanciarían más tarde, en la década de 1840.

El acta de bautismo de Augusto permite orientar mejor nuestro conocimiento de su entorno familiar. Vemos que su madre es identificada como Ana Carolina Seguí. Según Juan Lasserre indica en la citada carta del 12 de diciembre de 1849, Ana fue su "primera esposa" y refiere inequívocamente a la edad de su hijo en esta acta. Aunque parte de la bibliografía de referencia la da por fallecida antes de 1828 (Puigmal, 2013) o en 1832 (Arrieta, 1946),[17] podemos notar, según las actas de bautismo que se transcriben a continuación, que Ana dio a luz a su hija Palmira en Montevideo en 1838, realizándose el bautismo en esa ciudad en 1839; en tanto Oscar, primer hijo de Lasserre con Emilia Mármol, nació en 1841. Dice el acta de bautismo de Palmira:

> En treinta de junio de mil ochocientos treinta y nueve, yo, el infrascripto teniente cura, bauticé solemnemente a Eugenia Ana Palmira, que nació el seis de septiembre del año próximo pasado, hija legítima de doña Ana Seguí, natural de Buenos Aires, y de don Juan Lasserre, que lo es de Francia [...]. (Libro de Bautismos de la Catedral de la Inmaculada Concepción y San Felipe y Santiago, Montevideo, tomo 22, folio 152)

El acta de bautismo de Oscar (nacido Juan Alvino) dice:

> En primero de febrero de mil ochocientos cuarenta y dos, yo, el teniente cura don Gabriel Fuentes, bauticé solemnemente a Juan Alvino, nacido el cinco de febrero de mil ochocientos cuarenta y uno, hijo de don Juan Lasserre, natural de Francia, y de doña Emilia Mármol, de ésta [...]. (Actas de Bautismos de la Iglesia San Miguel Arcángel, Buenos Aires. Hoja 6 de 1842)[18]

Esta continuidad en el tiempo entre la viudez y el nuevo casamiento permite conjeturar que Ana Mármol y Ana Seguí son la misma persona, pues si Ana Seguí fue, como dice Juan Lasserre, su primera esposa, resulta imposible un segundo matrimonio antes de su unión con Emilia, con Palmira nacida en septiembre de 1838 y Oscar en febrero de 1841. Sus hermanas,[19]

17 "Emilia habíase casado en 1842 con don Juan Lasserre (viudo de Ana Seguí, fallecida en Montevideo diez años antes, con la que tuvo tres hijos" (Arrieta, 1946, p. xxxii).

18 Libro incendiado, con carátulas sobrevivientes digitalizadas por la organización FamilySearch. Recuperado de: https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:XN95-1F9 : Thu Mar 07 18:51:28 UTC 2024.

19 Lasserre tuvo tres hermanas hijas de Ana y tres medio hermanos hijos de Emilia. Fueron hijos de Ana: Ana, Augusto, Amasely y Palmira. Ana Lasserre, quien contrajo matrimonio con el empresario saladeril Carmelo Libarós, fundador del establecimiento y pueblo de Casa Blanca, a orillas del río Uruguay en la República Oriental del Uruguay, pueblo donde a instancias de Ana se erigiría en 1883 la capilla Santa Ana (Schulkin, 1958, pp. 265-266). Amasely contrajo matrimonio con José María Soler, de familia ampliamente vinculada con la actividad naval. Instalada en Buenos Aires, aparece como colaboradora de la autora en el libro Cocina ecléctica. Palmira contrajo enlace con el abogado, periodista y político Juan Francisco Monguillot (padre), de extensa actuación en las provincias de Entre Ríos, Santa Fe y Buenos Aires. Fueron hijos de Emilia: Oscar, Dolores y Benjamín. Oscar fue secretario de José Mármol en la Biblioteca Nacional y se radicó más adelante en Brasil, donde fue auxiliar de la estación naval argentina en Río de Janeiro y se dedicó a la actividad privada. Dolores firmaba como Lola en la adultez, y contrajo matrimonio con el empresario Alfredo Plantier, y Benjamín, nacido el 30 de marzo de 1854 (Actas de Bautismo, Iglesia San

por otra parte, utilizaron ambos nombres para referirse a su madre.

En el acta de casamiento de Augusto Lasserre con Ana Fortes, este indica que su madre se llamaba Ana Mármol y Pacheco:

> El día primero de diciembre de mil ochocientos cincuenta y tres, el señor presbítero don José de Echevarría, con autorización del infrascripto cura vicario, dispensadas por justas causas de moral las proclamas conciliares [...] desposó in face eclesia a Augusto Lasserre, natural de Montevideo, soltero e hijo legítimo de don Juan y de Ana Mármol y Pacheco, con Ana Fortes, natural también de la misma ciudad, soltera e hija legítima de Francisco y de Ignacia Casalla [...]. (Registro de Matrimonios, Catedral San José, Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos, tomo N.° 3, 1841-1855, folio 106)

Hay huellas de que se la llamaba así en Buenos Aires, en tanto que se la llamaba Ana Seguí en Montevideo. Aunque aún falta documentación crucial para confirmarlo, la hipótesis más razonable indica que Ana Mármol y Pacheco era hija del segundo matrimonio de Juan del Mármol, viudo de Benedicta de la Rosa, y Ana Pacheco y Obes Álvarez. Una posible secuencia de viudeces y casamientos que llevase a su hija –también de nombre Ana– a adoptar el apellido Seguí y presentar a Andrés y María Ygnacia como sus padres queda aquí sin resolverse, en el marco de la conjetura, hasta la publicación de documentación suficiente que la confirme o rechace. El evidente parentesco entre Ana Seguí y Emilia Mármol se confirma por la necesidad de dispensa del matrimonio con Emilia, para un parentesco de segundo grado.

Es notorio que Ana Mármol, de distinguida familia, era muy reconocida en la sociedad porteña. La menciona con ese nombre, Ana Mármol de Lasserre, por ejemplo, Santiago Calzadilla (1891), y también otros autores contemporáneos a la época de Ana. En Montevideo, en cambio, rodeada por el ambiente familiar de los Seguí, acostumbraba a utilizar este apellido. Agregaremos aquí que los hijos de Ana y Juan Lasserre fueron cuatro: Ana, Augusto (Juan Bautista Velasco), Amasely/Amacilia (Mónica Amasely) y Palmira (Eugenia Ana Palmira), en tanto que los de Emilia y Juan fueron Oscar, Dolores (Lola) y Benjamín (quien falleció párvulo). Augusto mantendrá vínculo con todos ellos a lo largo de su vida adulta.

La confirmación de la fecha de nacimiento de Lasserre permite una lectura más confiable de su paso por Francia: la Institución Loriol fue, en efecto, un ámbito prestigioso y de sólida formación, parte de la proliferación de escuelas preparatorias que se produjo tras la revolución de 1830, y en el caso de Loriol, con el apoyo explícito del príncipe de Joinville que la mecenó.[20]

Pero Augusto Lasserre no asistió a una academia naval, sino a un ámbito de estudios preparatorios que admitía estudiantes entre los 10 y los 17 años como límite máximo. Libros y anuarios sobre educación, así como comentarios periodísticos accesibles en Montevideo en la

Nicolás de Bari, Buenos Aires, libro 31, 1853 a 1857, folio 119), falleció párvulo en 1855 (Libro 5 de Defunciones, San Nicolás de Bari, Buenos Aires, folio 122). El parentesco de Ana, Augusto, Amasely y Palmira es registrado por sentencias judiciales de la ciudad de Buenos Aires, tras el fallecimiento de la primera (Aliaga y Frías, 1895).

20 Para la información sobre la Institución Loriol se ha consultado su Prospecto. También en avisos y notas publicados en *La Gazette des Tribunaux*, de Le Censeur y Gazette de l'instruction publique, así como en libros y anuarios como los de De Girardin (1838) y de Monlau (1840) citados en este trabajo (en el Montevideo de Lasserre podía leerse a mediados de la década de 1830 abundante información sobre la Institución Loriol, por lo que es poco probable que no la conociese desde entonces). Para el contexto de expansión de escuelas preparatorias, véase Belhoste (2001, pp. 11-18). En Monlau (1840), texto que circuló en la región rioplatense y fue comentado por periódicos hispanoamericanos, indica: "Dirigida por un particular, M. Loriol. La enseñanza comprende todos los conocimientos requeridos por el programa de admisión a la escuela naval que publica el ministerio de marina. Además de los cursos de matemática, física, química, dibujo, etc., los alumnos toman lección de historia, geografía, lenguas vivas y antiguas, etc. El precio de la pensión es de mil francos" (p. 114).

década de 1830, comentaban la oferta y el prestigio de la Institución Loriol y, como lo ejemplifica el citado libro de Monlau (1840), su plan de estudios y costo. Dicho plan de formación general es coherente con el comentario de Juan Lasserre en la carta a Urquiza de diciembre de 1849, su "regular educación", más que con la idea de una formación especializada que hubiese sido mencionada en una carta de presentación y ofrecimiento de servicios.

La Institución Loriol funcionaba con la modalidad de pensionado, permitía a los estudiantes tomar contacto con el prestigioso colegio católico Stanislas y se especializaba en la preparación para los exámenes de admisión en la Escuela Naval de Brest –cuya edad límite era de 16 años– y a los Politécnicos de Saint-Cyr, cuya edad límite era de 18 años, de allí el margen de edades de ingreso. La institución proponía un plan de estudios de 3 años. Lasserre, en efecto, residió en la pensión Loriol en el segundo lustro de la década de 1840, retornando luego con sus padres,[21] sin realizar el ingreso a la Academia Naval.

A su vez, a su regreso, no encontramos un marino de 24 años formado en la Academia Naval, sino un adolescente de 17 años con buena formación general y una orientación naval que pronto supo aprovechar muy bien, con alguna formación preparatoria náutica e influencias náuticas familiares, pero cuyos saberes tenían mayor desarrollo en escritura y caligrafía, oratoria e idioma extranjero, lo que lo hizo muy conveniente para el puesto que le asignó el general Urquiza.

Esta perspectiva facilita la resolución de incógnitas respecto del alta de Lasserre en la Fragata 25 de Mayo, dado que el rango de guardiamarina es acorde con su formación previa y edad. Su súbito ascenso posterior, si bien puede relacionarse con su formación previa obtenida en Loriol o en su familia, por sobre todas las cosas fue producto de excelentes y continuas demostraciones de valor, eficiencia y honorabilidad en combate. Se ha comentado más arriba que Lasserre estuvo en Entre Ríos por lo menos entre diciembre de 1849 y fines de julio de 1850, por lo que no pudo ser dado de alta en la marina en abril de ese año, a lo que se agrega el hecho de que la fragata no estuvo operativa ni al mando de su tío Francisco José hasta el segundo semestre de ese año. La edad y la preparación que poseía Augusto, el llamado a Seguí desde Buenos Aires y la sanción recibida en Concepción del Uruguay son coherentes con un adecuado momento para el ingreso a la marina, que resultaría una excelente decisión tanto para él como para Argentina. A pesar del castigo aplicado al joven, la relación entre Urquiza y Augusto Lasserre continuó en buenos términos en el futuro. Augusto tuvo roles crecientemente destacados en la Marina de la Confederación, y luego en la flota fluvial de la provincia de Entre Ríos, manteniendo un vínculo cordial con el general, y llegó a constituirse en uno de los marinos más prestigiosos que ha tenido Argentina.

Conclusiones

Augusto Lasserre nació el 21 de octubre de 1832 en Montevideo, hijo de Juan Bautista Lasserre, francés, bearnés natural de Perpignan, y Ana Carolina Seguí, también conocida en Buenos Aires como Ana Mármol y Pacheco. Fue bautizado en diciembre de ese año como Juan Bautista Velasco en la Catedral de la Inmaculada Concepción y San Felipe y Santiago de Montevideo. Sus padres residieron durante los años subsiguientes en esa última ciudad y tuvieron

21 Al no haberse hallado aún documentación proveniente de la Institución Loriol o de la autobiografía inconclusa que se sabe que Augusto Lasserre escribió en sus últimos días, no es posible trazar hipótesis sobre los motivos del retorno, que podrían ser económicos (la "apretada" situación de los Lasserre en Montevideo comentada por Juan en carta a Urquiza), contextuales (el estallido de la revolución de 1848) o emocionales (reunir la familia).

cuatro hijos: Ana, Amasely, Augusto y Palmira, los cuatro con actuación en Entre Ríos y Uruguay, y residentes en Buenos Aires en sus últimos años, manteniendo contacto regular entre sí. Su padre, tras enviudar, contrajo matrimonio en segundas nupcias en 1842 con Emilia Mármol, hermana del poeta José Mármol, en Buenos Aires.

Durante el sitio a Montevideo iniciado en 1843, los Lasserre residieron fundamentalmente en esa localidad, aunque hay registradas actividades de salida al exterior, así como al interior del país, por negocios familiares. Augusto Lasserre residió en París, cursó en la Institución Loriol estudios preparatorios para los exámenes de academias y politécnicos, optando por la preparación para los exámenes de ingreso a la Escuela Naval de Brest, aunque al concluir sus estudios en Loriol, retornó a Uruguay para reunirse con su familia. Se registró su presencia en Entre Ríos –en Concepción del Uruguay– junto a su padre, en diciembre de 1849, cuando es presentado y puesto a disposición del general Urquiza. El 1.° de mayo de 1850 se registró su alta como escribiente en la secretaría en el Cuartel General, en tanto el 20 de julio se registra su baja. El intercambio epistolar entre su padre Juan Lasserre y Urquiza aporta información útil para confirmar la fecha y lugar de nacimiento de Augusto, para considerar la reformulación de la fecha de su inicio en la carrera naval en Argentina, así como para aprovechar otros datos de su red familiar. Su breve labor como escribiente del gobierno de Urquiza constituye el primer empleo de Lasserre en el país. Aunque este finalizó abruptamente y en términos de despido, el evento y sus resultados fueron, a la larga, muy favorables al joven Lasserre y, a través de él, a la historia naval argentina. Sus vínculos cordiales con Urquiza se mantuvieron a lo largo de toda la vida del general.

El problema abordado muestra que a pesar de un estado del arte sólido y con aportes sustantivos que han generado obras de referencia fundamentales, las dificultades con las fuentes primarias son mayúsculas. Esto se debe a que se trata de una época histórica signada por la inexistencia de registros civiles, la destrucción de documentos por guerras e incendios accidentales, los criterios disímiles de registro y archivo, y los usos y costumbres en la asignación de nombres de bautismo y de uso cotidiano posterior. Frente a ello, el cruce de datos entre epistolarios, documentos parroquiales, documentos de Estado y publicaciones periódicas puede ser de gran valor en términos metodológicos.

Por último, vale la pena comentar que ninguno de los puntos geográficos aquí mencionados (Montevideo, la sede de la antigua Institución Loriol y Concepción del Uruguay) cuenta con algún dispositivo de recordación y valoración de Lasserre. Este problema se reitera en otros sitios de su actuación posterior, en la marina y otras actividades, desde sus participaciones heroicas en combates frente a la Isla Martín García hasta la tumba donde reposan sus restos en Buenos Aires, hoy en estado de evidente abandono. La promoción de su figura por medio de políticas de la memoria de valor identitario y cultural resulta una actividad presente casi exclusivamente en Tierra del Fuego y en publicaciones referidas a su viaje a Malvinas, narrado por él mismo en 1869. En el año 2024 se han cumplido 140 años de la fundación de Ushuaia por la Expedición Lasserre y puede ser una buena ocasión para imaginar el sesquicentenario con una valorización más plena de su memoria a lo largo de los puntos en que realizó sus significativos servicios a la Argentina.

Referencias

Aliaga, L. S. y Frías, D. J. (1895). *Jurisprudencia criminal, correccional y comercial*. Fallos y disposiciones de la Excelentísima Cámara de Apelaciones de la Capital Federal. Tomos I y V. Grau.

Armada Argentina (2024). *Información oficial del Estado argentino*. https://www.argentina.gob.ar/defensa/armada

Arrieta, R. A. (1946). Prólogo. En *José Mármol, Poesías completas*. Tomo I. Academia Argentina de Letras.

Belhoste, B. (2001). *La préparation aux grandes écoles scientifiques au XIXe siècle: établissements publics et institutions privées*. Histoire de l'éducation [En ligne], 90 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2009.

Bosch, B. (1953) *Presencia de Urquiza*. Raigal.

Bosch, B. (1980). *Urquiza y su tiempo*. EUDEBA.

Calvo, C. (1939). *Nobiliario del antiguo Virreinato del Río de la Plata*. Tomo III. La Facultad – Bernabé y Cía.

Calzadilla, S. (1891). *Las beldades de mi tiempo*. Peuser.

Canclini, A. (1989). *Así nació Ushuaia. Orígenes de la ciudad más austral del mundo*. Plus Ultra. Capítulos reproducidos por Luomo, Graciela (2016) bajo el título "La vida en el fin del mundo (1869-1884)". Dossier: Reflexiones en torno a los estudios sobre Territorios Nacionales, historiapolitica.com, Programa Interuniversitario de Historia Política. https://historiapolitica.com/

Canclini, A. (1996). *La Armada Argentina en Tierra del Fuego. Presencia y acción*. Instituto de Publicaciones Navales del Centro Naval.

Caras y Caretas (1906). N.° 417, Buenos Aires, 6 de octubre de 1906.

Cutolo, O. V. (1975). *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Tomo IV. Elche.

De Girardin, E. (1838). *De l'instruction publique*. A. Desrez.

Fondebrider, J. (2003). *Versiones de la Patagonia, 1520-1900*. Emecé.

Gazette de l'instruction publique. (20 agosto de 1840). Supplément Gazette Spéciale N.° 8, p. 6.

Gazette des Tribunaux. (21 octubre de 1842). N.° 4848, p. 395 (3 del número).

Gazette des Tribunaux. (7 junio 1846). N.° 5899, p. 1085 (3 del número).

González, E. (Dir.) (1903). *Álbum Nacional*. Galería biográfica de hombres públicos de actualidad y de altas personalidades basada en documentos oficiales y datos verídicos. La Bolsa Chica.

Lappas, A. (1966). *La masonería argentina a través de sus nombres*. Impresora Belgrano.

Le Censeur, Journal de Lyon (29 de diciembre 1838). N.° 1270, p. 4.

Le Patriote Francais (15 octubre 1843). N.° 209, p. 4.

Leguizamón, M. (1901). Medallas y monedas de la época de Urquiza. En: AAVV. *Primer Centenario del General Urquiza*. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Lenzi, J. H., Piccirilli, R. y Gianello, L. (1962). *Biografías navales. Cuarenta y cinco semblanzas de marinos*. Secretaría de Estado de Marina.

Luqui Lagleyze, J. M. (2018). *La armada y la fundación de las subdelegaciones de marina de la Patagonia (1878-1887), Polos de civilización, soberanía y madres de ciudades*. Revista Temas de historia argentina y americana, 2(26) julio-diciembre 2018.

Monlau, P. F. (1840). *De la instrucción pública en Francia*. Ensayo sobre su estado en 1838 y 1839. Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía.

Moyano, J. (2001). *El primer periódico de Concepción del Uruguay*. Ciencia Docencia y Tecnología. Argentina, 12(23), 111-129.

Moyano, J. (2019). *Juan Lasserre, inmigrante francés y periodista rioplatense (1826-1852)*. História (São Paulo), 38(2) 1-33.

Puigmal, P. (2013). *"Por Napoleón y la Independencia de América del Sur"*. Diccionario biográfico y prosopográfico de los militares napoleónicos durante las campañas de la independencia de Argentina, Chile y Perú (1810-1830). (Vol. XXXIII) Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Col. Fuentes para la Historia de la República.

Ruiz de los Llanos, R. (1901). Justo José de Urquiza. En AAVV. *Primer Centenario del General Urquiza*. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Schulkin, A. I. (1958). *Historia de Paysandú. Diccionario biográfico*. Tomos I y II. Von Roosen.

Yaben, J. R. (1938). *Biografías argentinas y sudamericanas*. Tomo III. Metrópolis.

Documentación

Acta de Bautismo de la Catedral de la Inmaculada Concepción y San Felipe y Santiago, Montevideo. (Tomo 20, folio 128: Juan Bautista Velasco Lasserre).

Acta de Bautismo de la Catedral de la Inmaculada Concepción y San Felipe y Santiago, Montevideo. (Tomo 22, folio 152: Eugenia Ana Palmira Lasserre).

Acta de Bautismo, Iglesia San Miguel Arcángel, Buenos Aires. (Hoja 6 de 1842: Juan Alvino Lasserre).

Acta de Bautismo, Iglesia San Nicolás de Bari, Buenos Aires. (Libro 31, 1853 a 1857, folio 119: Benjamín Daniel Lasserre).

Acta de Bautismo, Nuestra Señora de la Merced, ciudad de Buenos Aires. (Libro 15, Folio 3: Juan Antonio de Mármol).

Acta de Bautismo, parroquia de Nuestra Señora de Aránzazu, San Fernando, partido de San Fernando, Buenos Aires. (Tomo II -1809 a 1815-, folio 272: Emilia Jacinta Mármol).

Acta de Bautismo, San Nicolás de Bari, Buenos Aires. (Libro para los años 1806 a 1811, Fol. 113-114: Juana Modesta).

Acta de Fallecimiento, San Nicolás de Bari, Buenos Aires. 1855 (Libro 5 de defunciones, folio 122: Benjamín Daniel Lasserre).

Acta Matrimonial, Catedral San José, Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos. (T. 3, 1841-1855, folio 106: Ana Fortes y Augusto Lasserre).

Acta Matrimonial, Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires. (Matrimonios de 1830 al 1857, Libro 8, folio 143: Emilia Mármol y Juan Lasserre).

Archivo de Entre Ríos, División Hacienda, Serie II, Subserie A, Uruguay, Carpeta 33, Leg. 1, 1850. (Cartas de Juan José Yrigoyen a José Miguel Galán; composición de prueba de Pascasio Murúa: de Yrigoyen a Galán, 30 de junio (dos notas, una referida a Juan Pedro Solano y la otra a Lasserre y Murúa); 1.° de septiembre (sobre la baja de los dos últimos).

Archivo General de la Nación, (AGN) Archivo Urquiza, T. 42 y 43. De Yrigoyen a Urquiza, 25 de julio. Composición de Pascasio Murúa firmada en Gualeguaychú, abril 10 de 1850.

Archivo General de la Nación, (AGN) Archivo Urquiza, T. 43. Carta de Marcos Sastre a Urquiza: 8 de agosto de 1850.

Archivo General de la Nación, (AGN) Archivo Urquiza, T. 42 y 43. Cartas de Juan Bautista Lasserre a Urquiza: 7 y 12 de diciembre de 1849, 21 de julio y 8 de agosto de 1850.

Institución Loriol: Prospectus de l'établissement d'enseignement Institution Loriol, rue Ste Geneviève. Archives de París. Documents isolés entrés par voie extraordinaire, 8 AZ 413.

Análisis del transporte público interurbano y su vinculación con la calidad de vida en la ciudad de Cipolletti, Patagonia Argentina

Analysis of Interurban Public Transportation and its Relationship with Quality of Life in the City of Cipolletti, Argentine Patagonia

Germán G. Pérez
Instituto Patagónico de Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales (IPEHCS) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional del Comahue (UNCO) Centenario, Neuquén, Argentina.
germanp80@gmail.com

Federico J. Vincenty
Facultad de Economía y Administración – Universidad Nacional del Comahue (UNCO). Cipolletti, Río Negro, Argentina
federico.vincenty@gmail.com

Resumen

Las ciudades han sido y siguen siendo uno de los objetos de estudio predilectos por la geografía; sin embargo, en ese recorrido las grandes urbes fueron las más observadas, y las ciudades medias o pequeñas, las que menos atención han recibido. Entre los temas elegidos para tal labor destaca, recientemente, el de calidad de vida, concepto que permite entender a la diferenciación socioespacial desde aspectos no solo materiales, sino también desde las subjetividades y las oportunidades de las personas para alcanzar unos niveles óptimos de satisfacción en la vida urbana. Para algunos autores, la posibilidad de movilizarse dentro de la ciudad y hacia otras ciudades de forma accesible tiene gran influencia en las oportunidades que se les presentan a los ciudadanos. La ciudad de Cipolletti tiene una fuerte dependencia de la ciudad de Neuquén, ubicada a menos de 10 kilómetros, la cual posee una alta concentración de actividades y empleos. Esto obliga a residentes de Cipolletti a viajar diaria o eventualmente a la capital neuquina a partir de diversos modos. En particular, en este trabajo se analizarán las características del transporte público interurbano en Cipolletti, su accesibilidad y su vinculación con la calidad de vida. Para tal propósito se utilizaron datos de población, de transporte y un índice de calidad de vida confeccionado a nivel de radio censal, aplicando diversas metodologías de Sistemas de Información Geográfica (SIG). En los resultados se evidencia que las zonas de bajos índices de calidad de vida cuentan con marcadas deficiencias en la conectividad y el acceso al transporte público interurbano.

Palabras clave: Transporte público; Calidad de vida; SIG

Abstract

Cities have been and continue to be one of geography's favorite objects of study; however, in this journey, large cities have been the most observed, and medium-sized or small cities have received the least attention. Among the topics chosen for such research, quality of life has recently been highlighted, a concept that allows understanding socio-spatial differentiation not only from material aspects, but also from subjectivities and people's opportunities to reach optimal levels of satisfaction in urban life. For some authors, the possibility of moving within a city and to other cities in an accessible way has a great influence on the opportunities presented to citizens. The city of Cipolletti is heavily dependent on the city of Neuquén, located less than 10 kilometers away and with a high concentration of activities and jobs. This forces residents of Cipolletti to travel daily or occasionally to the capital city by various means. In particular, this paper will analyze the characteristics of interurban public transportation in Cipolletti, its accessibility and its relationship with quality of life. For this purpose, population data, transport data and a quality of life index made at the census radius level were used, applying different GIS methodologies. The results show that the areas with low quality of life indexes have a marked lack of accessibility.

Keywords: Public Transport; Quality of life; GIS.

Recibido: 15/01/25; Aceptado: 23/05/25

Introducción

El funcionamiento de las ciudades requiere la movilización diaria de un gran número de personas que se desplazan hacia sus trabajos, espacios de recreación, instituciones educativas, de salud, entre otros. Estos desplazamientos tienen efectos en el territorio, generando la creación de vías, aumentando la valorización de ciertos espacios y ejerciendo una influencia sobre las actividades económicas principales. Asimismo, aunque muchas veces no se evidencie de manera explícita, dejan huellas que impactan en la evolución de la ciudad. En este sentido, los flujos urbanos son tanto el reflejo del comportamiento de un sistema urbano como el medio que permite su funcionamiento.

De acuerdo con De Mattos (2006), las grandes metrópolis latinoamericanas han experimentado una explosión de movilidad, una situación que no se presenta con la misma magnitud en ciudades más pequeñas como las de la Patagonia. Sin embargo, en estas localidades, el transporte y la movilidad también tienen una relevancia significativa, no solo para los responsables de la toma de decisiones, sino también para la opinión pública, los medios de comunicación y la agenda gubernamental.

Este trabajo se propone analizar las características del transporte público interurbano en Cipolletti, su accesibilidad y su vinculación con la calidad de vida. Esto es relevante en una ciudad que, aunque no presenta grandes problemas de movilidad interna, depende en gran medida de las actividades que se desarrollan en la cercana ciudad de Neuquén, ubicada a menos de 10 kilómetros.

Los Sistemas de Información Geográfica (SIG) son herramientas clave para analizar los patrones de movilidad urbana y los problemas asociados al transporte, como la accesibilidad y la cobertura del servicio. A través del uso de SIG y herramientas como QGIS, se delimitaron áreas de influencia alrededor de las paradas de colectivos mediante la creación de *buffers*, lo que permitió identificar áreas de cobertura. Además, se recopilaron datos sobre la expansión urbana y el transporte público, transformados en formatos vectoriales para facilitar su análisis.

El trabajo está estructurado en seis partes principales: en la primera, se abordan aspectos teóricos necesarios para entender la relación entre la movilidad urbana y la calidad de vida, especialmente en lo que respecta al transporte público. En el segundo apartado se explica brevemente la metodología a utilizar y las fuentes, para luego en el tercer apartado comenzar a explicar las características urbanas generales de la ciudad de Cipolletti. En el cuarto apartado se analizan a fondo las características del transporte interurbano en la ciudad, desde su cobertura, accesibilidad espacial y su vinculación con la calidad de vida. Finalmente, antes de algunas reflexiones finales, el quinto apartado se focaliza en caracterizar algunos sectores y barrios de la ciudad que comparten situaciones similares en cuanto al funcionamiento del transporte interurbano.

Ciudad y movilidad urbana

Las áreas urbanas de nuestro país han sido objeto de estudio por parte de las ciencias sociales durante muchos años. Durante gran parte del siglo XX las más abordadas fueron las capitales de provincia y, claro está, la ciudad de Buenos Aires y su área metropolitana. Ya hacia finales de ese siglo, y entrado el XXI, comienzan a abordarse las denominadas "ciudades intermedias", las cuales durante algún tiempo fueron categorizadas de esa forma por su tamaño de-

mográfico y su lugar en la jerarquía de la red urbana a la que pertenecen. Dentro de esas áreas urbanas y en sus inmediaciones han surgido nuevas y distintas formas de concentración, y es por ello que también han emergido nuevas maneras de concebir a estas realidades, lo que hace que los conceptos sean más variados y complejos. Entre ellos se destaca el de "conurbación", término que fuera presentado inicialmente por el geógrafo urbanista escocés Patrick Geddes en 1915 en su libro *Ciudades en evolución*. A través de este concepto, este autor explica cómo diferentes áreas urbanas autónomas lograron un crecimiento tal que permitió la coalescencia y el encuentro entre ellas resultando en una nueva área urbana con un área de influencia propia.

Más adelante, en 1961, Lewis Mumford retoma el concepto para reforzarlo citando al propio Geddes:

> A comienzos de este siglo Patrick Geddes destacó la importancia de los nuevos mapas demográficos, los cuales revelaban un espesamiento y una dispersión generales de la masa urbana: mostró que condados y provincias enteros se estaban urbanizando y propuso diferenciar estas formaciones difusas mediante un nombre que las distinguiría de la ciudad histórica: el de conurbación. (Mumford, 2014, p. 384)

Aunque el término de conurbación se focaliza en la expansión urbana, existen otras características para resaltar, como la existencia o no de una metrópoli dentro de esta; o el hecho destacable de la capacidad del proceso de conurbación para exceder límites administrativos. Para Zamorano (1992) la conurbación se entiende de la siguiente forma:

> Una de las maneras con que pueden darse las relaciones espaciales entre dos o más ciudades con autonomía [...] [situación que] [...] implica, en su sentido más aceptado, la presencia de una o más ciudades satélites, es decir de segundo orden, colocadas bajo la gestión de una gran ciudad. (p. 77)

Los procesos que llevan a la conformación de una conurbación o a su desarrollo implican una nueva dinámica en la vida en la ciudad, entre las que podemos destacar un aumento de la movilidad urbana en términos absolutos y una ampliación en aspectos espaciales. Las familias y las empresas presentan nuevas pautas de localización, a las cuales se suman las inversiones privadas que se plasman de manera inconexa y fragmentada, lo cual impacta directamente sobre la morfología urbana. El factor distancia ya no es tan relevante y la localización se desprende del centro tradicional fomentando la desaparición de la ciudad compacta caracterizada por un gradiente densimétrico centro-periferia. Las nuevas características de la movilidad (de mayor magnitud y más diversificada) permiten extender los confines de la ciudad o de las áreas metropolitanas. Todo lo anterior coincide con lo que De Mattos (2006) identificaba como una explosión de la movilidad visible en grandes ciudades latinoamericanas.

Surgen en este dinamismo nuevas áreas habitacionales en las periferias y otras se consolidan como auténticas ciudades dormitorio, las cuales para Acosta Roa (2019) son "núcleos con características urbanas, cuyo funcionamiento es independiente (por lo general municipio propio) y en el que buena parte de su población trabaja en otra ciudad más o menos próxima, por lo que solo regresa a dormir" (p. 13). Coincidiendo con lo anterior, Velásquez Velasco (2023) piensa a la ciudad dormitorio como "un área suburbana, con función residencial de aquellas personas que trabajan o estudian en una ciudad grande, con la finalidad de que estos realicen una reproducción de las fuerzas productivas fuera de la ciudad en la que tiene sus jornadas laborales". Lo anterior plantea una contradicción al presentar una equivalencia entre solo un área suburbana y toda una ciudad de características "dormitorio"; en este sentido, es más relevante la característica de dormitorio para el abordaje de estos espacios que el de ciudad, el cual es mucho más complejo. En definitiva, se hace mención a un área considerable donde residen personas que tienen una ex-

trema vinculación con otras áreas urbanas de mayor jerarquía y disponibilidad de actividades. Por lo que en la propia área dormitorio no prosperan muchas más actividades que las residenciales.

Por otra parte, los procesos acelerados de urbanización o el propio desarrollo de una conurbación conllevan un acrecentamiento de la segregación residencial, la cual en términos sencillos refiere a la desigual distribución de los grupos sociales en el espacio urbano o a esa tendencia al agrupamiento entre grupos sociales semejantes en función de alguna característica que comparten (Rodríguez, 2008). En el norte de la Patagonia, este tema ha logrado varios avances de investigación académica por parte de Perren y otros autores que lo acompañaron más recientemente (Perren, 2010, 2011, 2016). En ese marco, Perren, Lamfre y Pérez han examinado variables relacionadas a lo poblacional, funcional y estructural de algunas de las ciudades de la región, prestando especial atención a las desigualdades socioespaciales (Perren, 2009 y 2011; Perren y Lamfre, 2015; Perren et al., 2016). Esta producción, sustentada a partir de estudios urbanos de carácter más general (Vapnarsky, 1982; Vapnarsky y Pantelides, 1987), ha logrado identificar en nota histórica las particularidades de la ciudad a partir de un análisis multivariado con aplicación de Sistemas de Información Geográfica (SIG).

Mayormente la investigación de este tema para ciudades patagónicas se vincula con la pobreza urbana o con la dicotomía pobres-ricos, aspecto relevante que, sin embargo, en un contexto actual de crecimiento y desarrollo urbano acelerado de las ciudades patagónicas, necesita del entendimiento de la segregación desde otras perspectivas. Se refuerza así la postura de Saraví (2004) quien propone una visión no estática de la segregación vinculada casi exclusivamente en la pobreza, y sí focalizándose en la acumulación de desventajas en espacios empobrecidos que retroalimentan las situaciones desventajosas. En palabras del cientista mexicano, "los múltiples factores y procesos que pueden desencadenar las desventajas surgidas en los espacios antes mencionados emergen como tema central tanto para el estudio y atención de grupos vulnerables como para incrementar nuestra capacidad de anticipar procesos de exclusión" (Saraví, 2004, p. 34). Esta declaración de principios se convierte en un desafío para el investigador, invitándolo a posar su mirada en acciones urbanas que otorguen oportunidades o ventajas sobre las diferentes áreas que conforman la ciudad.

El abordaje de la calidad de vida nos permite entender a la diferenciación socioespacial desde una perspectiva que no se restringe solo al ingreso o a lo material, sino también desde las subjetividades y las oportunidades de los ciudadanos para alcanzar niveles óptimos de satisfacción en la vida urbana. Para Velázquez (2007), a pesar de existir una relación entre pobreza y calidad de vida, existe una brecha conceptual y metodológica, donde la primera se vincula a un piso de satisfacción de necesidades básicas y la segunda a un techo por sobre el cual la población adquiere un cierto bienestar.

Un completo recorrido sobre la evolución del concepto y sobre las principales contribuciones epistemológicas a través del tiempo puede ser identificado en Perren y Lamfre (2018). Ambos autores recuperan aportes desde Adam Smith hasta Marx, pasando por Sen, Mahbub ul Haq, finalizando su obra con contribuciones más actuales como las de Velázquez y García. En este itinerario se destacan las controversias que surgieron en torno a la construcción del concepto de calidad de vida referidas a posturas objetivas y subjetivas, al abordaje variado desde diversas disciplinas, a las características contextuales que deben considerarse a la hora de trabajarlo, y también en cuanto a la amplitud temática de la noción (Perren y Lamfre, 2018). En la actualidad, el concepto ha sido dotado de múltiples acepciones que, en su gran mayoría, proponen una aproximación mixta entre aspectos subjetivos y objetivos, y que, para el caso particular de su aplicación en territorio argentino, ha recurrido a dimensiones variadas sobre la educación, la salud, la vivienda y el ambiente.

En Argentina, los datos obtenidos de calidad de vida varían y suelen ser muy heterogé-

neos dependiendo del territorio que se analice, ya sea de una jurisdicción a otra o de un área rural a una urbana, o incluso de una ciudad a otra de diferentes características o de mayor o menor tamaño. Las ciudades intermedias –aquellas que poseen funciones de intermediación entre ese centro urbano en relación con la región, nación o el mundo– son, para Guillermo Velázquez (2016), las que pueden generar un nivel de bienestar mayor debido a las características de las funciones que presentan. Este geógrafo afirma que "en principio existiría mejor calidad de vida en las ciudades intermedias" y que estas "tienen posibilidades de brindar mayor bienestar entre sus residentes" (p. 162). Por otro lado, Míguez Iglesias (2010), luego de un minucioso estudio de las ciudades medias en Europa, evidencia en sus resultados que estas son las que poseen una proporción mayor de población con una elevada calidad de vida.

En los últimos años, autores han incluido movilidad y transporte público a escritos vinculados al hábitat, tal es el caso de Velázquez (2007), quien señala la incorporación de nuevos indicadores al Censo Nacional de Población y Vivienda de 2001. Entre las nuevas variables encontramos el acceso al transporte público, con su indicador de "existencia de transporte público" (se contabilizan hogares con existencia del transporte público a 300 metros o menos). En aquel trabajo, Velázquez destaca que "la situación más crítica se presenta en gran parte de la Región Patagónica, caracterizada por sus grandes distancias" (2007, p. 188), mencionando la utilización del automóvil como un elemento indispensable para superar el aislamiento entre las localizaciones. Leva (2005), por su parte, destaca positivamente la incorporación de indicadores de transporte y movilidad urbana en el Plan Estratégico Metropolitano Región Rosario de 2004. La necesidad de incluir al transporte y la movilidad como un elemento más por considerar a la hora de identificar la calidad de vida es cada vez más relevante.

Es indiscutible el rol que juega el transporte público en la movilidad de las personas en las ciudades patagónicas. A pesar de esto, no existe una gran producción científica sobre esta situación, por lo que se hace necesaria una mirada detallada hacia esa variante de movilidad y sus dificultades con el objetivo de avanzar hacia un temario más abarcativo que posibilite su integración con la investigación social. En la teoría, ya se ha logrado un progreso al aceptar que la movilidad urbana se presenta como un concepto más amplio que el de transporte (Borthagaray, 2013), en el cual podemos incluir con facilidad aspectos más relevantes para las ciencias sociales como los motivos de los desplazamientos y no limitarnos solamente a problemas técnicos u operativos.

Las implicancias sociales involucradas en la movilidad urbana no pueden estar ausentes en la investigación, reconociendo que los distintos sectores de la población utilizan diferentes estrategias para movilizarse. Por ejemplo, los estratos sociales de menores ingresos utilizan principalmente (sin demasiadas alternativas) los medios de transporte públicos o las opciones no motorizadas, es decir, caminatas o bicicletas. A medida que el ingreso se incrementa, las familias se orientan al uso del transporte individual motorizado. Vasconcellos (2015), desde un punto de vista sociológico, explica que uno de los motivos de la elección del automóvil por parte de la clase media está dado por ser este vehículo un símbolo de poder y de pertenencia a cierto estrato social y que no refleja solo una conveniencia económica o de utilidad. Si se contempla esto desde la perspectiva de la sostenibilidad social (Borthagaray, 2013), las mejoras en la movilidad deberían estar orientadas con más énfasis hacia los medios de transporte que posibiliten una mayor equidad entre todos los estratos sociales, más aún considerando la gran cantidad de desventajas que acumulan los espacios donde habitan los pobladores de escasos recursos. De este modo, es evidente que la mirada desde lo social nos permite entender esas desigualdades y, al mismo tiempo, pensar en propuestas que planteen mejoras en los medios que son utilizados por los sectores más perjudicados.

La preponderancia del vehículo privado por sobre otros medios de movilidad en las ciudades es uno de los obstáculos en la búsqueda de la equidad social. Este medio individual presenta grandes desventajas para la circulación de las personas en la ciudad ya que ocupa una

gran cantidad de espacio público gran parte del día (según Vasconcellos [2010], en América Latina el 30 % de la superficie urbana está constituida por calles, que a su vez representan alrededor del 80 % del espacio público disponible), consume una gran cantidad de energía (en términos energéticos se destaca el gran consumo de los medios que utilizan gasolina o diésel representando poco más del 90 % de la energía que se consume en América Latina y El Caribe), es responsable de una gran cantidad de gases contaminantes, a lo que se suma la autoexclusión por parte de los estratos sociales que pueden acceder al vehículo, evitando la interacción con otros estratos sociales de menores ingresos.

El transporte público, en el otro extremo de la pirámide de la movilidad urbana sostenible, debe ser potenciado en busca de la sustentabilidad social ya nombrada. A pesar de la crisis que tuvo durante la pandemia del COVID en 2020, este medio de movilidad se presenta hoy como el principal receptor de las propuestas para lograr situaciones más equitativas en la ciudad. Autores como Paulo Coto Murillo y Julio Solís Moreira advierten sobre la posibilidad de la caída del transporte público y la necesidad de alternativas actuales:

> El transporte es un servicio público por lo que debe ser garantizado y asegurado por el Estado, hoy más que nunca de forma eficiente y resguardando la salud y seguridad económica tanto de los pasajeros, las y los trabajadores conductores y las empresas y asegurar la inversión pública al respecto y la implementación de nuevas e innovadoras alternativas en el campo. (Coto Murillo y Solís Moreira, 2020, p. 88)

A continuación, se avanzará en detallar los materiales y métodos usados, para luego describir las características urbanas de la ciudad de Cipolletti y abordar la accesibilidad espacial al transporte público.

Materiales y métodos

Este estudio se apoya en una metodología que combina técnicas de construcción cartográfica con herramientas SIG, análisis espacial y tratamiento de datos censales, orientadas a comprender la articulación del transporte público interurbano con la calidad de vida en un contexto de expansión urbana.

Se emplearon imágenes satelitales disponibles en Google Earth Pro, correspondientes a los satélites Airbus y Landsat, para analizar la evolución de la mancha urbana en la ciudad de Cipolletti. A esta información se integraron datos demográficos del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022 con el fin de estimar, a partir del análisis de la densidad poblacional, sectores con mayor concentración de población.

Para el entendimiento del sistema de transporte público interurbano, se relevaron los recorridos y paradas de las líneas que operan en la ciudad, correspondientes a las empresas Ko-Ko y Pehuenche. En el primer caso, la información georreferenciada fue extraída de la aplicación móvil KOKO, y en el segundo, de la sección “Servicios interurbanos” de la página oficial de Pehuenche Neuquén. Esta información fue incorporada a QGIS, en formato vectorial lineal (recorridos) y puntual (paradas). A partir de esta base, se aplicó un proceso de geoprocesamiento para generar zonas de cobertura del transporte utilizando *buffers* de diferentes distancias: menos de 300 metros, entre 300 y 600 metros, entre 600 y 1000, y más de 1000 metros. Se calcularon las superficies y proporciones de cobertura correspondientes para el total del área urbanizada, con base en criterios de accesibilidad peatonal, es decir, la distancia aceptable para

ser recorrida a pie (García Schilardi, 2017). Complementariamente, se delimitaron polígonos Thiessen (o Voronoi) a partir de la distribución espacial de las paradas para identificar las áreas de influencia exclusivas de cada punto de acceso al transporte. Estos polígonos fueron clasificados según su superficie (en metros cuadrados), permitiendo detectar visualmente, mediante simbología diferenciada, los sectores con menor accesibilidad espacial al transporte público interurbano (Cuza-Sorolla, Hernández-Aguilar y Barrera Rojas, 2021).

Como variable complementaria, se incorporó el Índice de Calidad de Vida (ICV) construido por Perren, Lamfre y Pérez (2022), con base en datos del Censo 2010. Este índice resume múltiples dimensiones del bienestar: educación (nivel educativo del jefe de hogar), salud (acceso al agua potable), vivienda (baño exclusivo y hacinamiento), actividad económica (tasa de desocupación) y ambiente (exposición a riesgos como contaminación, frente de barda y acceso a espacios verdes). Cada dimensión fue ponderada y normalizada, generando un valor entre 0 (baja calidad de vida) y 1 (alta calidad de vida) para cada radio censal. Cabe señalar que los datos censales utilizados para este ICV corresponden a 2010, lo que constituye una limitación importante en un contexto urbano cambiante. Es por ello que el índice conforma un complemento a las demás dimensiones del análisis. En la Tabla 1 se presentan las ponderaciones en términos porcentuales.

Tabla 1: *Indicadores que componen el índice de calidad de vida*

Dimensión	Indicador	Peso parcial (%)	Peso Total (%)
Educación	% de jefes de hogar que no alcanzaron a concluir los estudios primarios	15	30
	% de jefes de hogar que completaron su paso por la educación superior	15	
Salud	% Hogares con agua fuera de la vivienda	10	10
Vivienda	% de la población que reside en viviendas con baño de uso exclusivo	15	30
	% de hogares que presentan más de dos personas por cuarto	15	
Actividad	% de PEA desocupada	20	20
Ambiental	% población afectada por foco de contaminación	2,5	10
	% población afectada por riesgo asociado al frente de barda	2,5	
	% población con acceso a espacios verdes	5	
Totales		100	

Fuente: Perren, Lamfre, y Pérez (2022).

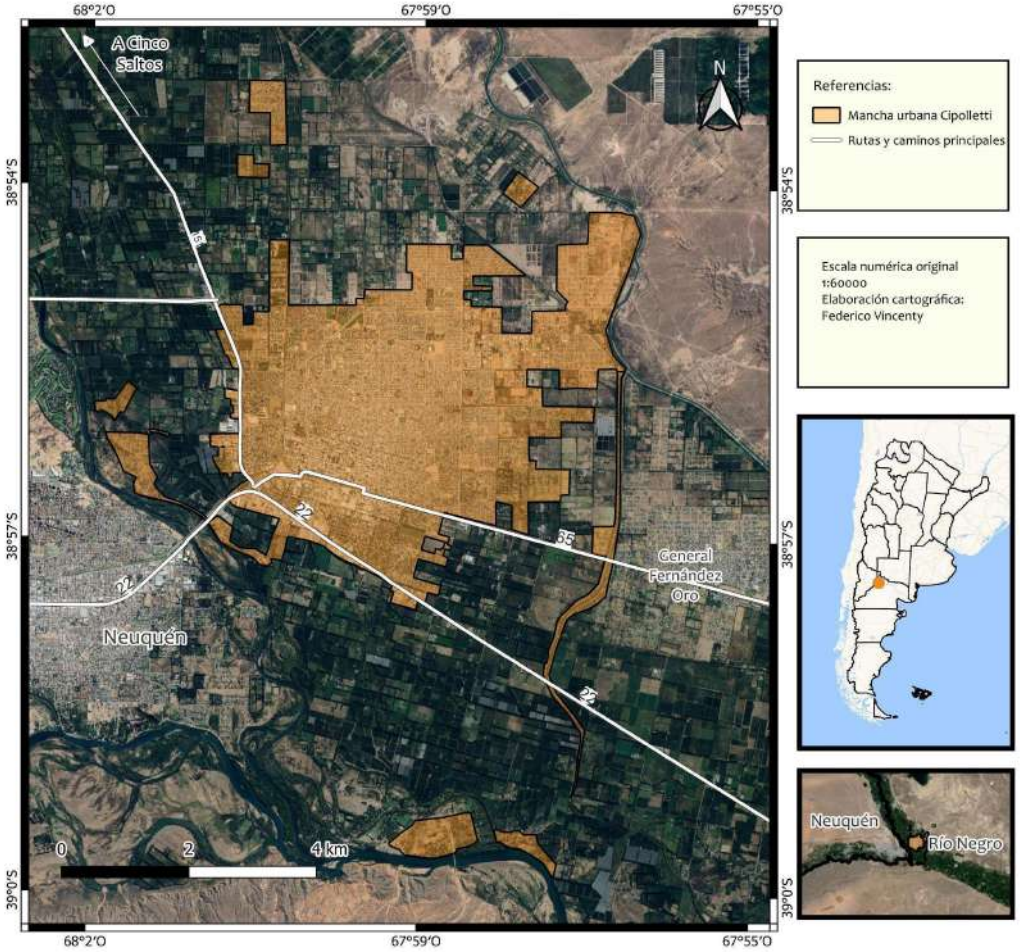
Finalmente, se establecieron tipologías de sectores urbanos en función de su accesibilidad al transporte interurbano, sintetizando diferencias espaciales en tres grupos de barrios: casco céntrico, zonas periurbanas ubicadas al este y noreste de la mancha urbana contigua y sectores periféricos desvinculados de la mancha urbana principal.

La ciudad de Cipolletti y sus características

La ciudad de Cipolletti se encuentra ubicada en el sector oeste del Departamento General Roca, provincia de Río Negro, al norte de la Patagonia Argentina. Cuenta con una población de 105.482 habitantes según datos del Censo de Población, Hogares y Viviendas 2022. Tiene, además, un ejido municipal de gran tamaño (5.257,8 km^2) que se extiende sobre la jurisdicción de dos departamentos rionegrinos: General Roca y El Cuy. A pesar de ello, la mayor parte de su población se concentra en el sector norte del ejido, ubicado en el departamento de General Roca.

La ciudad está ubicada principalmente en el valle del río Neuquén y su continuación sobre el río Negro, sobre la ruta provincial 65 (la llamada "Ruta Chica"), la línea ferroviaria que conecta las ciudades de Alto Valle y la ruta nacional n.° 22, con la ciudad de Zapala a un extremo y la ciudad de Bahía Blanca al otro (Figura 1). Al oeste de la ciudad, el área urbana se asienta sobre un eje que corre hacia el norte acompañando el sentido de la ruta nacional n.° 151 en dirección a la localidad, también rionegrina, de Cinco Saltos.

Figura 1: *Área urbana localidad de Cipolletti*



Fuente: Elaboración propia sobre la base de Google Earth y Municipalidad de Cipolletti.

Es una ciudad que históricamente se ha caracterizado por la producción de peras y manzanas, como el resto de las ciudades congregadas de manera lineal a lo largo del Alto Valle del río Negro. El destino de esta producción es básicamente el mercado externo, exportando frutas frescas y productos industrializados, entre los que se encuentran, principalmente, los jugos concentrados. En el inicio, las pequeñas chacras de 1 a 5 hectáreas eran representativas de este sistema de producción, con importante rentabilidad y destacando la imagen del agricultor-propietario como principal sujeto socioeconómico. Esta situación cambió desde la década de 1990, con la introducción de nuevas tecnologías y formas de producción que implicaron cambios en la organización y desarrollo del sistema agrario, beneficiándose así las grandes empresas de capitales tanto nacionales como extranjeros con mayor cantidad de hectáreas por explotación, evidentemente con consecuencias negativas para los pequeños y medianos productores. Esto ha llevado a muchos chacareros a subdividir sus chacras y venderlas para uso urbano. Este proceso fue también impulsado por el aumento del suelo urbano y el crecimiento del negocio

inmobiliario en la zona (Chiementon y Cogliati, 2011).

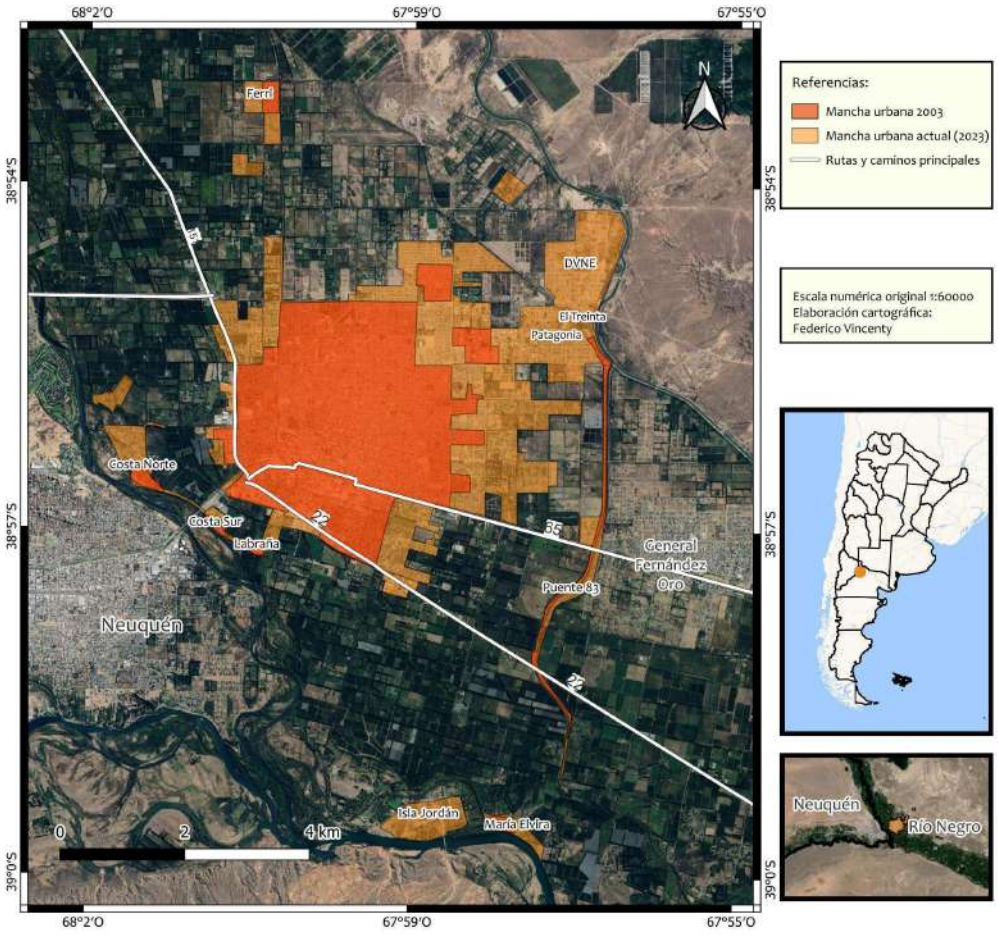
En los últimos años, la ciudad de Cipolletti ha experimentado un importante crecimiento demográfico: según el Censo Nacional de 2010, Cipolletti contaba con 85.170 habitantes, mientras que en 2001 se contabilizaron 66.299, por lo que la tasa de crecimiento demográfico rondaba en un 28,46 % en dicho período. Este proceso estuvo acompañado de un crecimiento de su mancha urbana, lo cual fue posibilitado por un marcado saldo migratorio positivo de personas provenientes tanto del interior de las provincias de Río Negro y Neuquén como de otras provincias del país (Chiementon y Cogliati, 2011). Esto, a su vez, se debe principalmente a las expectativas de desarrollo proyectadas por la exploración y explotación de fuentes energéticas de origen fósil en la región extendida de la conurbación, lo cual impacta no solo en la ciudad de Cipolletti, sino también en todo el Departamento General Roca, en el cual se encuentran otras localidades como Fernández Oro, Allen, General Roca, Villa Regina y Catriel (Kloster, 2014 en Cares, J., 2017).

Para ilustrar esta cuestión no hace falta más que ver los datos de población y su evolución entre 2010 y 2022. Mientras en 2010 la población del municipio era de 85.161, para 2022 llegó a 105.482 personas, lo cual refleja una variación relativa del 23,9 %, siendo mayor a la variación intercensal total del país, que fue del 14 % (INDEC, 2022).

Cipolletti forma parte de un nodo regional y conforma una conurbación junto con Neuquén, Plottier, Centenario y General Fernández Oro, siendo Neuquén su ciudad principal (Pérez, 2018). Este dato no es menor, teniendo en cuenta que el aglomerado resultante se configura como la región rururbana más poblada de la Patagonia (Cares, 2017). Dentro de esta conurbación, Cipolletti es la segunda ciudad en importancia debido a su tamaño poblacional y variedad de funciones. Cuenta con diversidad de comercios mayoristas, servicios médicos (hospital de complejidad VI y centros profesionales de salud) y educativos (una sede de la Universidad Nacional de Río Negro, dos facultades de la Universidad Nacional del Comahue, una sede de la Universidad de Flores, instituciones privadas terciarias y de educación superior, organismos gubernamentales provinciales y nacionales). Estas características le permiten extender su funcionalidad a zonas urbanas cercanas como Cinco Saltos, Ferri y Fernández Oro, así como a zonas rurales próximas a lo largo de las riberas de los ríos Neuquén y Negro.

En los últimos años, la expansión urbana ha consolidado el avance hacia áreas rurales inmediatamente adyacentes, cruzando los límites antes mencionados hacia el oeste de la ruta nacional 151, hacia el sur de la ruta 22, pero sobre todo hacia el noreste en dirección a canales de riego linderos a la localidad de General Fernández Oro (los canales secundarios 3 Sud, 1 Sud y el colector P2).

Figura 2: *Evolución histórica de la mancha urbana (2003-2023)*



Fuente: Elaboración propia sobre la base de Google Earth y Municipalidad de Cipolletti.

Como se observa en la Figura 2, la ciudad se ha expandido en los últimos 20 años de forma acelerada principalmente hacia el este y en algunos sectores específicos de alto crecimiento como las zonas cercanas al barrio Ferri en el sector norte y a los barrios Isla Jordán y María Elvira al sur. Estos barrios desconectados de la trama urbana principal aumentaron rápidamente su población y se expandieron de manera considerable.

El barrio Puente 83 (que se puede subdividir en otros barrios: Puente de Madera, Puente 83 Norte, Puente 83 Sur, Tres Luces, Martín Fierro, La Unión), desarrollado en un angosto intersticio entre las áreas productivas y la rivera del canal principal, se expandió hacia el sur y levemente hacia el este en el sector entre la Ruta Chica y la ruta nacional 22. Hacia el oeste, los barrios Labraña, Costa Sur y Costa Norte también se expandieron de manera no planificada hacia áreas antes productivas y hacia la ribera (inundable) del río Neuquén. Por su parte, la mancha urbana principal evidencia una expansión hacia el norte sobre la ruta nacional 151. Hacia el sur de la ruta 22 el avance urbano no posee el mismo vigor, sin embargo existen numerosas chacras que están fuera de producción y se pueden encontrar zonas de características urbanas pero de baja densidad sobre algunas unidades productivas.

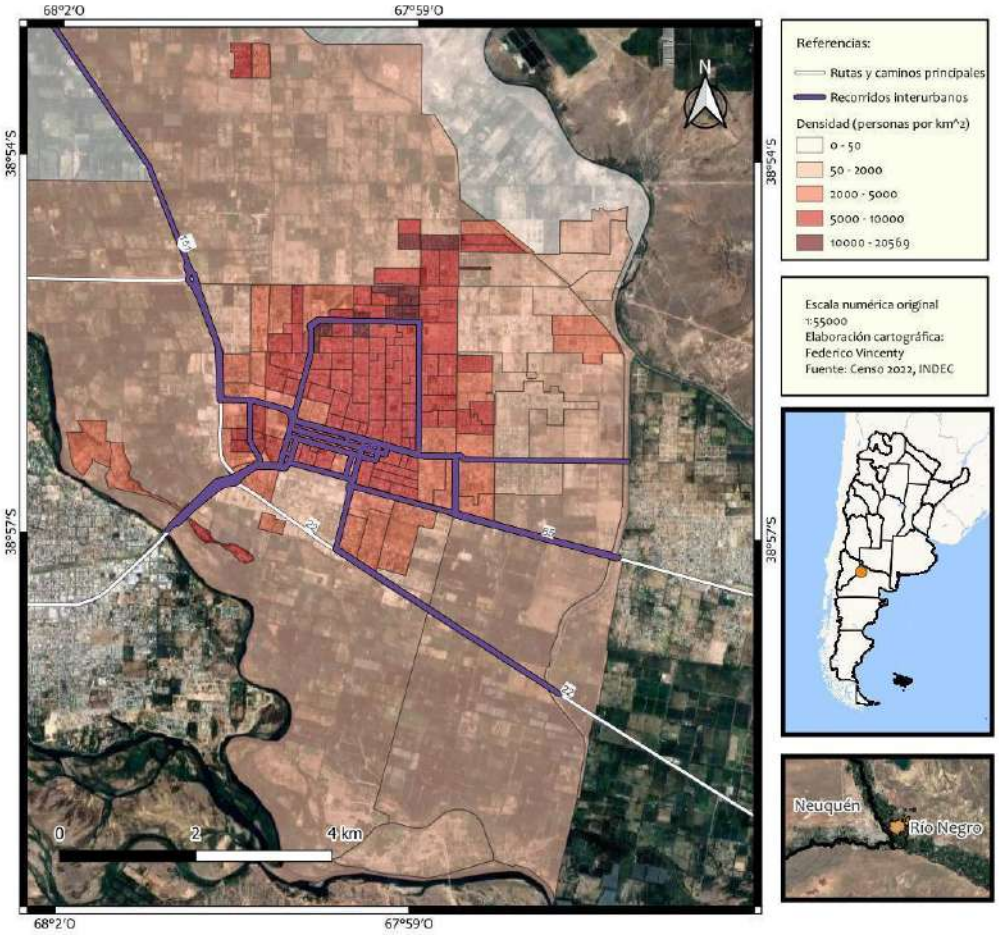
No obstante, el mayor crecimiento promedio de la mancha urbana va en dirección este y noreste, y abarca barrios como El Treinta y Patagonia, llegando al Distrito Vecinal Noreste (DVNE) ubicado en ese extremo de la ciudad. Es en ese sector donde se concentra la mayor

parte de las "tomas ilegales" de terrenos, así como la mayoría de los programas y planes de viviendas estatales (Giaretto, 2022). Cipolletti es una de las ciudades con mayor cantidad de tomas o asentamientos irregulares en la provincia de Río Negro, aspecto que deja ver una demanda de acceso a la tierra insatisfecha. De hecho, es la localidad rionegrina donde se registró un mayor número de solicitudes en 2021 para el programa "RN Suelo Urbano", según lo planteado por la exgobernadora de la provincia, Arabela Carreras (Gobierno de Río Negro, 2021).

La trama urbana de la ciudad de Cipolletti es el resultado de un proceso de dispersión centrípeta que invade en forma incesante la zona rural contigua, es decir, las chacras. Según Anticic, se advierte un proceso histórico, como en otras ciudades medianas, de suburbanización llevada adelante por el capital inmobiliario altamente concentrado (Anticic, 2016). El estado municipal actúa, consustanciado por las condiciones que el capital impone para invertir, para dar como resultado la fotografía que vemos en el presente. Existen múltiples casos que de manera directa o indirecta se relacionan con esta lógica rentística del avance de la urbanización (Giaretto, 2022). La demanda inmobiliaria es impulsada por la expansión de la capital neuquina, que se extiende hasta General Fernández Oro (Cares, 2017).

Lo mencionado da como resultado una estructura urbana dispersa cuya mancha urbana está conformada en su periferia por áreas relegadas. Inclusive en espacios que no son contiguos con la mancha principal, aunque siempre dentro del ejido municipal, como Ferri y Puente 83. La ciudad no es homogénea, existen áreas más consolidadas y no hay una continuidad clara en el desarrollo. Esto se puede observar, por ejemplo, en la densidad de población (Figura 3).

Figura 3: *Densidad de población por radio censal*



Fuente: Elaboración propia a partir de datos de INDEC 2022; De Grande, P. y Salvia A. (2024).

Como se evidencia en el mapa, la densidad de población (expresada en radios censales) no presenta un comportamiento clásico, no es claro el gradiente centro-periferia esperado. Tampoco existen claros anillos derivados de procesos de urbanización en etapas, sino que pareciera que la densidad está compartimentada a diferentes barrios de la ciudad. En general los radios del extremo norte y noreste de la mancha urbana contigua presentan mayor densidad debido a que en esa zona, como se mencionó antes, se construyeron planes de vivienda con lotes de reducido tamaño y han surgido tomas recientemente, donde habitaron, en su origen, familias numerosas.

Destacable es la situación de los barrios Ferri y Distrito Vecinal Noreste al norte, Costa Norte y Costa Sur al oeste, e Isla Jordán y María Elvira al sur, donde la densidad de población es importante. Casualmente algunos de estos barrios poseen un origen espontáneo o surgieron de tomas, están lejanos al casco céntrico de Cipolletti y desconectados del resto de la conurbación al contar con menos recorridos de colectivos.

En sí, y volviendo al aspecto de la movilidad interurbana, las áreas más densamente pobladas de la ciudad no son las mejores en cuanto al acceso al transporte interurbano. Gran parte del este y norte de la ciudad solo cuenta con un recorrido de una de las dos empresas, lo que lleva a pensar que en esos sectores la posibilidad de movilizarse por medios públicos a otras urbes es muy limitada y que además son esos sectores, como veremos más adelante, los de menor calidad de vida en la ciudad.

La movilidad interurbana central en la vinculación diaria de la ciudad

Cipolletti, durante las últimas décadas del siglo XX, se ofrecía al mercado como "Ciudad para vivir", particularmente para los trabajadores jerárquicos de empresas petroleras y profesionales vinculados de una u otra manera a las actividades extractivas, quienes podían encontrar una ciudad cómoda y tranquila para la instalación de sus familias (Anticic, 2016).

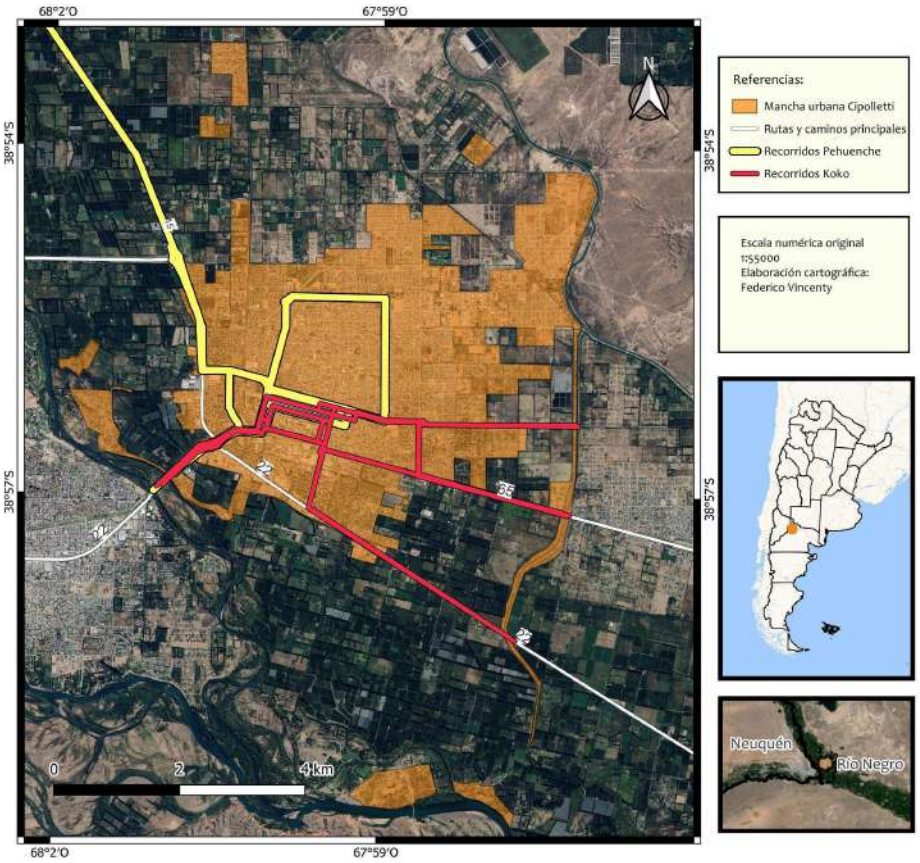
Esta visión de la ciudad reconocida por sus propias autoridades, por ejemplo, por el exintendente Julio Arriaga entre 1995 y 2003 (Rossi, 2022), contribuyó en parte a que fuera considerada en estudios del siglo pasado como una ciudad dormitorio, ya que en esos tiempos gran parte de la población que se asentaba en la ciudad trabajaba en Neuquén. Esta situación coincide con las definiciones planteadas más arriba por Velásquez Velasco (2023) al describir un área donde residen personas que tienen una extrema vinculación con otras áreas urbanas de mayor jerarquía y disponibilidad de actividades. Sin embargo, Cipolletti, en la actualidad, posee muchas más actividades que las residenciales, lo cual es lógico por su incremento poblacional que genera un polo de actividad económica interna. El comercio, los servicios, las empresas del rubro petrolero e ingenieril, además de la tradicional fruticultura, dinamizan la vida económica cipoleña (Giaretto, 2022).

Así y todo, el lazo de esta ciudad con su vecina al oeste sigue siendo importante y claramente identificable, por ejemplo, en los flujos vehiculares identificados por Pérez (2016), los cuales se debilitaron de manera breve durante la pandemia, pero que rápidamente se recuperaron dejando muy atrás a la movilidad vinculada con el transporte público (Pérez, 2020). Se evidencia así una preponderancia del vehículo privado en el Alto Valle del río Negro y Neuquén, en parte derivado de la dispersión urbana, la cual es difícil de contrarrestar por el transporte público.

En un proceso de conurbación creciente y complejización del entramado urbano, cobra

protagonismo el transporte interurbano como el medio de conexión entre las actividades y las áreas de residencia de una gran parte de la población que no logra acceder al vehículo privado o que prefiere movilizarse en medios públicos. Para la conexión con otras ciudades, Cipolletti cuenta con dos empresas, Ko-Ko y Pehuenche, las cuales presentan los recorridos que se muestran en la Figura 4, superpuestos a la mancha urbana actual de la ciudad.

Figura 4: *Recorridos de colectivos interurbanos en la ciudad de Cipolletti*

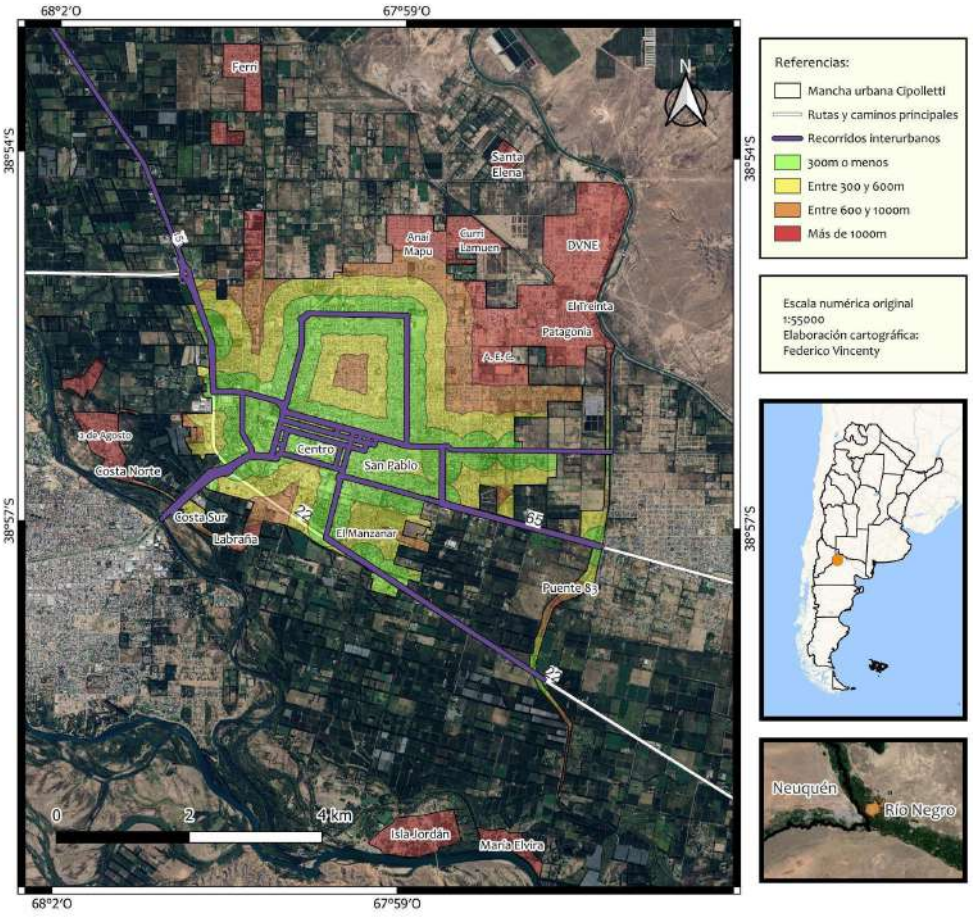


Fuente: Elaboración propia sobre la base de recorridos suministrados por las empresas Pehuenche S. A. y Ko-Ko S. R. L.

Se visualiza a simple vista cómo el centro de la ciudad cuenta con buena cobertura de transporte público interurbano con ramales de las dos empresas; mientras que ambas conducen a la ciudad de Neuquén, las líneas de Pehuenche se dirigen también hacia y desde Cinco Saltos y las líneas de Ko-Ko hacen lo propio con respecto a General Fernández Oro y el resto del valle rionegrino. Por el contrario, gran parte del extremo este y norte no cuenta con recorridos cercanos que permitan a su población viajar a otras ciudades de manera directa: sus pobladores deben al menos utilizar el transporte urbano para luego acceder al interurbano. Un ejemplo de esto está representado por el Distrito Vecinal Noreste, un sector de la ciudad que surge en el año 2008 a partir de un proyecto de expropiación del Estado municipal de 120 hectáreas de tierras alejadas del centro urbano, que luego fueron vendidas a otros privados organizados en cooperativas, constituyendo 2000 lotes aproximadamente (Giaretto, 2022). El distrito actualmente se encuentra alejado del centro de la ciudad y de los principales servicios, y además cuenta con una conectividad deficiente dada por la calidad de sus calles y la escasa frecuencia del servicio urbano del transporte público.

Para dimensionar las distancias que las personas deben realizar para acceder al transporte público interurbano, se realizaron buffers de diferentes distancias: 300, 600 y 1000 metros, con el objetivo de visualizar la cobertura del servicio (Figura 5). Para García Schilardi (2017), existe una distancia y tiempo que es razonable para caminar, el cual ha sido establecido en estos tres rangos para esta ciudad. A medida que aumenta el tiempo y la distancia se desalienta el uso del transporte público.

Figura 5: *Acceso al transporte interurbano en la ciudad de Cipolletti*



Fuente: Elaboración propia sobre la base de recorridos suministrados por las empresas Pehuenche S. A. y Ko-Ko S. R. L.

Visualizando el servicio de esta manera, se aprecia que existen zonas donde la distancia a las paradas es importante. Se identifica principalmente el extremo noreste de la ciudad, los barrios Distrito Vecinal Noreste, El Treinta, Patagonia, Curri Lamuen, Anai Mapu, Santa Elena y la zona que une la planta principal con el barrio de Ferri y sus proximidades. En términos espaciales podemos decir, tal como lo muestra la Tabla 2, que del 100 % de la zona urbanizada (aproximadamente 26,07 km^2), un 34,45 % de la ciudad tiene una parada de transporte interurbano a 300 metros o menos; el 24,24 % del territorio, entre 300 y 600 metros; el 13,12 %, entre 600 y 1000 metros; y un 28,19 % la tiene a más de 1000 metros.

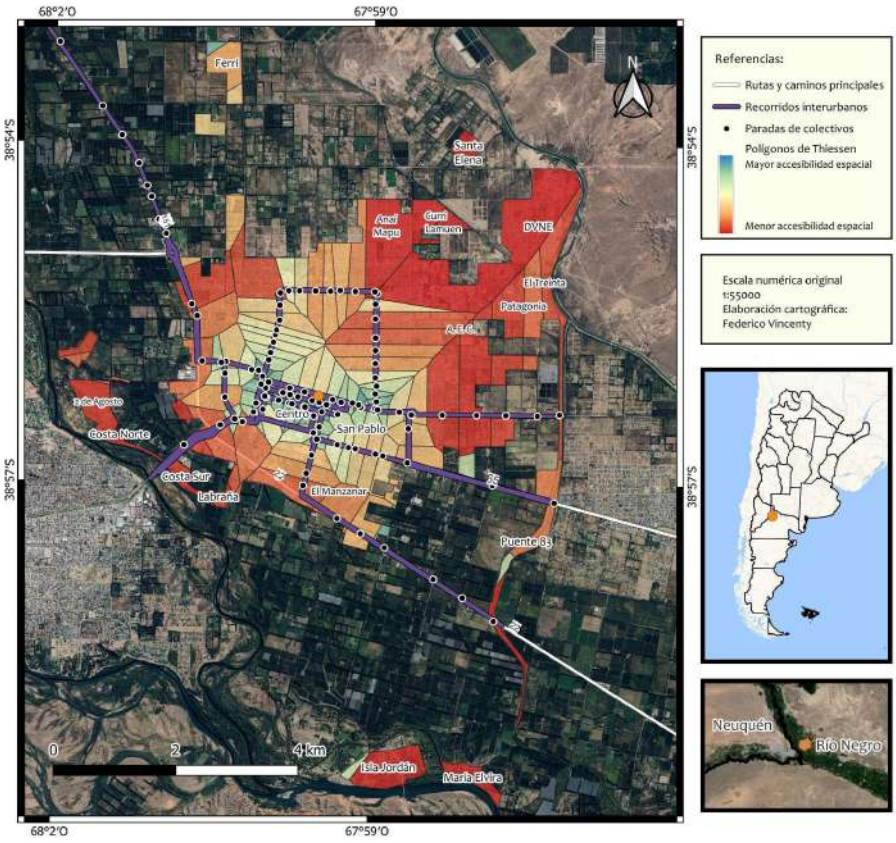
Tabla 2: *Análisis de las áreas buffers a partir de las paradas*

	Km²	%
Área urbanizada	26,07	100
Áreas con paradas a 300 metros o menos	8,98	34,45
Áreas con paradas entre 300 a 600 metros	6,32	24,24
Áreas con paradas entre 600 a 1000 metros	3,42	13,12
Áreas con paradas a más de 1000 metros	7,36	28,19

Fuente: Elaboración propia en QGIS.

En definitiva, más del 40 % del área urbanizada no cuenta con una parada del transporte interurbano a menos de 600 metros, lo cual en principio indica que en gran parte de la ciudad las posibilidades de vivir en Cipolletti y trabajar en otra ciudad son más dificultosas. Si se toman a las paradas como punto de acceso al transporte público interurbano, vemos que son pocas y que tienen un área de influencia muy grande. A partir de procesos con Sistemas de Información Geográfica, en este caso la determinación de polígonos Thiessen (también conocidos como polígonos Voronoi), se ha podido evidenciar que existen paradas que cubren una gran área de influencia dentro de la ciudad, lo que significa que algunos barrios cuentan prácticamente con una o pocas paradas para acceder al transporte público interurbano (Figura 6). Nuevamente los barrios del este y noreste, Ferri, Costa Norte, Costa Sur e Isla Jordán, muestran su baja conectividad desde esta perspectiva.

Figura 6: *Aplicación de polígonos de Thiessen a partir de las paradas de colectivos*



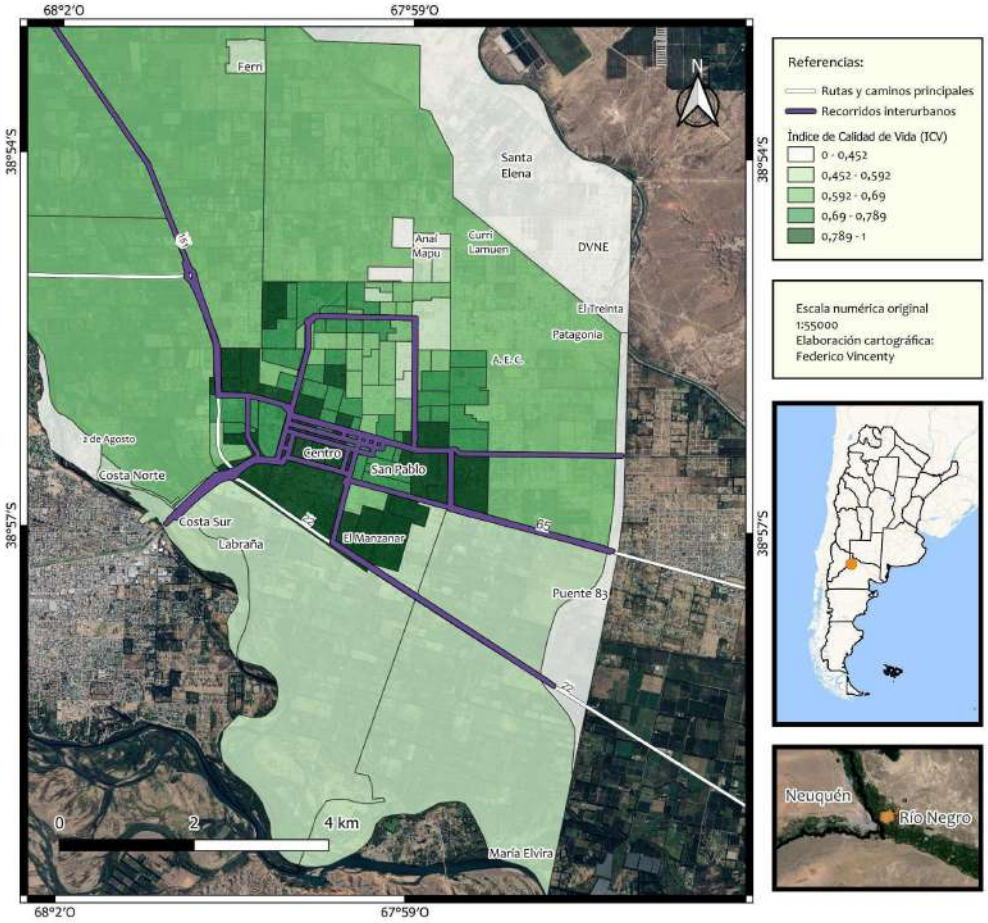
Fuente: Elaboración propia sobre la base de paradas de las empresas Pehuenche S. A. y Ko-Ko S. R. L.

Al analizar las características del transporte público en la ciudad de Cipolletti, resulta interesante considerar también la calidad de vida de sus habitantes. Como se mencionó anteriormente, este es un concepto amplio que podría abarcar tanto aspectos materiales como

subjetivos, incluyendo las oportunidades de movilidad y acceso a servicios. Entender cómo el transporte público en Cipolletti se vincula con la calidad de vida nos permitirá entender mejor las dinámicas socioespaciales y las oportunidades de mejora en el bienestar urbano. La intención es verificar si existen sectores donde esta "acumulación de desventajas" o "ventajas", en el sentido descrito por Rodríguez (2008), es evidente y representativa en estos dos aspectos.

Si nos referimos a la calidad de vida, en trabajos anteriores a partir de un análisis multivariado, se ha podido identificar que en las periferias de las ciudades de la zona se observan territorios de relegación en cuanto a la calidad de vida. En un estudio en particular sobre la conurbación neuquina, Perren, Lamfre y Pérez (2016) señalan que existe una distribución concéntrica de la calidad de vida en una especie de "degradé", donde encontramos los mejores índices en las áreas fundacionales y menores valores hacia las periferias recientes. Además, en este artículo se destaca que las áreas urbanizadas que antes se constituían como productivas poseen mejores índices. Esto es evidente en Cipolletti: si observamos la Figura 7 podemos identificar que los mejores índices están en el casco histórico, en sus proximidades y en las zonas que hasta hace no muchos años eran chacras cercanas tanto a la ruta 22 como a la 65. A partir de estos sectores los índices comienzan a descender hacia el norte y este de la ciudad.

Figura 7: *Índice de Calidad de Vida (ICV) en Cipolletti*



Fuente: Elaboración propia en base a datos y metodología de Perren, Lamfre, Pérez (2016).

En los sectores del noreste y sur las desventajas vinculadas con la movilidad parecen acompañar las tendencias de la baja calidad de vida en la ciudad, restringiendo las posibilidades de sus habitantes de movilizarse y alcanzar oportunidades que los residentes, por ejemplo del centro, sí pueden alcanzar. En definitiva, las deficiencias en el transporte se suman a las dificultades que los grupos con menor calidad de vida enfrentan día a día. Tal y como Rodríguez

(2008) afirma para el caso de la ciudad de Buenos Aires:

> En este sentido, apenas hemos logrado exponer algunas referencias a la zona sur de la ciudad que, no obstante, resultan suficientes para sugerir (en sintonía con otros estudios) que no es lo mismo ser pobre en una zona pobre que ser pobre en una zona de mayor heterogeneidad socioeconómica. La homogeneidad de la pobreza aparecería como un fuerte condicionante en las perspectivas de movilidad social ascendente de la población segregada. (p. 26)

Según Vasconcellos, los habitantes de estos sectores más empobrecidos deben convivir con una serie de problemas vinculados a la movilidad urbana:

> Los principales problemas de transporte enfrentados por la población más pobre están relacionados principalmente con la inequidad en el acceso físico y económico al espacio, a la seguridad, a la calidad ambiental, a la comodidad y a la conveniencia. Entre ellos está, en primer lugar, la necesidad de vivir en áreas periféricas ubicadas generalmente muy lejos del lugar de trabajo y de contar con equipamiento público, como escuelas y centros de salud. En segundo lugar, la existencia (o simplemente carencia) de aceras adecuadas y de infraestructura para el desempeño del papel de peatón y ciclista. En tercer lugar, la oferta deficitaria de transporte público (espacial y temporal) o la imposición de tarifas imposibles de pagar. (Vasconcellos, 2010, p. 42)

Muy probablemente, para estos grupos la imposibilidad de desplazarse como desean (o directamente el no desplazamiento) genere impactos en su calidad de vida, ya que a las condiciones de pobreza se le suma la dificultad del acceso a bienes, servicios y actividades presentes en otros sectores de la ciudad. Por otra parte, debe contemplarse que estas falencias en la movilidad refuerzan los parámetros de segregación al reducir las posibilidades de interacción entre diversos grupos sociales (Mayorga, 2023).

Sectores de características uniformes en cuanto al acceso al transporte interurbano

A la luz de lo trabajado hasta aquí es notorio que se presentan diferencias en la ciudad en cuanto al acceso espacial al transporte interurbano. Esas diferencias se suman a otras ya constatadas, como las presentadas a partir de la calidad de vida. Así, lo urbano en este municipio, en su matriz concentrada por sectores y dispersa en las periferias, coincide con procesos de acumulación de ventajas y desventajas. En esta última sección del artículo se identifican zonas en las cuales el transporte público interurbano tiene características similares.

Centro

El primer conjunto de barrios por analizar es el que conforma el casco céntrico. Este muestra buenas condiciones de acceso al transporte público interurbano. Es el sector de la ciudad cuyo trazado es más antiguo y con mejor conexión con el resto del Valle, dado que lo bordean rutas nacionales y provinciales.

Se considera como casco céntrico al área situada desde la Avenida Leandro N. Alem hasta la calle Fernández Oro y desde Avenida Mengelle hasta Presbítero Brentana. Si se extiende el área hasta la Avenida J. F. Kennedy, se incluye al barrio San Pablo. En ambos casos se dio un proceso de densificación en las últimas décadas, es decir, de construcción en altura debido al aumento del valor del suelo urbano y el crecimiento del negocio inmobiliario en la zona. Además del centro, otros barrios que poseen en su mayor parte muy buena accesibilidad al transporte

público son los siguientes: Mariano Moreno, Villa Alicia, Pichi Nahuel, Arévalo, Jorge Newbery, Belgrano Prieto, Santa Clara, El Manzanar, Los Tordos, Rincón Lindo, Los Álamos, Brentana y Flamingo. Estos son, en definitiva, sectores con mayor calidad de vida que presentan acumulación de ventajas históricamente.

Este - Noreste

El mayor crecimiento promedio de los últimos años de la mancha urbana se manifiesta en dirección noreste, llegando al Distrito Vecinal Noreste ubicado en ese extremo de la ciudad. Este proceso coincide con las características crecientes de la conurbación que lleva a una continua expansión de la mancha urbana. Gran parte de esta zona no cuenta con recorridos interurbanos a una distancia corta que permita a la población viajar a otras ciudades del Valle de manera directa, por lo que sus pobladores deben primero utilizar el transporte urbano para luego acceder al interurbano. Prácticamente todo el sector se encuentra a más de 1000 metros de distancia de la parada más cercana. Consiste en los siguientes barrios: Distrito Vecinal Noreste, Curri Lamuen, 10 de Marzo, Anai Mapu, Plan de Viviendas, Patagonia, El Treinta, A. E. C., 8 de Diciembre, Antártida Argentina. El área es la de mayor crecimiento de la densidad poblacional en las últimas décadas y es producto del proceso de dispersión centrípeta de la urbe, dado que formaba parte de la antigua zona rural contigua a la mancha urbana. Asimismo, concentra la mayor parte de las tomas ilegales de terrenos y los planes de viviendas estatales.

El sector se encuentra alejado del centro de la ciudad y de los principales servicios, y además cuenta con una conectividad deficiente dada por la calidad de sus calles y la escasa frecuencia del servicio urbano del transporte público, lo cual en suma da como resultado un conjunto de desventajas que se traducen en un decrecimiento de la calidad de vida. Se multiplican los tiempos, las distancias y la vulnerabilidad social de la población que habita allí. Como extremo de la conurbación, no presenta actividades y solo funciona como área habitacional.

Barrios desvinculados

En esta categoría se reúnen barrios que están desvinculados de la mancha urbana principal, pero que, sin embargo, forman parte del ejido municipal cipoleño y, además, son profundamente dependientes de la urbe en cuanto a las funciones urbanas. Al norte se encuentra Ferri, que se puede subdividir en los barrios 64 Viviendas IPPV y Los Nogales. Al suroeste, Costa Norte, Costa Sur, Labraña y 2 de Agosto. Estos se expandieron de manera no planificada hacia zonas antes productivas cercanas al río Neuquén, mientras que en el extremo sur se encuentran las barriadas de la vera del río Negro: Isla Jordán y María Elvira.

Todos ellos son sectores específicos y desconectados, pero de alto crecimiento poblacional y de considerable expansión territorial. Se trata de áreas relegadas donde la población debe tomar más de un transporte, al igual que en el anterior caso, pero asumiendo distancias más largas. Algunos de estos barrios se encuentran en áreas inundables, lo cual se suma a su vulnerabilidad disminuyendo notablemente su calidad de vida. La desconexión de estas zonas con respecto al centro de Cipolletti o al centro de la conurbación lleva a que sus residentes elijan como principal medio de transporte el vehículo particular, lo que genera, en horas pico, una gran congestión en sus principales vías.

Conclusiones

A partir del análisis realizado en las secciones precedentes, se ha podido revelar una marcada inequidad en la provisión de los servicios de transporte público interurbano dentro del área urbana estudiada. Concretamente, ciertos sectores de la ciudad, como los barrios del no-

reste y los barrios desvinculados de la planta urbana principal, presentan déficits significativos en cuanto a la cobertura y la accesibilidad a las paradas. Esta situación se agrava por el acelerado crecimiento poblacional de estas zonas, donde habita una población con menores recursos económicos y una calidad de vida por debajo de los promedios de la ciudad, profundizando las disfuncionalidades propias de una conurbación en desarrollo.

La persistencia de estas disparidades en el acceso al transporte público refleja una planificación urbana que históricamente ha privilegiado ciertos sectores de la ciudad en detrimento de otros. Se continúa reforzando una segregación espacial que se manifiesta en la concentración de servicios y oportunidades en determinadas áreas, mientras que otros sectores han quedado relegados y han experimentado un deterioro progresivo de sus condiciones de vida. Los barrios con mayores carencias en materia de transporte público suelen coincidir con aquellos que presentan mayores índices de vulnerabilidad social, lo que constata una estrecha relación entre la movilidad urbana y las desigualdades socioeconómicas.

El desafío de aquí en adelante es profundizar el conocimiento de esta problemática y diseñar políticas públicas más efectivas, además de llevar a cabo investigaciones más exhaustivas que permitan identificar las causas subyacentes de estas desigualdades. En este sentido, resulta fundamental recopilar datos más detallados sobre las características de los servicios de transporte público en cada barrio, incluyendo información sobre frecuencias, horarios, tiempos de viaje y satisfacción de los usuarios. Asimismo, es necesario realizar estudios cualitativos que permitan comprender las percepciones y experiencias de los habitantes de estos sectores en relación con el transporte público. A través de encuestas, entrevistas y grupos focales, se puede obtener información valiosa sobre las barreras que enfrentan los usuarios para acceder a los servicios de transporte, así como sobre sus necesidades y expectativas. Por último, resulta relevante la comparación, en cuanto a las posibilidades de movilizarse, con otras áreas urbanas que forman parte de la conurbación neuquina, un área con un gran dinamismo poblacional y espacial.

Referencias

Acosta Roa, E. R. (2019). *De pueblo de indios a ciudad dormitorio: Una reconstrucción geohistórica.* Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina, 8 (1), 1-17.

Anticic, S. (2016). *Transformación de la ciudad de Cipolletti en contexto de la Planificación Estratégica.* En *IX Jornadas de Sociología de la UNLP 5-7 de diciembre de 2016*, Ensenada, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Borthagaray, A. (2013). *Un enfoque metódico del movimiento (Prólogo I).* En: M. Herce Vallejo & F. Magrinya. El espacio de la movilidad urbana (pp. 7-11). Ed. Café de las Ciudades.

Cares, J. (2017). *Análisis descriptivo y geográfico de los delitos patrimoniales en la ciudad de Cipolletti [Tesis doctoral].* Universidad Nacional de Río Negro.

Chiementon, M. E. & Cogliati, M. G. (2011). *Variaciones del uso del suelo en Cipolletti, provincia de Río Negro, Argentina.* Contribuciones Científicas GÆA, 23, 51–60.

Coto Murillo, P. & Solís Moreira, J. (2020). *Territorios, bien común y derecho a la ciudad: Propuestas de acción social en tiempos de crisis COVID-19.* Rupturas, 10 (Número especial COVID-19), 83-94.

Cuza-Sorolla, A., Hernández-Aguilar, M. & Barrera Rojas, M. (2021). *Aplicación de polígonos Thiessen para la definición y análisis de áreas de influencia del sistema de salud en ciudades costeras del estado de Quintana Roo.* Quivera: Revista de Estudios Territoriales, 23(1), 49-71.

De Mattos, C. (2006). *Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina. En A. G. de Lemos, M. Arroyo & M. L. Silveira (Eds.), América Latina: Cidade, campo e turismo.* Serie Por uma geografía latino-americana. CLACSO Livros.

García Schilardi, M. E. (2017). *Evaluación de la dimensión operativa del transporte colectivo en el área metropolitana de Mendoza, Argentina.* Perspectiva Geográfica, 22(2), 29-46. https://doi.org/10.19053/01233769.5965

Giaretto, M. (2022). *Políticas públicas y acceso al hábitat en Cipolletti (2003-2015): Política urbana y política represiva en la criminalización de tomas de tierras.* Informe Científico Técnico UNPA, 14(1), 37-60.

Hoeflich, S., & Llop, J. (2015). *Planificación y gestión del desarrollo urbano sostenible de las Ciudades Intermedias.* UCLG Grupo de Trabajo de Ciudades Intermedias.

Leva, G. (2005). *Indicadores de Calidad de Vida Urbana. "Habitat-Metropolis".* Universidad Nacional de Quilmes.

Míguez Iglesias, A. (2010). *Ciudades intermedias y calidad de vida [Tesis doctoral].* Universidad de Santiago de Compostela.

Mumford, L. (2014). *La ciudad en la historia* (2.ª ed.). Pepitas de Calabaza.

Neuquén, segunda en el ranking de transporte más caro. (16 de agosto 2017). La Mañana de

Neuquén. Recuperado de https://www.lmneuquen.com/neuquen-segunda-el-ranking-transporte-mas-caro-n561170

Pérez, G. (2016). *Flujos vehiculares en torno a la ciudad de Neuquén. Indicadores posibles para su abordaje*. Serie Publicaciones del PROEG, 16, 269-279.

Pérez, G. (2018). *La conurbación en torno a la ciudad de Neuquén: Perspectiva regional y aportes para el ordenamiento territorial [Tesis doctoral]*. Universidad Nacional de La Plata.

Perren, J. (2009). *Itinerarios migratorios. Integración en el Neuquén aluvional (1960-1991)* [Tesis doctoral] Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Perren, J. (2010). *Estructura urbana, mercado laboral y migraciones: Una aproximación al fenómeno de la segregación en una ciudad de la Patagonia (Neuquén: 1960-1990)*. Miradas en Movimiento, 4.

Perren, J. (2011). *Segregación residencial socioeconómica en una ciudad de la Patagonia: Una aproximación al caso de Neuquén (1991)*. Estudios Socio-territoriales, 10.

Perren, J. (2016). *Segregación residencial en las ciudades intermedias argentinas: El caso de Neuquén (1980-1991)*. Editorial de la Universidad Nacional del Comahue (EDUCO).

Perren, J. & Lamfre, L. (2015). *La segregación residencial en tiempos de la gran transformación neoliberal: Una aproximación al caso de la ciudad de Neuquén, 1991-2001*. Cuadernos de Economía, 34(66).

Perren, J. & Lamfre, L. (2018). *Calidad de vida a debate: Deriva, definición y operacionalización de una categoría sugestiva para los estudios históricos*. Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad, Número especial. Revista del Área Historia del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Perren, J., Lamfre, L. & Pérez, G. (2016). *Diferenciación socio-espacial en las ciudades intermedias argentinas. Una aproximación a la conurbación de Neuquén en el cambio de siglo*. Estudios Sociales Contemporáneos, 13, 73-95.

Perren, J., Lamfre, L. & Pérez, G. (2022). *Desigualdad y calidad de vida en la Patagonia: Una mirada a la conurbación de Neuquén*. Bitácora Urbano Territorial, 32(1), 219-232. https://doi.org/10.15446/bitacora.v32n1.95991

Rodríguez, G. (2008). *Segregación residencial socioeconómica en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dimensiones y cambios entre 1991-2001*. Población de Buenos Aires, 5, 7-30.

Rossi, F. (10 de julio 2022). *Cipolletti: una ciudad para vivir*. Mejor Informado. Recuperado de https://www.mejorinformado.com/editorial/2022/7/10/cipolletti-una-ciudad-para-vivir-94867.html

Saraví, G. A. (2004). *Segregación urbana y espacio público: Los jóvenes en enclaves de pobreza estructural*. Revista de la CEPAL, 83.

Vapnarsky, C. (1982). *Un área metropolitana singular: El Alto Valle de Río Negro y Neuquén*. Medio Ambiente y Urbanización. CIFCA/CLACSO.

Vapnarsky, C., & Pantelides, E. (1987). *La formación de un área metropolitana en la Patagonia: Población y asentamientos en el Alto Valle*. Centro de Estudios Urbanos y Regionales.

Vasconcellos, E. A. (2010). *Análisis de la movilidad urbana: Espacio, medio ambiente y equidad*. Corporación Andina de Fomento.

Vasconcellos, E. A. (2015). *Transporte urbano y movilidad. Reflexiones y propuestas para países en desarrollo*. UNSAM EDITA.

Velázquez, G. (2007). *Hábitat y condiciones de vida en la Argentina*. Población y Sociedad, 14/15, 177-226.

Velázquez, G. (2016). *Geografía y calidad de vida en Argentina: Análisis regional y departamental*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Velasquez Velasco, J. D. (2023). *Proceso de transformación de Zipaquirá como ciudad dormitorio de la metrópolis de Bogotá*. Universidad Santo Tomás.

Zamorano, M. (1992). *Geografía Urbana*. CEYNE.

¿Se escucha bien? El levantamiento de las voces de los feminismos en un contexto neoliberal. Argentina (2015-2019)

It Sounds Good? The Raising of the Voices of Feminisms in a Neoliberal Context. Argentina (2015-2019)

Mariana Slavik

Universidad Nacional de Tierra del Fuego. Ushuaia, Tierra del Fuego, Argentina
mslavik@untdf.edu.ar

Resumen

En este artículo, se propone analizar algunos aspectos relacionados con los movimientos sociales que se desenvolvieron, particularmente, en torno al colectivo Ni Una Menos y a la llamada "marea verde", los cuales tuvieron su apogeo durante la segunda mitad del gobierno de la Alianza Cambiemos en Argentina (2015-2019) y establecer el nexo desde una perspectiva marxista con conceptos relacionados que ayuden a comprender la génesis y desenvolvimiento de estos acontecimientos. El objetivo principal de este análisis es determinar de qué modo pudieron desarrollarse movimientos sociales vinculados específicamente a las mujeres y al colectivo LGTBQ+, grupos históricamente subordinados, en un gobierno de tinte neoliberal y en el marco de una alta conflictividad laboral. De qué manera surgen y se disputan hegemonía, cómo se historiza la dominación sobre los cuerpos feminizados dentro del capitalismo. Se inicia desde lo general hacia lo particular, desde las resistencias obreras hacia las resistencias feministas más específicamente.

Palabras clave: Neoliberalismo; Ni Una Menos; Movimientos sociales feministas; Marxismo

Abstract

This article analyzes some aspects related to the social movements that developed around the *Ni Una Menos* collective and the so-called "*Marea Verde*" ["Green Wave"], which reached their peak during the second half of the Alianza Cambiemos government in Argentina (2015-2019). Drawing from a Marxist perspective, we explore related concepts that help understand the genesis and development of these movements. The main objective is to determine how social movements specifically linked to women and the LGBTQ+ community —historically subordinate groups— were able to develop under a neoliberal government and within a context of high labor unrest. We consider how these movements emerge and compete for hegemony, and how the domination over feminized bodies under capitalism is historicized. The analysis moves from the general to the specific, from working-class resistance to more explicitly feminist resistance.

Keywords: Neoliberalism; Ni Una Menos; Feminist social movements; Marxism

Recibido: 06/03/24; Aceptado: 23/05/25

Introducción

Este análisis toma como texto central "La clase obrera a la defensiva (2015-2019)", de Pablo Ghigliani, y como textos complementarios los siguientes artículos: "Las bases sociales de la protesta en torno al aborto en la Argentina reciente" de Julián Rebón y Leandro Gamallo; "Feministas en las calles y Cambiemos en el gobierno: reapropiación de discursos y sentidos en disputa (2015-2019)" de Florencia Partenio y Valeria S. Pita; "La huelga obrera, intelectual y feminista" de Paula Abal Medina y Matías Adhemar; y "La épica de un país ordenado. En torno a la caracterización del Gobierno Cambiemos" de Adrián Piva. Asimismo, se recurre a obras como *Los cuadernos de la cárcel* de A. Gramsci y *La Bruja y el Calibán* de S. Federici, entre otros.

El objetivo principal de este análisis es determinar de qué modo pudieron desarrollarse movimientos sociales vinculados específicamente a las mujeres y al colectivo LGTBQ+, grupos históricamente subordinados, en un gobierno de tinte neoliberal y en el marco de una alta conflictividad laboral. También buscaré analizar de qué manera surgen y se disputan hegemonía, y cómo se historiza la dominación sobre los cuerpos feminizados dentro del capitalismo.

La pulseada entre Cambiemos y la clase obrera

Para llegar al 2015 con un gobierno neoliberal, primero se tuvo que haber pasado por doce años de gobiernos peronistas, más precisamente kirchneristas –Néstor Kirchner (2003-2007); Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011) y Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015)–. En ese periodo hubo una fuerte presencia de representantes de movimientos sociales y sindicales en la estructura del Estado, con mejoras sustanciales en las condiciones materiales del sector obrero-popular en general, como sostienen Fernández y González (2018): "El período 2003-2015 puede caracterizarse en su conjunto en términos socioeconómicos por el crecimiento de la economía, la mejora en las condiciones laborales y la ampliación de las políticas sociales y de seguridad social" (p. 3); aunque no exento de tensiones en relación con los movimientos sociales feministas. Se acumulaban las demandas históricas contra las violencias de género y se reclamaba la necesidad de articular diálogos y extender puentes entre los gobiernos kirchneristas y los diversos actores sociales, mediáticos y académicos de la sociedad. Asimismo, en estos años se fueron desarrollando pujas en torno al sentido de lo político dentro de la agenda feminista, y el movimiento ha sido leído, desde algunos sectores, como un espacio desde el cual se canalizaron ––aunque de forma heterogénea– determinados objetivos de disputa electoral o de incidencia sobre las agendas partidarias.

El gobierno de Cambiemos fue conformado por una coalición política nacional inscrita en 2015 para competir en las elecciones nacionales que se realizaron ese año, a partir del acuerdo establecido entre la Coalición Cívica ARI, Propuesta Republicana, la Unión Cívica Radical y otras fuerzas políticas. Llevó como candidato presidencial a Mauricio Macri, quien ganó las elecciones y asumió como presidente de la Nación el 10 de diciembre de 2015. Buscaban, principalmente, disputarle la hegemonía al Partido Justicialista, en el poder desde 1989 (con excepción del breve período aliancista 1999-2001).

Para poner en contexto cuál fue el escenario en que se dieron los hechos, debemos saber que la impronta neoliberal se entendió desde el comienzo de su gestión, con una devaluación del 64,3 % (Piva, 2017, párr. 4), eliminación de retenciones a las exportaciones, liberación cambiaria, reducción de impuestos a las grandes propiedades y empresas, gran apertura al mercado externo, y contracción del gasto público mediante el recorte de subsidios a la energía y aumento de tarifas. Los números de la macroeconomía de esta gestión fueron negativos:

cayó el Producto Bruto Interno (PBI), creció la deuda externa, se triplicó la fuga de capitales, aumentó sustancialmente la inflación y cayó la producción industrial (Ghigliani, 2020, p. 135). Además, la desocupación ascendió al 9,6 %; el trabajo asalariado no registrado aumentó –llegó a ser el 40 % del total de los trabajadores–; se incrementó la desigualdad entre ricos y pobres, ya que aumentó el intervalo de ingresos entre ambos, lo que hizo que los trabajadores ocupados y subocupados demandaran más trabajo porque sus ingresos se deterioraron significativamente.

Adrián Piva (2017) aporta que el impacto del ajuste de Cambiemos fue dirigido como una ofensiva hacia los trabajadores y las trabajadoras, aunque no sin inconvenientes. "Detrás de esas dificultades asoma una relación de fuerzas entre capital y trabajo que el gobierno solo ha modificado superficialmente. El ajuste, por lo tanto, aparece subordinado al logro de otros objetivos más ambiciosos" (Piva, 2017, párr. 4). Esto expuso el viejo problema de la clase dominante argentina: subordinar a la clase obrera y modificar esa relación de fuerzas para recomponer la dominación hacia los trabajadores, y restaurar la acumulación y el poder del Estado. Entonces, este ajuste que a simple vista se puede leer como una serie de acciones más bien coyunturales, tuvo en realidad, como horizonte, objetivos del orden estructural, ya que se buscaba modificar la histórica tensión entre capital y trabajo.

La resistencia y movilización de la clase obrera inició de inmediato, en diciembre de 2015, a pocos días de asumir el gobierno de Cambiemos. La Gendarmería reprimió una protesta de trabajadores de la empresa Cresta Roja que reclamaban por el cobro pendiente de sus salarios y la continuidad laboral (Centro de Estudios Legales y Sociales, CELS, 2017). La postura represiva del gobierno fue clara. La lista de episodios es prolongada y las movilizaciones entre el 2016 y el 2017 fueron muy diversas; abarcaron temas como Derechos Humanos, la cuestión de género –a la cual nos abocaremos más adelante–, la resistencia estudiantil, los intentos de reforma educativa y laboral, entre otros.

Siguiendo a Ghigliani (2020), y en términos laborales, principalmente predominaron los conflictos defensivos (despidos o renovaciones contractuales), mientras que menguaron las acciones destinadas a obtener mejoras salariales o de las condiciones laborales. Luego del 2018, en la antesala del pedido de auxilio al Fondo Monetario Internacional (FMI), hubo un bloqueo social a la ley de reforma laboral mediante una alta conflictividad social, movilización callejera y una renovada participación sindical. En esta centralización y unidad de la protesta es donde, según el autor, está la clave del freno social al proyecto de Cambiemos. En estas medidas de acción directa se pulseaba la relación de fuerza entre los trabajadores y el Gobierno, mediante las cuales este último buscaba adaptar las demandas obreras y populares a los requerimientos del proceso de acumulación, para lo cual precisaba la subordinación de la clase obrera.

La gestión macrista registra un total de cinco paros generales. El primero fue el 6 de abril de 2017, por reclamos contra la política económica; el segundo, el 18 de diciembre del mismo año, en protesta por el proyecto de ley de reforma previsional que finalmente aprobó el Congreso; el tercero, el 25 de junio de 2018, cuando el reclamo principal fue la reapertura general de paritarias sin ningún tipo de tope luego de la devaluación de mayo; el cuarto, el 25 de septiembre de 2018, en rechazo al rumbo económico y al acuerdo con el FMI, y el quinto fue el 29 de mayo de 2019 debido al deterioro social y económico, principalmente porque la inflación estaba destruyendo el poder adquisitivo, las jubilaciones y las asignaciones sociales. Teniendo presente que todo paro general es esencialmente político, es notorio que, en un solo mandato, el presidente Macri (Cambiemos) haya recolectado la misma cantidad de huelgas que la presidenta Fernández (PJ) en la totalidad de sus dos mandatos (Bermolén, 2023).

En este sentido, es imposible eludir a un actor principal en este recuento: los sindicatos. Si bien no pondremos foco sobre su accionar, ya que no es objeto de este análisis, es necesario entender su rol en esta coyuntura. Hacia el 2016, la Confederación General del Trabajo de la

República Argentina (CGT), hasta ese momento muy fragmentada, comienza a organizarse en conjunto con otras centrales de trabajadores con el objetivo de reclamar por despidos y demandar aumentos salariales. Para el 2017 las demostraciones de fuerza centralizadas se multiplicaron y ya fueron multitudinarias al contar con organizaciones como la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA); la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP); la Corriente Clasista y Combativa (CCC); y el Movimiento Barrios de Pie, entre otras. Todas estas fuerzas tuvieron un papel decisivo en las jornadas de lucha y protestas convocando al activismo de las bases a participar y manifestarse como actores fundamentales contra los embates hacia los derechos de los trabajadores.

> La derrota electoral del peronismo (a la cual contribuyó la fragmentación sindical al dispersar las lealtades políticas de sus principales dirigentes) y la orientación anti-obrera del macrismo abonaron el camino de la reunificación cegetista. A los días de conocerse las primeras medidas del Gobierno, un plenario de Secretarios Generales de las tres CGT, convocado por la Comisión de Unidad, ratificaba su rumbo. (Ghigliani, 2020, p. 137)

Lo cierto es que las posiciones sindicales fueron variadas y en la búsqueda de la paz social, y la disposición dialoguista de muchos dirigentes generaba confusión y aumentaba la presión de las bases. En ese tironeo se fueron convocando, postergando y reorganizando los paros, movilizaciones y huelgas. Paralelamente, el sindicalismo elaboraba su estrategia política en la interna peronista pensando ya en las elecciones del 2019.

Entre la pluralidad de resistencias, la feminista

En Argentina, la tradición de lucha es fuerte y heterogénea. La feminización de la protesta tiene sus antecedentes en las Madres de Plaza de Mayo y en las mujeres organizando las carpas y las ollas populares en los piquetes del 2001 (Rauber, 2002, p. 107) que, desde los Derechos Humanos junto con los movimientos sociales feministas y los sindicales, fueron las formas de movilización más masivas de esas épocas. Estos movimientos, a la vez, se retroalimentan entre sí.

Desde 1986 los Encuentros Nacionales de Mujeres (luego del cisma del 2019 por el nombre –y su implicancia– se buscó la reunificación, y en 2023 se concuerda en llamarlos Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, Intersexuales y No Binaries) llevan adelante su propia agenda de género. No obstante, a partir del 2015, cada 3 de junio se conmemora como el día de Ni Una Menos[1] en referencia a la primera marcha masiva realizada ese mismo año, en distintos puntos del país, motivada por el femicidio de Chiara Páez, una adolescente de 14 años que estaba embarazada y que fue asesinada por su pareja. Ni Una Menos es un colectivo de protesta que reúne a un conjunto de voluntades feministas, pero también es un lema y un movimiento social que se opone a la violencia contra la mujer y las disidencias y a su consecuencia más grave y visible: el feminicidio y el trans/travesticidio.

Por otro lado, en un contexto muy cercano, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito ha cobrado particular visibilización. Si bien desde el 2012 el fallo "F.A.L" autorizó el aborto por violación sin necesidad de autorización judicial ni sanción penal y eximió de castigo al médico interviniente, en 2015, el Protocolo ILE[2] amplió la definición de salud, incluyendo aspectos físicos, psíquicos y sociales, y reconoció el peligro potencial como

1 https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/3-j/
2 Interrupción Legal del Embarazo.

causa válida. El reclamo encarnado por la llamada "marea de pañuelos verdes" exigió el acceso a la interrupción voluntaria del embarazo a todas las personas gestantes de manera igualitaria. La campaña tuvo su origen en 2005, pero fueron necesarias ocho presentaciones para que en el año 2018 se diera tratamiento legislativo al Proyecto de Ley, quitándole el velo a un tema hasta entonces tabú. El acceso legal y gratuito a la interrupción voluntaria del embarazo (IVE) es una consigna histórica de los movimientos feministas y una deuda histórica del Estado también.

Otro punto relevante por considerar es que el paro del 19 de octubre de 2017 fue el primer paro de mujeres en la historia argentina y en América Latina, y surge en protesta contra el femicidio por empalamiento de Lucía Pérez, una joven de 16 años. Se llamó a parar durante una hora en todos los espacios posibles: laborales, educativos, domésticos, barriales, etc. La movilización posterior convocó a más de 250.000 personas en Buenos Aires y en distintas marchas que se sumaron en todo el país. Utilizar la herramienta del paro permitió poner en escena la trama económica de la violencia patriarcal. Y además fue una demostración de poder, porque las mujeres, en este acto, se desplazaron del lugar de víctimas para posicionarse como sujeto político y productoras de valor. Se complejiza la categoría de trabajadoras y se evidencia que el trabajo es también doméstico e informal. Se utilizó una herramienta de la lucha obrera para protestar contra las violencias machistas. "La huelga, por eso mismo, produce un salto cualitativo en la organización: transformó la movilización contra los femicidios en un movimiento antineoliberal, capaz de enlazar y politizar de forma novedosa el rechazo a las múltiples violencias contra ciertos cuerpos-territorios" (Gago, 2021, párr. 5).

Entonces, la agenda feminista se suma a las otras dos "formas de agregación social: la forma sindicato, la forma economía popular [...] Sectores que se organizaron en paralelo, como segmentos, y ahora se van enredando" (Abal Medina, 2018). De este modo, y en este contexto, la posición de las mujeres como actor social y político va tomando nuevas dimensiones. Es un movimiento que se encuentra en plena búsqueda de transformación de los modos de reproducción social a largo plazo, y "estas transformaciones deben necesariamente producir acomodaciones de toda la estructura de dominación" (Piva, 2017). Este último autor, al igual que Abal Medina, sostiene que los movimientos y las demandas se entrelazan al movimiento obrero, al de DD. HH., al ambientalista, al indigenista, etc., logrando un proceso de recomposición de la acción de clase de los trabajadores y las trabajadoras y una constitución única del sujeto popular.

> Esta tendencia es resultado objetivo de los modos que asume en la actualidad la lucha social, más allá de la existencia de estrategias conscientes en esa dirección, y en todo caso dicha tendencia es un campo de disputa por el modo de la articulación y, por lo tanto, de su orientación política. (Piva, 2017, párr. 7)

Así, los movimientos sociales feministas, a través de la insubordinación, cobran visibilidad y se difunden sus reclamos a todo el entramado social de la vida cotidiana. Toman medidas de acción directa, con hechos desafiantes, a fin de sacar a la luz la emergencia de las múltiples formas de opresión que se vinculan entre sí. Estas insurrecciones son también un llamado al orden, afirma Piva (2017), que permite al Gobierno macrista identificar en su discurso y en su acción la restauración de la autoridad del capital a nivel social.

En la búsqueda de una hegemonía (así sea discursiva)

El primer desafío que tuvo el Gobierno de la Alianza Cambiemos para la construcción de una hegemonía fue el económico, el cual es indispensable para contener las demandas obreras y sociales. Ahora bien, a su vez, y en la misma dirección, se observó una clara reapropiación de los discursos feministas y la disputa de estos.

> Las convocatorias a los Paros Internacionales de Mujeres en 2017 y 2018 proponen una redefinición de la lógica del trabajo (y por tanto el modo de comprender la acumulación del capital), donde la significación económica, política, social y subjetiva del trabajo reproductivo se materializa como reproducción de la vida. "Nosotras paramos" marcó una presencia global que fue antecedida de formas, no nuevas, pero sí relegadas, de construcción política. (Gutiérrez, 2018, p. 7)

El resurgimiento de las luchas feministas se da en el marco del impacto que las reformas macroeconómicas tienen sobre la población. Aquel primer paro de marzo de 2017 tenía entre sus reclamos denunciar la precarización laboral, los endeudamientos crecientes, la falta de reconocimiento de las tareas domésticas y de cuidado, el desempleo y las violencias de género. Pero, principalmente, cómo las medidas adoptadas por el Gobierno impactaban de modo más crudo en la clase trabajadora y en especial en la vida de las mujeres –y el colectivo LGTBQ+–, quienes son doblemente explotadas, como trabajadoras (clase) y como mujeres, profundizando la vulneración.

Cuando hablamos de hegemonía, resulta indispensable pensarla, en términos gramscianos, como una forma específica de dominación, como resultado de una relación conflictiva y de subordinación entre clases. Esta se produce cuando una clase logra que otra acepte su dominación y crea, a su vez, que esa orientación es universal, de modo que aquellos dominados toman como propios los términos de referencia de la clase dominante. Como consecuencia de las relaciones de fuerza, uno de los efectos posibles es que en ese proceso se genere hegemonía (Gramsci, 1932).

Entonces, cuando pensamos la disputa de hegemonía que el Gobierno de Cambiemos le pulsea a los movimientos sociales feministas, lo hace desde su doble posición dominante, como Estado por un lado y como representante de los grupos económicos de poder, por otro.

Otro sentido posible es pensar a la hegemonía como un fenómeno cultural e ideológico, una práctica productiva, lo que cada clase hace en el mundo de la producción y que va creando una forma de entender el mundo; estas formas, estas cosmovisiones, están en lucha.

Este tipo de hegemonía se produce en la sociedad civil (ámbito en el cual se discuten las ideas y en el que se encuentran las organizaciones productoras de pensamiento, como escuelas, universidades, centros de pensamiento, es decir, donde sea que actúen los intelectuales) en cuanto a la forma histórica o política en la que se domina a una sociedad dada, incluso la concepción de mundo que moldea a las clases subalternas, y en base a esto se organiza el Estado (Gramsci, 1932). Por este motivo, cuando la sociedad comienza a problematizar las consecuencias del patriarcado sobre las mujeres y las disidencias, el Gobierno toma ese discurso como propio, con la pretensión de moldear a la clase trabajadora y organizar el Estado desde ese punto.

La voz de los feminismos había sido levantada y este discurso fue apropiado por el poder político. No obstante, según las autoras Florencia Partenio y Valeria Pita (2020), la llamada "agenda de género" del macrismo fue mentirosa, ya que a la vez que pregonaban las consignas feministas, vaciaban de fondos los programas que debían ejecutar las políticas públicas necesarias para erradicar la violencia contra las mujeres y la comunidad LGTBQ+ (p.189).

> [...] políticas llamadas de "austeridad" y ajuste estructural que se tradujeron en la profundización de las desigualdades de género en el mercado de trabajo argentino; el avance de las reformas previsionales, tributarias y laborales; la desarticulación y vaciamiento de políticas de igualdad de género, a través del

> cierre de programas, quita de presupuestos, despidos masivos y desintegración de equipos técnicos en áreas estatales clave. (Partenio, 2018, como se citó en Pita & Partenio, 2020, p. 177-178)

Vale decir que más allá de los discursos pomposos que el Gobierno pueda tener en este sentido, estos no se tradujeron en partidas presupuestarias sustantivas que los sostengan y acompañen con acciones concretas sus palabras. La degradación de áreas clave, como el Ministerio de Salud que pasó a ser Secretaría, con la consiguiente reducción de políticas de salud sexual y reproductiva que afecta especialmente a las personas con útero, es un ejemplo concreto.

Por lo tanto, la disputa por la hegemonía se transluce (también) en esta pugna discursiva entre la clase dominante y los feminismos, donde prevalece el discurso cambiemista sobre la cuestión de género como un asunto empaquetado, superfluo, destinado a ciertas mujeres –dejando fuera a gran parte de la comunidad LGTBQ+–, con su propia cosmovisión y recursos simbólicos. De esta manera, se le quita la mirada histórica, empática, plural y contenedora que poseía hasta su expropiación.

En cuanto a la inclusión laboral y financiera, el gobierno alentó al "emprendedurismo femenino", llamando a salidas individuales basadas en logros personales y méritos. Impulsaron una serie de eventos enlatados apuntados a "mujeres líderes" y empresarias, como el Women-20, Fem Power o She Trades, desconociendo o decidiendo ignorar las desigualdades sociales desde las que parten las personas. Al mismo tiempo se priorizaba lo financiero por encima de los derechos, desmontando políticas públicas de formación y apoyo a la inclusión sociolaboral de cooperativas y economías sociales (Pita & Partenio, 2020, p.180).

En lo que respecta a las políticas de cuidado, el Gobierno de Cambiemos incorporó como herramienta hacia la "equidad de género" la extensión de la licencia por paternidad, no obstante, esta solo alcanzaba a los trabajadores registrados. También se reformó la jubilación para amas de casa –que sí reconoce el trabajo doméstico y de cuidado– bajando los montos jubilatorios, y en paralelo motivaron a las mujeres a endeudarse para pagar servicios y alimentos mediante una serie de créditos que propulsaban desde la ANSES[3] para jubilados y beneficiarias de la Asignación Universal por Hijo (AUH).

Así, las elites gobernantes neoliberales se apropiaron del lenguaje feminista: tomaron palabras y discursos, y los vaciaron de contenido –y de presupuesto–. Resignificaron la agenda de géneros y le dieron otro sentido, uno superficial, uno sin crítica, uno sin profundidad ni historia.

Avances verdes

Entonces –y a pesar de los intentos de vaciado de contenido que referenciamos en el apartado anterior– las voces feministas avanzan. Avanzan con acciones tales como los 8-M, con los 3-J, con los 19-O,[4] con el movimiento Ni Una Menos (Ni Una Menos, 2023), y a partir de este empuje, se va más allá y también se avanza con un reclamo histórico que radica en poner en discusión el tema de la despenalización del aborto en Argentina.

Y decimos histórico porque el derecho a la interrupción del embarazo en Argentina comienza en 1886 con la sanción del primer Código Penal, en el cual se penalizan todos los casos

3 Administración Nacional de la Seguridad Social
4 https://niunamenos.org.ar/acciones/19-o/

de aborto. Sin embargo, algunos años después, desde 1903 en adelante (1921, 1968, 1972, 1976 y 1984), se avanza y retrocede con el establecimiento de algunas salvedades.

En 2012, el fallo "F.A.L." sobre el aborto por violación resuelve que las mujeres violadas, sean "normales o insanas", pueden interrumpir un embarazo sin autorización judicial previa ni temor a sufrir una posterior sanción penal, eximiendo de castigo al médico que practique la intervención. En 2015, el Protocolo para la Atención Integral de las Personas con Derecho a la Interrupción Legal del Embarazo (Protocolo ILE) incorpora los aspectos físicos, psíquicos y sociales, y aclara que el peligro de la salud puede ser potencial.

En 2018, se trató en el Congreso el Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Este tuvo aprobación en la Cámara de Diputados, pero no en la Cámara de Senadores. En 2020 se aprobó la Ley 27.610 de Acceso a la IVE[5] y se promulgó en enero de 2021, estableciendo así el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo durante las primeras 14 semanas de gestación para las personas con capacidad de gestar de manera igualitaria (Boletín Oficial, 2021).

Es importante tener presente el derrotero histórico que los feminismos –especialmente las mujeres y el colectivo LGTBQ+– debemos transitar para obtener nuestros derechos. Uno a uno se van conquistando con años de luchas, movilizaciones y horas de empeño y perseverancia. En 2005 se lanzó la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal y a partir de ese momento se presentó el proyecto de ley ocho veces hasta su aprobación en el 2020. Quince años de lucha incansable se debieron transitar.

En este contexto de disputa, el movimiento "marea verde" construye su narrativa a partir de la defensa de la autonomía reproductiva, ya que cada persona gestante tiene derecho a decidir sobre su propio cuerpo, como parte de los derechos humanos. También promocionan la igualdad de género, dado que en el acceso a la salud sexual y reproductiva se distinguen claramente las desigualdades y la discriminación que sufren las mujeres y el colectivo LGTBQ+, especialmente en contextos de pobreza y vulnerabilidad. Asimismo, el movimiento denuncia la opresión patriarcal, con una fuerte crítica a la imposición de roles de género tradicionales y la influencia de la religión y la moral conservadora en la legislación y las políticas públicas relacionadas con la salud reproductiva (Ni Una Menos, 2023).

¿Por qué tanta resistencia?

Para pensar la respuesta a esta pregunta, tomemos algunos conceptos de la autora Silvia Federici (2004), que desde una concepción marxista –aunque crítica–, sostiene que la transformación del cuerpo en una máquina de trabajo y el sometimiento de las mujeres para la reproducción de la fuerza de trabajo son pilares fundacionales del propio sistema capitalista.

Historizando de manera más amplia, y absolutamente necesaria para entender qué subyuga detrás del recorrido hacia la obtención de derechos fundamentales de los feminismos, la autora nos aporta que la preocupación por el crecimiento demográfico se vislumbra ya en el siglo XVI con la Reforma Protestante. Desechando la tradición cristiana de la castidad, Lutero reconoció a la mujer como necesaria para producir el crecimiento de la raza humana. La riqueza de las naciones es proporcional a la cantidad de trabajadores y metales preciosos que estos tienen a su disposición.

5 Interrupción Voluntaria del Embarazo.

Existía un deseo casi fanático por incrementar la población, y los seres humanos eran vistos como recursos naturales que se criaban y trabajaban para el Estado. Se adoptaron medidas pronatalistas, otorgando una nueva importancia a la familia como institución clave que aseguraba la transmisión de la propiedad y la reproducción de la fuerza de trabajo. Se comienza con el registro demográfico y con la intervención del Estado en la sexualidad, procreación y vida familiar. Para ello, se lanza una guerra contra las mujeres, orientada a quebrar el control que habían ejercido sobre sus cuerpos y sobre su reproducción. A través de la caza de brujas, se demonizó cualquier control sobre la natalidad y la sexualidad no procreativa, imponiendo severas penas a la anticoncepción, el aborto y el infanticidio. Hubo nuevas formas de vigilancia para asegurar que las mujeres no abortaran, por lo cual estas perdieron el control que habían ejercido sobre la procreación. El resultado de estas políticas fue la esclavización de las mujeres a la maternidad forzada. Si en la Edad Media las mujeres habían podido utilizar distintos métodos anticonceptivos y habían ejercido un control indiscutible sobre el proceso del parto, a partir de ese momento sus úteros se transformaron en territorio político controlado por el Estado: la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista (Federici, 2004).

El cuerpo femenino fue transformado en un instrumento para la reproducción del empleo y la expansión de la fuerza de trabajo, como una máquina natural de crianza. Los cambios en la procreación y en la población están tan lejos de ser automáticos o "naturales" que, en todas las fases del desarrollo capitalista, el Estado ha tenido que recurrir a la regulación o a la coerción para expandir o reducir la fuerza de trabajo. Las mujeres fueron forzadas a procrear, experimentando una alienación con respecto a sus cuerpos, su "trabajo" e incluso sus hijos (Federici, 2004).

La resistencia a legalizar el aborto en Argentina se puede explicar con lo antedicho, ya que el sistema capitalista precisa contar con el control de la reproducción constante de futuros trabajadores, de la fuerza de trabajo, que es el motor del propio sistema. Para ello, es necesario tener el mayor control posible sobre el útero de las potenciales personas gestantes, que serán quienes irán reproduciendo trabajadores funcionales al sistema.

Conclusiones

En principio, teniendo en cuenta el ajuste económico y financiero que ejecutó el Gobierno en este periodo y considerando que tiene un impacto variado según en qué posición social estén las personas a la hora de afrontarlo, se entiende que aquellos más vulnerados, con trabajos más precarios, con herramientas simbólicas más limitadas, con relegamiento de sus derechos laborales, serán más golpeados –aunque no los únicos– por las medidas neoliberales descriptas más arriba. En este punto es vital la organización sindical y de los movimientos sociales. Esta disputa tiene base central en aquella que se genera entre el capital y el trabajo, donde el modo de acumulación es lo que está en juego. Sin embargo, este conflicto no se agota y puede trascender materializándose, en este caso, en la conflictividad dada entre quienes reclamaban la restitución de derechos sobre el cuerpo y la porción dominante del momento, demandando un reconocimiento integral de su humanidad frente a un sistema que reduce sus vidas a meros engranajes en una maquinaria de acumulación. Siempre estará en tensión este antagonismo dentro del capitalismo, pero se recrudece en las gestiones de corte neoliberal, por la dureza de sus medidas y la frialdad con la que las trabajadoras y los trabajadores son nomenclados como simples productores de plusvalor al servicio del capital.

En segunda instancia, se puede observar cómo se presenta una respuesta más al ajuste macrista, protagonizada por los feminismos. Movimientos que, al verse acorralados por el ímpetu arrasador del Gobierno, encuentran –o, mejor dicho, se les imponen– las condiciones de

posibilidad necesarias para enarbolarse con consignas que intentan frenar la violencia machista producida por el patriarcado. En esta construcción del discurso, el Gobierno busca apropiarse de los feminismos, y los vacía de significancia y los encolumna detrás de mediocres slogans importados. Se les disputa la hegemonía a los feminismos y, en base a esto, se los pretende organizar desde el Estado. Se utiliza esta herramienta para dominar a una sociedad dada, para imponer incluso una concepción de mundo que moldee a estas clases subalternas, en busca de consenso.

La tercera distinción que surge es en función a los aportes de la autora Silvia Federici con respecto a cómo las mujeres fuimos perdiendo el control de nuestros cuerpos y de la natalidad frente al avasallamiento del capitalismo patriarcal, que impone sanciones de orden moral, ético y legal a las mujeres y comunidad LGTBQ+ que decidan abortar. El hecho de negarse a reproducir mano de obra para el uso funcional del sistema es un reclamo histórico que se consiguió en Argentina después de muchos años y muchas muertes producidas por la clandestinidad.

Como sugiere Piva (2017), lo que está en juego es la posibilidad que tiene la clase dominante de subordinar a la clase obrera en general y a los feminismos en particular. Y de este modo, posicionarse como una elite política que pueda hacer cambios estructurales a largo plazo.

Referencias

Abal Medina, P. (2018). *Una huelga obrera, intelectual y feminista*. Anfibia, https://www.revistaanfibia.com/una-huelga-obrera-intelectual-y-feminista/

Bermolén, M. (2023). *Paros generales desde la vuelta de la democracia*. Universidad Austral.

Centro de Estudios Legales y Sociales - CELS. (2017). *El derecho a la protesta social en la Argentina*. CELS.

Federici, S. (2004). *El Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.

Fernández, A. L., & González, M. L. (2018). *Las continuas mejoras en la distribución del ingreso en Argentina entre 2003 y 2015*. Ciudadanías, (3), 2.º semestre, 4-13. CONICET.

Gago, V. (19 de octubre de 2021). *Argentina. A cinco años del primer Paro de Mujeres contra los femicidios y las políticas neoliberales*. Resumen Latinoamericano. https://www.resumenlatinoamericano.org/2021/10/19/argentina-a-cinco-anos-del-primer-paro-de-mujeres-contra-los-femicidios-y-las-politicas-neoliberales/

Ghigliani, P. (2020). *La clase obrera a la defensiva (2015-2020)*. Rev. Plaza Pública, Año *13 (23)*, 134 -135.

Gramsci, A. (1932). *Selección de los Cuadernos de la Cárcel*. Era.

Gutiérrez, M. A. (2018). *Feminismos en acción: el debate de la ley de interrupción voluntaria del embarazo*. Sociales en Debate, 2.

Ley N.º 27.610 (30 de diciembre de 2020). Acceso a la interrupción voluntaria del embarazo. *Boletín Oficial de la República Argentina*, núm. 34.506. Recuperado de Argentina.gob.ar.

Ni Una Menos. (2023 de Diciembre de 2023). *Ni Una Menos*. Recuperado de https://niunamenos.org.ar/

Pita, F., & Partenio, V. (2020). *Feministas en las calles y Cambiemos en el gobierno: reapropiación de discursos y sentidos en disputa (2015-2019)*. Revista Plaza Pública, *Año 13*(23), 177-178.

Piva, A. (2017). *La épica de un país ordenado. En torno a la caracterización del Gobierno Cambiemos*. CONTRAHEGEMONIAWEB, 1.

Rauber, I. (2002). *Mujeres piqueteras: el caso de Argentina. En F. Reysoo (Dir.), Économie mondialisée et identités de genre*. Graduate Institute Publications. DOI: 10.4000/books.iheid.6176.

Arcuri, Andrea. *Formas de disciplinamiento social en la época de la confesionalización. Costumbres, sacramentos y ministerios en Granada y Sicilia* (1564-1665), Editorial Universidad de Granada, Granada, 2021, 468 págs. ISBN: 978-84-338-6911-1.

Franco Riquelme

Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Chaco, Argentina
francoriquelme416@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-8575-5184

Recibido: 03/02/25; Aceptado: 07/04/25

Esta obra historiográfica de Andrea Arcuri está centrada en analizar dispositivos de disciplinamiento social y eclesiástico en los reinos europeos de Granada y Sicilia en lo que el autor denomina la "edad de la confesionalización" a partir del siglo XVI y XVII, más precisamente, durante el periodo 1564-1665.

El libro es resultado de una combinación de disciplinas sociales que le permitieron al autor analizar la confesionalización religiosa como forma de disciplinamiento social hacia hombres, mujeres y niños. Tanto la categoría analítica de confesionalización religiosa como la de disciplinamiento social tienen una larga trayectoria de utilización académica desde el siglo pasado, siendo fruto de diversas renovaciones historiográficas acerca de la modernidad, particularmente de las perspectivas historiográficas que se desarrollaron en Alemania e Italia durante las décadas de 1950 y 1960.

Así, el primer capítulo se caracteriza por señalar el armazón teórico y metodológico que se utilizará en toda la obra y por realizar un estado de la cuestión acerca de categorías analíticas que el autor considera relevantes. Una de ellas es la que da título a la obra, la de confesionalización, la cual fue acuñada por el alemán Ernst Walter Zeeden. Esta categoría, *Konfessionsbildung*, posibilitó analizar de manera específica el Concilio de Trento a partir de la formación y desarrollo de diferentes tipos de grupos confesionales: católico-romano, luterano y reformado.

Ahora bien, en esta obra, ¿qué se propuso demostrar el autor? El italiano Arcuri, a partir del segundo capítulo, tuvo como objetivo principal examinar las diferentes formas de confesionalización religiosa como disciplinamiento social de hombres, mujeres y niños en los reinos de Granada y Sicilia. Se trata, en primera instancia, de destacar el papel de la Iglesia Católica como institución transformadora que va desde cada individuo hasta la sociedad toda. Asimismo, el autor entiende que la confesionalización religiosa operó como "un proceso transformador de la vida pública y privada en la Europa de los siglos XVI y XVII a través de la estrecha conexión entre la formación de los nuevos grandes grupos confesionales (incluso el católico-tridentino) y el desarrollo del naciente Estado moderno" (Arcuri, 2021, p. 38).

La Iglesia y el Estado se combinan para ser soberanos de todas las personas a través del ejercicio del poder (lo judicial y la confesión) que circula por todos lados con el propósito de

generar obediencia, súbditos, docilidad en los cuerpos. Los misioneros religiosos se aseguran de configurar el territorio y la población al punto de que los sujetos teman susurrar en las murallas de cualquier ciudad o pueblo, porque los confesores deben saberlo todo y ello implica no solo las acciones, sino también los pensamientos.

La obligación del confesor es saberlo todo acerca del individuo y por eso nos hallamos con registros que cuentan acerca de exámenes de conciencia, la diferencia de interrogatorios si el penitente era hombre o mujer, la disciplina que debe tener el confesor y, además, un conflicto interesante que pone de manifiesto Arcuri es la represión sexual que deben propugnar los misioneros religiosos. Para esto último, desborda toda una literatura confesional para cumplir los mandamientos sagrados, particularmente los que hacen referencia al adulterio (sexto mandamiento católico), y esquivar los pensamientos impuros (noveno mandamiento católico).

En el capítulo tres se explicita que el poder eclesiástico para desarrollar esta empresa de disciplinamiento y control de personas y territorios fue posible a través de las visitas pastorales, que fueron la punta de lanza para asegurar y reforzar las confesiones religiosas en Granada y Sicilia. Para decirlo una vez más, se trató de una verdadera alianza entre Iglesia y Estado, pues para el disciplinamiento societal se contó con instituciones como la educación, la policía y la medicina, que abarcaban el espacio público hasta llegar al ámbito privado, la vida doméstica familiar. De lo que se trata en las visitas pastorales es de inspeccionar las acciones, el comportamiento y los pensamientos, tanto del confesor como del confesado.

El capítulo cuatro coloca el énfasis en la predicación popular y aquí descuella el recurso del lenguaje como principal medio para producir un sujeto (hombre, mujer, niño/a) que debe reconocer lo que está permitido, legalizado, organizado, y llevar a cabo acciones que produzcan la "pureza" del alma. Todo esto se concretaba mediante el instrumento de la palabra verbal y escrita para proceder al juramento de confesiones.

Por último, se trata de una obra que posibilita explicar y comprender la conservación del poder eclesiástico a partir de cambios efectuados en el Concilio de Trento y que, teniendo una mirada de larga duración, bien puede extenderse hasta nuestro tiempo presente. Arcuri estudia la época de la confesionalización entre 1564 y 1665, un periodo de larga duración, que solo fue posible mediante la acción conjunta entre el poder eclesiástico y el poder estatal. Comparto algunos interrogantes que resultan útiles al momento de ir leyendo la obra de Arcuri: ¿Por qué la Iglesia Católica realizó una serie de reformas durante el siglo XVI y XVII? Y más específicamente, ¿qué lugar ocupó la confesión religiosa en ese proceso de reformas por parte del catolicismo? Estos interrogantes permiten enfocarnos en las múltiples operaciones que realizó la Iglesia Católica para conservar el poder y saber de qué manera articularse con el naciente Estado moderno.

Referencias

Arcuri, A. (2021). *Formas de disciplinamiento social en la época de la confesionalización. Costumbres, sacramentos y ministerios en Granada y Sicilia (1564-1665)*. Editorial Universidad de Granada.

UNTDF
Universidad Nacional de Tierra del Fuego,
Antártida e Islas del Atlántico Sur

ICSE
Instituto de Cultura,
Sociedad y Estado

Fuegia
Revista de Estudios Sociales y del Territorio

CC BY NC SA

Fuegia - Revista de Estudios Sociales y del
Territorio Volumen VIII - Número 1
Tierra del Fuego, Argentina, 2025
Creative Commons 3.0