

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría · crítica · historia

**Otras estéticas y prácticas
curatoriales expandidas
en el horizonte del
consenso conservador**

Coordinación: Federica Baeza

21

AÑO 12 - NÚMERO 21 - PRIMAVERA 2025

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Equipo Eduntref

Corrección artículos

José Loschi

Índice

Introducción

Federica Baeza

La temporalidad transformista en prácticas contemporáneas

Agustina Trupia

Proyectar la memoria

Cine indígena mbya guaraní. Colectivo Ara Pyau

Lorenzo Gonzalez Baltazar

Entre el pasado y el futuro

El Salón Nacional de Artes, 2020-2023

Jonathan Feldman

El arte de conventillo

UV Estudios, entre la galería de arte y el conventillo

Mario Scorzelli

La patria del olvido

Racismo, transfobia y desidia en la cultura de la demolición
como política de estado

Renata Di Leo

Introducción

Federica Baeza

En el contexto del ascenso de las agendas culturales conservadoras impulsadas por la ultraderecha a escala global, las prácticas de la curaduría aún tienen el potencial de dar a ver la producción estética de comunidades relegadas, de volver a pensar sus trayectorias, de reescribir sus genealogías, de imaginar otros futuros posibles.

Frente a la negación de su propia existencia que implica el consenso conservador, estas otras estéticas vuelven a poner en cuestión lo que la corrección política de la agenda *woke* no se permitió enunciar. Un ejemplo de esto es la indagación curatorial en realizaciones y experiencias procedentes de distintas escenas *queer* que, con sus localismos, cuestionan las premisas que constituyeron lo *gay* global desde los años 80 después de la crisis del VIH. Pero también es posible observar su surgimiento en la conformación de nuevos archivos, en la indagación de otros escenarios en los que construyen su lugar las escenas artísticas, en la experimentación con otras formas de vidas posibles, en la combinación de operaciones procedentes de distintas disciplinas o lenguajes, en el replanteamiento de los procedimientos curatoriales mismos que muchas veces se escapan de los formatos expositivos para expresar la inminencia de nuestro panorama cultural.

Este dossier fue el resultado de una invitación a incipientes investigaciones que no se limitaron solo a confrontar con el escenario cultural de la ultraderecha, sino que se atreven a reflexionar sobre lo que antes no habíamos podido formular, que se aventuran a desafiar nuestras propias certezas e imaginar así líneas de investigación que trasciendan el momento actual para desembarcar en otros imaginarios del porvenir.

Las colaboraciones de Renata Di Leo, Jonathan Feldman, Lorenzo González Baltazar, Mario Scorzelli y Agustina Trupia convergen en una revisión crítica de las instituciones, los espacios del arte contemporáneo y las prácticas estéticas en Argentina, proponiendo una reconfiguración de sus lógicas internas y de su relación con el contexto social. Desde las reconfiguraciones del Salón Nacional de Artes entre los años 2020 y 2023, que introduce problemáticas de inclusión de género para desafiar el statu quo institucional desde la mirada de Feldman, hasta el análisis de Scorzelli sobre la transformación de espacios urbanos como el conventillo en Villa Crespo como lugares de producción estética, se observa un reposicionamiento de escenarios antes marginalizados. Paralelamente, la pro-

ducción comunitaria indígena del colectivo de cine guaraní Ara Pyau en Misiones emerge, como señala González Baltazar, como una forma de proyectar la memoria histórica desde estrategias propias, mientras que la exploración de las temporalidades *queer* y transformistas en los drag clubs porteños, analizada por Trupia, desafía las narrativas temporales hegemónicas, proponiendo nuevas formas de habitar el tiempo y la identidad que trascienden lo escénico. En este contexto, el artículo de Di Leo aporta una mirada crítica al analizar el memoricidio y las políticas del olvido estructurales —sostenidas en el racismo y la transodio— reveladas por el ataque al monumento a María Remedios del Valle en la ciudad de Buenos Aires. Juntos, estos textos dan a ver un campo artístico que se nutre de las disidencias, las memorias postergadas y las reconfiguraciones espaciales para proponer un horizonte posible y transformador que resiste activamente la exclusión simbólica.

En conjunto, estos artículos dan a ver que el arte y las expresiones estéticas en Argentina instituyen un campo donde las transformaciones sociales y la revisión histórica son temas centrales. La premisa inicial de la convocatoria, que sitúa la discusión entre el pasado y el futuro, se manifiesta en la búsqueda de instituciones inclusivas, la resignificación de espacios urbanos marginados, la reivindicación de memorias postergadas y la exploración de nuevas temporalidades identitarias.

La temporalidad transformista en prácticas contemporáneas

Agustina Trupia¹

Resumen

Las prácticas transformistas acontecidas en la ciudad de Buenos Aires entre 2016 y 2022, en Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes, presentaron rasgos que las diferenciaron de otras ocurridas en el campo artístico porteño. Desarrollaron identidades pensadas para las instancias escénicas, pero que excedían ese momento. Este artículo estudia la dimensión temporal desplegada por las prácticas para inscribirla dentro de los estudios en torno a la temporalidad trans* y observar, a partir de la persona *drag* y los testimonios reunidos, intermitencias, solapamientos e interrupciones temporales.

Palabras clave: drag, transformismo, performance, género, disidencias, temporalidad

¹ CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA, Argentina. agustinatrupia@gmail.com

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. En dicho marco, escribió la tesis titulada *Fiesta, performance y autogestión: prácticas transformistas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires*, la cual fue premiada por la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género (AAIHMEG). Obtuvo una beca interna doctoral del CONICET y actualmente es becaria posdoctoral. Se recibió con diploma de honor de licenciada en Artes Combinadas, y profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, trabaja como ayudante de primera en la cátedra Historia del Teatro I, da clases en la Maestría en Estudios Feministas, y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y forma parte del grupo de investigación PIACyT “Prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas III” en la Universidad Nacional de las Artes.

Fecha de recepción: 28/6/2025 – Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: TRUPIA Agustina (2025). “La temporalidad transformista en prácticas contemporáneas”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 6-21.

Drag Temporality in Contemporary Practices

Abstract

Between 2016 and 2022, drag practices in Buenos Aires—particularly those emerging from Trabestia Drag Club and Carrera de Reyes—exhibited distinctive characteristics that set them apart from other performances in the city’s artistic scene. There, the identities crafted for the stage often extended beyond the performance itself. This paper examines the temporal dimensions of these practices, situating them within the framework of trans* temporality studies. Through analysis of drag personae and collected testimonies, the study explores temporal moments of intermittence, overlapping, and disruption.

Keywords: drag, gender performativity, performance, gender, dissidence, temporality

Hay que pensar otras formas de futuro y romper el lenguaje, porque esa ruptura del lenguaje nos permite que podamos romper nuestros pensamientos y sentimientos y acciones.
Marlene Wayar (2018)

Palabras preliminares

Las prácticas transformistas que acontecen en la ciudad de Buenos Aires tienen una característica fundamental que las distingue de otras manifestaciones artísticas: junto con estar centradas en el cuerpo de les artistas, es decir, implicar de forma inexorable una modificación en el cuerpo, materia con la que trabajan, también involucran la construcción de una identidad que se distancia de la idea de personaje. En trabajos anteriores (Trupia, 2024), abordé la noción de persona *drag* —aquella que se constituye a raíz de la práctica transformista, pero excede el momento escénico y tiene incidencia en la propia identidad de les artistas—, por lo cual en esta oportunidad voy a centrarme en el estudio de la temporalidad. En estas páginas, me propongo explorar las maneras en que opera la temporalidad en dicha constitución identitaria.

En mi investigación, realizada en el marco del doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, me dediqué a analizar las prácticas transformistas que tuvieron lugar entre 2016 y 2022 en dos espacios autogestionados por les artistas: Trabestia Drag Club y Carrera de Reyes. Si bien muchos de los aspectos que allí ocurren en vinculación con lo identitario pueden trasladarse a otras manifestaciones —como el *clown* y el *cosplay*—, es desde ese conjunto de experiencias que parto para pensar la temporalidad. En las prácticas transformistas, además de utilizarse maquillajes, trajes, prótesis y una serie de elementos que se adhieren al cuerpo para modificar su expresión, se produce una elaboración en torno a la identidad de cada artista.

Parte de la construcción *poiética* que se realiza está compuesta por material identitario en tanto aquella persona *drag*, en las fiestas o concursos, está ligada de manera íntima a cada artista que deposita en esa construcción identitaria una parte de su persona. Aún más que en otras prácticas escénicas, en el *drag* hay un entrelazamiento constante entre la identidad y lo artístico, al punto de que resulta difícil imaginar una manifestación transformista donde no esté implicada la persona que la lleva adelante. En todos los casos de artistas que entrevisté y testimonios registrados por otras personas, apareció el tema de la propia identidad —ya sea de género o en relación con otras aristas— como una cuestión sobre la que se reflexiona en la práctica.

Interrupciones a la linealidad

En la forma que tienen los transformismos de vincular la biografía y la identidad de les artistas con sus composiciones artísticas resuena el trabajo llevado adelante por Pablo Farneda (2021) cuando denomina “prácticas de sí” a un conjunto de manifestaciones. Al centrarse en las expresiones artísticas de Effy Beth, Naty Menstrual y Susy Shock, propone pensarlas desde un lugar desviado y no considerarlas escrituras del yo o autobiografías. Farneda plantea, frente a las constituciones positivas de un yo generadas con el advenimiento de la Modernidad: “Las prácticas contemporáneas de expresión de sí pueden transformarse más bien en umbrales de desclasificación que en afirmación de una identidad” (2021, p. 158).

Son sugestivas estas elaboraciones de Farneda en tanto tienen puntos de contacto con las prácticas transformistas por el trabajo que hacen con las identidades y porque albergan una dimensión colectiva. Siguiendo al autor, sitúo las prácticas transformistas y sus elaboraciones de la persona *drag* no tanto como presentaciones del yo —en tanto se lo podría concebir como definido, unitario, cerrado—, sino como prácticas de sí por la constante desdelimitación que conllevan y la puesta en tensión de las configuraciones sociales. Como dice Farneda, “no nos encontramos con una renuncia de sí, ni con un develamiento de la verdad de sí en tanto esencia [...]. Más bien parece darse una inscripción del sí *mix* en una trama ampliada” (2021, p. 160).

Cualquier persona que habitó las fiestas organizadas por Trabestia Drag Club y los concursos *drag king* de Carrera de Reyes pudo percibir la complejidad de la dimensión subjetiva en tanto veía sobre y debajo del escenario a la misma persona *drag* que se desdelimitaba con otra identidad cívica. La posibilidad de hablar con la persona *drag*, percibida como instauradora de un salto ontológico, también moviliza a les espectadores al proponer un desplazamiento. Es decir, las desdelimitaciones de la subjetividad, de las prácticas de sí, se dan no solo en les artistas, sino que se genera un ambiente que propulsa la posibilidad de desidentificación por parte de les asistentes. La alteración de la temporalidad que se produce en estas prácticas puede ser graficada como una multiplicación de líneas temporales que implica transformaciones, rupturas y solapamientos. Al pensarlas de esta manera, las prácticas transformistas se alejan de la idea de personaje. A diferencia de lo que es comprendido en términos teatrales como un personaje, la persona *drag* pervive por fuera de la instancia escénica. Aquella idea del *entre* persona y personaje constituye, a su vez, el centro de la cuestión en torno a la temporalidad. Aunque, en ciertos casos, esta idea de personaje fue utilizada por artistas que buscaban subrayar su identidad cisgénero.

En este sentido, pienso la temporalidad transformista² como parte de la temporalidad trans*,³ aunque debo hacer ciertas aclaraciones dado que, en algunos casos, las personas *drag* se entienden como parte de un salto ontológico que pone a vivir un ente poético que se corre de la trama diaria y, en otras situaciones, esa persona *drag* se vuelve parte de la identidad cotidiana de cada artista. La temporalidad transformista se sitúa como un corrimiento de la temporalidad cis. Esta identidad que se conforma, y a la que se le adjudica un nombre, se vuelve parte de la identidad propia de les artistas, quienes utilizan esos nombres por fuera de las instancias escénicas e incluso cuando no están montades.

Es por esto que las prácticas podrían ser pensadas a partir de dos momentos: por un lado, uno de ellos corresponde a la instancia cuando están montades y se presentan frente a les espectadores que asisten a las fiestas y competencias que se organizan. Por otro lado, se halla un momento que respeta la vivencia interna por parte de les artistas que llevan adelante esa identidad *drag*, la cual no tiene una correlatividad con el hecho de estar montades frente a espectadores. Esto es porque puede ser parte de la propia vivencia de le artista o responde a una ocasión íntima en la cual se monta, ya sea en soledad o junto con otros artistas en lugares privados como hogares.⁴ Aunque, como explicaré a continuación, estas no son dos instancias separadas, sino que producen una complejidad en el despliegue temporal.

Es habitual que las prácticas transformistas, al ser examinadas, sean acotadas a la instancia espectacular. Tanto al interior de la comunidad sexo-género disidente como por parte de los estudios que las han abordado, pervive la idea de que son prácticas destinadas al entretenimiento y a la conjunción de algún reclamo político con lo artístico. Esa reclusión de los transformismos al espectáculo —asocia-

² Los desarrollos en torno a la temporalidad transformista surgieron a partir de haber cursado el seminario de doctorado “Trans*historiaciones desde el Sur. Aportes de las epistemologías trans* para la investigación del pasado reciente” dictado por la Dra. Fernanda Carvajal en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el primer cuatrimestre de 2023.

³ Utilizo el asterisco al lado de esta palabra siguiendo la propuesta de autores y activistas que plantean que ese signo gráfico posibilita la apertura a distintas identidades que puedan ser contempladas en esa categoría. Al respecto, Jack Halberstam dice: “el asterisco modifica el significado de transitividad al negarse a situar la transición en relación con un destino, con una forma final, con una forma específica o con una configuración establecida de deseo e identidad” (2018 [2017], p. 21).

⁴ En relación con esta cuestión, en el Simposio sobre Prácticas Transformistas, Drag y Arte organizado en mayo de 2024, uno de los expositores, An Millet, *drag king*, trabajador social e investigador, compartió una ponencia en la que comentó su experiencia con los laboratorios *drag king* que organizaba desde 2016 en Saavedra, en la ciudad de Buenos Aires. Entre ese año y el momento de la ponencia, había realizado siete laboratorios, algunos de ellos en Mar del Plata y en Salvador de Bahía, Brasil. Lo especial de estos espacios es que no abordaban la dimensión artística de los transformismos, sino que hacían hincapié en la experiencia de montarse y, a lo sumo, salir a la vía pública desde ese lugar haciendo actividades grupales como ir a una plaza o sentarse en un restaurant. Esto abre otra dimensión de las prácticas en la que la persona *drag* que se constituía está pensada como instancia de experimentación y vivencia personal, y en la que no se busca producir un salto ontológico —por más de que hubiera quienes, en la vía pública, pudieran percibirlo—.

ción que, dicho sea de paso, es establecida por algunos artistas también— implica que, en muchas oportunidades, lo *drag* sea excluido de la noción de lo trans*.

Si bien la identidad de género trans* es efectivamente distinta a las prácticas transformistas, la forma en que se desarrolla la temporalidad transformista, en una buena parte de las prácticas, las acerca a los modos en que se piensa la temporalidad trans* y sus identidades. Aunque la cuestión identitaria sea distinta de la práctica artística transformista que se lleva adelante, es habitual oír en los testimonios de los artistas que la experiencia artística colabora en la exploración y el tránsito de la propia identidad. De hecho, para quienes la práctica transformista —y, por ende, la persona *drag*— es parte constitutiva de la identidad, se podría decir que esta conforma su identidad. Tal porosidad no implica deslegitimar o ignorar los modos de autopercepción de cada quien, sino justamente comprender que la experiencia trans* es diversa, multiforme y móvil, y que, en esa amplitud, encajan muchos de los modos de vivir las prácticas transformistas.

En torno a las disonancias temporales que se despliegan, resuena la teoría sobre la narratividad que Jay Prosser (1998) produjo desde el campo de la crítica cultural estadounidense. El autor trabaja en torno a las ambigüedades y no-linealidades temporales que figuran en la manera en que las personas trans* se narran a sí mismas. En el caso de estas prácticas en la ciudad de Buenos Aires, el trabajo de narración aparece, no tanto en forma de autobiografías publicadas —como con las que trabaja Prosser—, sino en los testimonios que les artistas comparten en espacios de entrevistas y conversatorios. Hay algunas excepciones como, por ejemplo, la tesis de licenciatura de Armando A. Bruno, en la que, aparte de abordar la práctica *drag* en general desde las teorías artísticas, menciona su propia vivencia. También pueden encontrarse narraciones en publicaciones en redes sociales, aunque los marcos donde más cabalmente se desarrollan de forma explícita son las entrevistas. Por mencionar un caso, en un conversatorio que coorganicé, Lila Llunez, artista que participó de forma sostenida y fue parte de la coordinación de Carrera de Reyes, dijo lo siguiente:

Tiene mucho que ver con una cuestión ya muy personal respecto de cómo uno entiende la identidad propia, qué sucede entre lo privado y lo público con el cuerpo, con la manera de presentarse [...]. Para mí no importa cómo me encuentre, estoy haciendo *drag* igual. Si no estoy tal vez tan visiblemente en *drag*, igualmente lo estoy produciendo en mi mente: siempre estoy pensando en ideas, cuál es la próxima perfo, qué puedo hacer con esto [...]. Estar permanentemente en diálogo y revisando la propia práctica es una gran manera de estar haciendo *drag* todo el tiempo [...]. Para mí el *drag*, más allá de ser un *estar*, también es un *ser*. Así que no necesariamente trato de hablar de *estar en drag*, sino que soy *drag*, hago *drag*. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022c, 5 m 15 s)

En estas prácticas, el nombre elegido por cada artista para identificar a su persona *drag* convive con su nombre cívico. En muchos casos, se introduce una simultaneidad entre ambos modos de nombrar a alguien, y esta elección no depende únicamente de si la persona está o no montada. Es decir, puede ocurrir que haya personas que utilizan más de un nombre al hablar de sí mismas. También es posible que, según con quién estén conversando, utilicen diferentes maneras de denominarse —lo que, a su vez, puede ir acompañado de una variación en los pronombres personales—. Asimismo, aunque no es tan frecuente, este nombre elegido para la práctica *drag* puede verse modificado a lo largo del tiempo.

Ligada a la posibilidad de pensar estos gestos como una interrupción de la temporalidad, se halla la propuesta de Morgan Ztardust, videasta y activista cuir, cuando prologa el libro *interrucciones* de val flores y sugiere que “una interrupción es una herida furtiva en el lenguaje y una necesidad imperiosa de abismarse dentro, de perforar las capas y producir nuevos circuitos tubulares para la circulación y el colapso de la experiencia sensible” (2013, p. 16). Traslado la idea de la interrupción del lenguaje y la acercó a la temporalidad de los relatos vinculados con la propia identidad porque resulta atractiva la forma en la que, en ese texto, la activista y maestra lesbiana val flores (2013) sondea la idea de interrupción. De forma similar a lo que se plantea allí, en les artistas transformistas también opera una interrupción a ciertos modos hegemónicos de pensar la temporalidad en la sociedad. Les artistas crean, a lo largo de sus presentaciones, una persona *drag* que, en muchos casos, persiste cuando no están montades al modo de una convivencia a caballo entre dos temporalidades que se manifiestan en un mismo cuerpo.

Por su parte, Kara Keeling (2009) y Jacob Lau (2016) trabajan con el concepto de “poesía del futuro” que toman de Karl Marx. Desde los estudios culturales y de cine, Keeling reflexiona sobre producciones culturales que pueden “ofrecernos maneras de pensar tal posibilidad actualmente imposible desde adentro de nuestra propia coyuntura histórica” (p. 1). En su caso, Lau, quien proviene del campo de los estudios de género en Estados Unidos, plantea que “la poesía del futuro asume el sentido poético de ruptura de la narrativa lineal normativa por la fuerza creativa y fragmentada, y expone lo que podría ser y lo que todavía no es” (2016, p. 6). A partir de estas reflexiones, pienso de qué formas las personas *drag* desarrolladas en las prácticas transformistas fisuran la temporalidad cis y permiten ensayar otras trayectorias vitales. Estas van en contra de la lógica temporal cis al no construir una narrativa lineal, estable y permanente, sino que juegan con lo cambiante y lo circunstancial. En este punto, las experiencias transformistas plantean un interrogante.

Maleabilidad temporal

La temporalidad que involucran las prácticas está caracterizada por la intermitencia, opuesta a la linealidad que pretende la temporalidad cis. A su vez, al no plantearse como permanentes, parece ser que este aspecto intermitente introdujera la cuestión de si son menos válidas y menos reales que otras experiencias vitales. Es decir, al correrse de las lógicas hegemónicas del sistema heterociscapitalista, que valoran la construcción de un relato lineal que avanza en una única dirección coherente, la temporalidad transformista es menospreciada. Junto con esto, en la cuestión de la temporalidad se halla uno de los ejes por los que recae en las prácticas *drag* una visión de sospecha. Esto es porque componen manifestaciones que no son consideradas como experiencias de subjetivación legítimas por parte del sistema imperante. La sospecha no solo recae en el hecho de que se escapan de los sistemas taxonómicos del mundo del arte o en que se fugan del sistema de organización sexo-genérico. La temporalidad errante, multiplicada y disonante que despliegan las vuelve inaprehensibles desde una óptica cissexual y, por lo tanto, quedan invisibilizadas en esta misma operación.

Incluso al interior de la comunidad sexo-género disidente, muchas veces, las prácticas transformistas son vistas como menos legítimas en tanto no configuran una identidad de género en sí mismas. Sería oportuno revisar estos presupuestos dado que la vivencia de les artistas *drag* y las maneras en que irrumpen en la matriz temporal heterocisnormada son legítimas. No hay en la permanencia —es decir, en el estar constantemente viviendo un género— mayor validez que en la interferencia o en el solapamiento. Por un lado, porque, como nos ha enseñado la activista travesti y psicóloga Marlene Wayar (2018), la identidad es más bien un devenir, incluso para quienes no lo perciben de este modo; los presupuestos identitarios están en constante reafirmación. Por otro lado, porque considerar la permanencia como garantía de legitimidad es reforzar las normativas de una temporalidad cis.

En vinculación con la cuestión de las posibilidades temporales de existencia de la persona *drag*, retomo la pregunta que Keeling formula para pensar las condiciones de existencia de los cuerpos trans* visibles en relación, no tanto con cómo o dónde pueden estar situados, sino con cuándo podrían ser o estar. Este interrogante político de Keeling, en torno a cuándo una persona que se corre de la cisnormatividad puede ser visible y sobrevivir con los mismos derechos y cuidados que reciben las personas cuyas vidas importan para la agenda pública, me lleva a pensar en las condiciones temporales que deben darse para que las personas *drag* puedan existir de manera digna. Hay condiciones que deben estar garantizadas para que la persona *drag* pueda volverse visible.

En este mismo sentido, Armando A. Bruno (Bruniard, 2021) coincide con lo planteado por Lila Llunez cuando, en su trabajo final de la licenciatura firmado con su

otro nombre, hace una distinción entre ser *drag* y estar en *drag*, la cual da cuenta de la complejidad temporal que presenta la práctica. Sugiere que se puede ser *drag* sin estar montada. Por su parte, estar en *drag* implicaría el momento en que le artista utiliza el truco y se monta. A la vez, se infiere que se puede estar en *drag* sin necesariamente ser *drag* —como ocurriría, por ejemplo, con alguien que se monta por primera vez o para hacer un personaje transformista en una obra de teatro—.

Coincido también con Armando A. Bruno cuando plantea que “así como hay un *Contexto Habilitador* del Drag, hay contextos que lo coartan o incluso pondrían en riesgo la integridad de la artista. Es en este punto donde el accionar de los espacios LGTTTQA+ cobra importancia” (2021, p. 27). Aquel contexto habilitador refiere a las condiciones que deben darse para que una persona pueda estar en *drag*, es decir, montada con comodidad. Aparte de la comodidad, el contexto propicio también permite un reconocimiento de la práctica y, aún más importante, de la persona *drag*. No tanto en el sentido de que se la reconozca en particular con su propio nombre, sino porque se reconoce que la persona *drag* está existiendo. Con esto no quiero decir que la única manera en que una persona *drag* exista sea por medio del reconocimiento, ya que, como venimos viendo, no siempre se condice con algo externo que pueda ser detectado. Pero sí es importante que, al momento de montarse, se perciba como transformismo aquello que se está haciendo dado que, por la poca cantidad que hay de marcos reguladores de la práctica, esa es la forma en que se pone a existir en el mundo. Como plantea Armando A. Bruno desde su propia experiencia: “*Estar en Drag* implica una exposición vulnerable” (Bruniard, 2021, p. 28).

En torno a la temporalidad transformista, hay otro aspecto que puede ser problematizado a partir del concepto de “*temporal drag*” que propone Elizabeth Freeman (2010) desde los estudios cuir. Este tiene una compleja traducción al español, porque la autora pone en juego dos acepciones de la palabra *drag*. Por un lado, hace referencia al significado de la palabra que implica un freno o arrastre, es decir, un retraso temporal. En este sentido, postula el concepto como una manera de anacronía. Y, por el otro, se refiere a los transformismos, a las prácticas *drag*. La pregunta que Freeman introduce es si algunos cuerpos pueden registrar “la copresencia de varios eventos históricamente contingentes, movimientos sociales y/o placeres colectivos” (2010, p. 63).⁵ De este modo, propone la idea de que las prácticas transformistas no solo atraviesan los límites de los géneros, sino también los temporales. Con esto, Freeman sugiere que tienen la capacidad de hacer presentes elementos del pasado. Aquí nuevamente aparece la caracterización de la temporalidad transformista como múltiple y compuesta por trayectorias simultáneas.

⁵ “The co-presence of several historically contingent events, social movements, and/or collective pleasures” (Freeman, 2010, p. 63). Traducción de la autora del artículo.

Freeman explica que pudo comenzar a pensar su libro cuando comprendió las presentaciones que las personas hacen de sí mismas como *drag*. Dejando de lado su proposición de comprender las presentaciones personales como transformismo —propuesta que solo puedo compartir si se usa “*drag*” en términos metafóricos⁶—, me interesa especialmente la idea de que los transformismos presentan objetos de otro tiempo que se vinculan con la historia. Freeman incluso piensa que estas prácticas tienen la capacidad de funcionar como archivos de los objetos que son descartados por una cultura.

La temporalidad *drag* también aporta complejidad al reconocer en los truques la introducción de elementos de descarte que ponen en relación diferentes temporalidades. Intervienen temporalidades pasadas cuando Armando A. Bruno usa prendas de ropa que fueron de su abuelo o cuando Le Brujx utiliza elementos descartables como insumos médicos, por mencionar dos ejemplos. Pero persiste otro solapamiento de temporalidades cuando se conforman personas *drag* que juegan con nociones de futuro o de mundos alternativos. Por ejemplo, cuando Lest Skeleton lució, en una fiesta de 2018 de Trabestia Drag Club, un truke con medias de red negras, botas con taco —altas hasta arriba de la rodilla—, una falda negra con tajos a los costados y un pequeño corsé de cuero negro con una correa de cadenas que salía del pecho. A lo que le agregaba un cuello de pelos, orejas alargadas al estilo de un elfo y dos cuernos de animal que salían de su frente y se curvaban hacia arriba, lo que introducía una corporalidad paralela a lo humano. Aparte de objetos de un pasado que se actualizaban en el truke, había reminiscencias de un mundo fantástico y monstruoso que se esgrimía como perteneciente a otro plano temporal. Esta introducción de una temporalidad futura, que se solapa con el pasado y el presente, aparece como una forma de temporalidad trans*. Discute las nociones lineales y arraigadas al presente de la cistemporalidad. Sobre todo, cuando Lest Skeleton permanecía así montada por fuera del escenario, entre los espectadores.

Me interesa justamente detenerme en la existencia de la persona *drag* que persiste por fuera de la instancia escénica o espectacular. Es allí donde reside la particularidad de estas prácticas y de sus solapamientos temporales. Cuando le artista que no está montada habla de sí misma con el nombre de su persona *drag*, se produce una disonancia temporal en distintas direcciones. La posibilidad de nombrarse de este modo está ligada a las prácticas que realizó en el

⁶ Señalo esto porque, de ser en sentido literal, la idea de que las personas, en líneas generales, hacemos *drag* corre el riesgo de desdelimitar la práctica. En términos simples: si todes hacemos *drag*, entonces nada es *drag*. Algo similar ocurre con la famosa —y atractiva— frase de RuPaul en sus programas televisivos: “We’re all born naked and the rest is *drag* [todes nacemos desnudes y el resto es *drag*]”. La frase es sugerente y funciona si se entiende nuestra identidad de género como una internalización de normas y tecnologías, y si se hace un uso de la palabra “*drag*” en sentido metafórico. Interpretarla de manera literal sería desconocer las especificidades de los transformismos, sin que esto me lleve indefectiblemente a una postura purista y esencialista.

pasado, pero a su vez implica una noción de futuridad dado que pone a existir, en el momento presente, la idea de una persona —la *drag*— que está viviendo en ese instante y que podría, en cualquier momento, adoptar otra apariencia desde el cuerpo. Asimismo, les artistas han hablado de las modificaciones que tienen lugar en su personalidad a partir del desarrollo de la persona *drag* y cómo, según el momento y la situación que estén atravesando, pueden aparecer aspectos que consolidaron a través de la experiencia de hacer y ser *drag*.

Incluso, junto con los rasgos de la temporalidad *drag* que aquí vengo describiendo, la práctica transformista, en determinados contextos prohibitivos, funciona como la posibilidad que encuentran algunas personas de verse de una manera que no tienen permitido socialmente. Es decir, ya sea por las prohibiciones explícitas que estuvieron vigentes, como con los edictos policiales, o con las reglamentaciones impuestas de manera implícita por la heterocisnorma, hay formas de vestir que no son permitidas, al menos no sin consecuencias. Las prácticas transformistas habilitan, para algunas personas, la posibilidad de explorar desde la expresión hasta la identidad de género. A su vez, para artistas que transicionan, la práctica transformista puede ser una manera concreta y palpable de futuridad en el sentido de que les permite verse del modo que desean y que solo podrán incorporar más adelante.

En relación con esta otra cuestión dentro de la temporalidad trans*, Ihona Tempura, artista con gran recorrido dentro de la escena transformista —comenzó a montarse en 1994, sobre todo en el boliche Morocco que había abierto un año antes y cerró en 2001, y ella es, desde hace años, una de las anfitrionas de la fiesta Namunkurá, en la cual también hay prácticas *drag*— comenta:

A mí el *drag* me ayudó a ser lo que soy yo ahora, femeninamente. A mí me pasaba con mi tema de hacerme [sic] trans porque claro, yo a la noche... Nosotras a la noche éramos divas y yo de día quería ser igual, salir toda recontra producida y no podías salir de la misma manera de día que de noche. Entonces eso fue como una transición en mi vida con respecto a mi cambio. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022b, 30 m 15 s)

Es habitual que la propia identidad de género de le artista sea vivenciada y explorada por medio de la práctica transformista. Esto se ve, por mencionar un caso, en el testimonio de La Kalo, artista *drag* quien participó en recurrentes ocasiones en Trabestia Drag Club, entre otros espacios de la noche porteña y del activismo trans*:

A mí el *drag*, por ejemplo, me ayudó un montón en mi transición. Yo soy una mujer trans hoy y antes de hacer drag yo no tenía idea de que lo era. O sea, si bien toda la vida lo fui, con el drag se me despertó algo. Empecé a entenderme. [...] Es como mirarse a un espejo. (Instituto de Artes del Espectáculo UBA, 2022a, 9 m 42 s)

Hay una especificidad propia de las prácticas transformistas que tiene que ver con la vivencia de una temporalidad que se recorta de la temporalidad cis y se presenta como distinta de la que se encuentra en otras disciplinas artísticas. La persona *drag* introduce una convivencia en un mismo cuerpo de, por lo menos, dos temporalidades: la trayectoria vital de la persona cívica y la trayectoria de vida de la persona *drag* que se conforma pensando en la instancia escénica, pero que la excede ampliamente. Los estudios trans* ofrecen una plataforma teórica estimulante para abordar estas cuestiones que hacen que estos acontecimientos de teatro liminal vuelvan porosas las fronteras entre las prácticas artísticas y otras dimensiones vitales como la identidad.

No obstante, más allá de esta dimensión de la liminalidad, la que principalmente se pone en juego a partir de este solapamiento de temporalidades es la dimensión primaria. Precisamente en esta superposición de tiempos en un mismo cuerpo, se da la liminalidad primaria que postula el teórico argentino de teatro Jorge Dubatti (2020) y que tiene que ver con aquello que se halla en todo acontecimiento en tanto siempre vemos el cuerpo natural/social, el afectado por el acontecimiento y el poético de quien actúa. Lo que ocurre es que en las prácticas transformistas la superposición, constitutiva de todo acontecimiento teatral, continúa presente incluso una vez que les artistas ya no están sobre el escenario y también cuando no están montados. Así, este rasgo liminal se vuelve intrínseco a las prácticas *drag* y una marca que señala una distancia con otras disciplinas escénicas. Dubatti plantea que también en los espectadores se da la liminalidad en tanto son productores de *poíesis*. La idea de que quienes asisten a las fiestas y concursos conforman, junto con el equipo técnico y los performers, una *poíesis* convivial es sugerente.

Por su parte, Dipesh Chakrabarty (2008), quien proviene del campo de la historia y del pensamiento poscolonial, reflexiona en torno a las dificultades que se le presentan al tiempo histórico al momento de abordar las prácticas con intervenciones divinas o fantasmales. Piensa esto a partir de la historia del trabajo en Asia meridional. En particular, menciona el caso del *puja* –culto– de Vishvakarma en las fábricas de Calcuta realizado en otoño. Chakrabarty describe la actividad acontecida en los años treinta del siglo XX –aunque dice que, décadas después, sigue siendo habitual en India– cuando los obreros realizaban rituales en lo que constituía un culto a la maquinaria. Le interesa pensar cómo puede esta historia ser traducida o contemplada por el código secular del tiempo histórico y humanista.⁷

⁷ Por su parte, la socióloga nacida en La Paz, Bolivia, Silvia Rivera Cusicanqui (2010), menciona que el mundo indígena posee una visión de la historia que no es lineal, sino que se mueve en ciclos en los cuales se marca un rumbo que retorna al mismo punto: “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente” (p. 55). La espiral es la figura que condensa este movimiento temporal que choca con los modos hegemónicos de comprender el tiempo en términos de progresión lineal.

Luego de una larga examinación del caso, el autor bengalí arriba a la conclusión de que la Historia —la que podríamos pensar con mayúscula— “no puede representar, salvo mediante un proceso de traducción y de la consiguiente pérdida de estatus y significación para lo traducido, la heterotemporalidad de ese mundo” (p. 141). Se pregunta por las maneras en que las historias subalternas, que se corren del tiempo de la historia continua, pueden agrietarla o hacerse presentes, aunque sea en forma de conciencia de que existe una contienda de pluralidades. Asimismo, plantea que esas historias subalternas, al imaginar un espacio externo al capital —es importante recordar que Chakrabarty se centra en el ámbito del trabajo indio—, constituyen un *afuera* que no es “antes o después en la prosa historicista” (p. 140). Sino que piensa ese *afuera* como “algo que ocupa una zona fronteriza de temporalidad” (p. 140) y que nos recuerda que coexisten diferentes temporalidades y modos de ser en el mundo, tal como dice el historiador

A la luz de lo planteado por Chakrabarty, reitero que la temporalidad transformista tiene la capacidad de subvertir, con su mera existencia, la temporalidad cis, la cual es la normativa. Es decir, comprender que hay solapamientos temporales —vinculados al funcionamiento de la persona *drag* en les artistas y a la imbricación de temporalidades, pasadas, presentes y futuras, inmersas en las prácticas— agrieta la temporalidad y, consigo, la historicidad hegemónica. Cabría, al mismo tiempo que se estudia la temporalidad cis, tener presente, aunque no poseamos tal vez las herramientas para comprenderla en su profundidad, la existencia de otra temporalidad que la fractura internamente o que, al menos, escapa a la posibilidad de designación. Chakrabarty (2008) alerta:

El naturalismo del tiempo histórico estriba en la creencia de que *todo* puede ser historiado [...]. La supuesta aplicabilidad universal de su método conlleva la asunción adicional de que siempre resulta posible situar personas, lugares y objetos en una corriente, naturalmente existente y continua, de tiempo histórico. (p. 114)

Dicho flujo temporal es el del cissexismo al que, entre otras, las prácticas transformistas le demuestran que no todes lo compartimos. Lo que vienen a exponer las formas en que —como describí— una buena parte de les artistas vivencia sus identidades a partir de la praxis artística es que hay formas opuestas al tiempo lineal y unitario que se impone como el universal. Hay maneras de experimentar la temporalidad que tienen que ver con el solapamiento y la reunión de distintas capas temporales en algunos momentos determinados.

Para ir finalizando, hay una vertiente más en torno a la temporalidad, dado que se halla una cierta tensión complementaria entre el carácter efímero de los transformismos, en tanto prácticas performáticas, y las tareas de relevar, entrevistar, registrar, escribir sobre ellas como parte de la dimensión investigativa. Aquí también se genera una disputa entre temporalidades: la de la fiesta y la vivencia personal de cada artista es atravesada por la producción de documentos,

como las entrevistas y la escritura de artículos académicos. Siguiendo a Irina Garbatzky y María Fernanda Pinta (2018), las prácticas aquí abordadas, por estar incluidas dentro de las artes escénicas, pueden ser pensadas a partir de una temporalidad del diferimiento porque se dan en un presente efímero que se repite en cada presentación que hacen les artistas o se reconstruye a través de una narrativa singular. Las autoras observan que esto resulta opuesto al tiempo del archivo por su institucionalización y disposición pública, aunque agregan que la relación entre las artes escénicas y el archivo es complementaria. Como plantean, “mientras que el teatro se acerca a la vivencia, a lo que habrá de narrarse de manera experiencial, el archivo recoge las piezas y reconstruye lo que ha sido perdido por el paso del tiempo” (p. 120).

De esta forma, se produce una diferencia entre el acontecimiento vivo y los intentos de estudio, los cuales involucran gestos que tienden a separar, organizar y nombrar —tal como lo hace el lenguaje y cada una de las palabras aquí vertidas—. En el mejor de los casos, estos esfuerzos por dejar registro y reflexiones al respecto colaboran en la creación de un acervo vivo que no pretende cristalizar las manifestaciones artísticas, brindar definiciones monolíticas o clausurar sentidos. La intención es acompañar la maleabilidad temporal con una escritura que busca ser curiosa y permeable al movimiento, y que tiene conciencia de la perpetua posibilidad de ser discutida.

Reflexión final

A partir del recorrido realizado, se comprueba entonces que en la temporalidad introducida en las prácticas transformistas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires hay características que permiten ubicarla dentro de la temporalidad trans*. Como vimos, estas manifestaciones entrelazan el pasado, presente y futuro en un sentido contrario a los relatos de vivencias lineales. Se caracterizan por la simultaneidad, superposición y bifurcaciones, lo que constituye un modo disidente de habitar el mundo. El corrimiento de los transformismos está también en esta cualidad temporal, además de encontrarse en su oposición a la matriz heterocisnormativa y a los modos de producción artísticos tradicionales. Si bien las fantasías que se desarrollan en las prácticas son cambiantes, los efectos que producen, los imaginarios que constituyen, perduran más allá del tiempo del acontecimiento artístico. A su vez, el estudio —y reconocimiento— de la temporalidad transformista funciona como recordatorio de las limitaciones de pensar el tiempo exclusivamente desde el cissexismo.

El hecho de que estas prácticas instauren modos disonantes de temporalidad repercute en la consolidación de espacios, ya sean concretos o narrativos, que funcionan como refugio para las identidades sexo-género disidentes. Estos espacios de refugio identitario, que toman cuerpo, por ejemplo, en Trabestia Drag Club y en Carrera de Reyes como también en los testimonios de les artistas, fun-

cionan en un doble sentido: ofrecen un tiempo de remanso, abrigo y contención frente a las violencias sufridas, a la vez que son lugares de organización política y de creación de nuevos mundos.

Referencias bibliográficas

- BRUNIARD, L. (2021). *Sobre o para un acercamiento al Drag, registro de los procesos escultóricos y performáticos para la investigación de los géneros desde la propia identidad* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Artes. Universidad del Museo Social Argentino.
- CHAKRABARTY, D. (2008). La traducción de los mundos de la vida al trabajo y a la historia. En *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica* (pp. 112-141). Tusquets Editores.
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- FARNEDA, P. (2021). *Cómo hacerse un cuerpo en el arte. Prácticas artísticas y desobedencias al género*. Fundación La Hendija.
- FLORES, V. (2013). *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. La Mondonga Dark.
- FREEMAN, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- GARBATZKY, I. y Pinta, M. F. (2018). Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo. *Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea* (55), 119-133.
- HALBERSTAM, J. (2018 [2017]). *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. EGALES.
- KEELING, K. (2009). *Looking for M-. Queer Temporality, Black Political Possibility and Poetry from the Future*. Duke University Press.
- LAU, J. (2016). Introduction. Why Trans-Temporality? En *Between the Times: Trans-Temporality, and Historical Representation* (pp. 1-29). University of California.
- PROSSER, J. (1998). *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- TRUPIA, A. (2024). Variaciones identitarias dentro y fuera de escena: la persona drag en las prácticas transformistas en la ciudad de Buenos Aires. *Actas del Simposio sobre Prácticas Transformistas, Drag y Arte*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/FIICT/DRAG/schedConf/presentations>
- WAYAR, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.
- ZTARDUST, M. (2013). Aquí se escribe (y se corta) con la lengua. En V. Flores, *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación* (pp. 9-17). La Mondonga Dark.

Entrevistas

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de diciembre de 2022a). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con Kalo y Marta [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PixLtArW0zY&t=3s>

Instituto de Artes del Espectáculo UBA. (6 de diciembre de 2022b). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con Ihona y Hollywood [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SCHWzYPEB-Y&t=687s>

Instituto de Artes del Espectáculo UBA (6 de julio de 2022c). La performance, entre la noche y la fiesta. Conversatorio con artistas drag de Carrera de Reyes [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=W7WF2Rv5RC0&t=769s>

Proyectar la memoria

Cine indígena mbya guaraní. Colectivo Ara Pyau

Lorenzo Gonzalez Baltazar¹

Resumen

Este trabajo se propone reconstruir los primeros pasos del colectivo de cine mbya guaraní Ara Pyau situado en Misiones, Argentina, que se nutre de la vasta experiencia del cine y video indígena de América Latina con la promoción de la asociación *Video Nas Aldeias* del Brasil. Al mismo tiempo, se caracterizan algunas estrategias de su cine documental a partir de las propuestas teóricas de Carl Plantinga, mediante un análisis del film *Una semilla de Ara Pyau*. Observamos la hibridación entre la ficción y la no ficción junto a otros recursos que advierten el ensayo de estrategias propias.

Palabras clave: cine indígena, video indígena, cine documental, Mbya Guaraní, Provincia de Misiones, memorias.

¹ Facultad de Arte y Diseño (FAyD) de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM)
lorenzoartes@gmail.com

Actualmente vive y trabaja entre Oberá y Buenos Aires. Es profesor y licenciado en Artes por la Facultad de Arte y Diseño (FAyD) de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Se desempeña como becario interno doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde 2020 y realiza el doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes. Investiga sobre procesos de memorias, identidades y género en las producciones artísticas visuales. Entre 2017 y 2018 fue becario auxiliar en Ciencia y Tecnología UNaM. Entre 2018-29 realizó la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Concejo Inter-Universitario Nacional. Participa de congresos nacionales e internacionales y realiza publicaciones.

Fecha de recepción: 30/06/2025 — Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: GONZALEZ BALTAZAR Lorenzo (2025). "Proyectar la memoria. Cine indígena mbya guaraní. Colectivo Ara Pyau", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 22-37.

Project memory

Mbya Guaraní Indigenous Cinema. Ara Pyau Collective

Abstract

This work aims to reconstruct the early steps of the Mbya Guaraní Ara Pyau film collective, located in Misiones, Argentina. The collective draws from the vast experience of indigenous cinema and video in Latin America with the support of the Video Nas Aldeias Association from Brazil. At the same time, it seeks to characterize some strategies of its documentary cinema based on the theoretical proposals of Carl Plantinga, analyzing the film *Una semilla de Ara Pyau*. We observe the hybridization between fiction and non-fiction, along with other resources that allow for the testing of its own strategies.

Keywords: Indigenous cinema, indigenous video, documentary cinema, Mbya Guaraní, Misiones Province, memories.

*Txai, esto es cine de indio, es así que nosotros
vemos las cosas de la selva*²
Anciano Huni-Kui

Primeros pasos en la tierra colorada

Aunque el cine indígena comenzó a dar sus primeros pasos en 1966 con el pueblo Navajo (Diné) en Estados Unidos, gracias a la iniciativa liderada por Sol Worth, John Adair y Richard Chalfen, quienes instruyeron a estas comunidades en el uso de cámaras de 16 milímetros (Soler, 2017; Worth y Adair, 1970, 1972), las experiencias se fueron multiplicando a lo largo del continente, con focos de mayor desarrollo en México, Brasil y Bolivia. Sin embargo, este tipo de cine llega a Argentina recién a principios del nuevo milenio, como resultado de las iniciativas de organizaciones indígenas y de sus festivales independientes, pero también con el apoyo del gobierno de la provincia del Chaco, que en 2008 generó un espacio de formación audiovisual para pueblos indígenas (Soler, 2017).

La investigadora Soler destaca el momento de bonanza para la proliferación de medios de comunicación que marcó esa época, entre 2010 y 2017, tanto en Argentina como en la región. No fue sino hasta 2017, cuando la inversión económica fue menor y la atención mediática disminuyó, que se conformó el primer colectivo de cine en la provincia de Misiones, una región que cuenta con su propio Instituto de Artes Audiovisuales (IAAVIM), el cual fomenta producciones locales y nacionales en el territorio. Por lo tanto, el recorrido de Ara Pyau es diferente en varios aspectos.

Mi conocimiento sobre este colectivo comenzó a mediados de 2023, en el marco de una investigación doctoral en la que indago sobre las prácticas de memoria en las producciones artísticas mbya guaraní de la provincia. Establecí contacto por WhatsApp con Luz Duarte, una de las referentes del grupo, quien me facilitó el acceso a sus dos producciones. Sin embargo, no fue hasta octubre de 2024, durante el Festival de Cine Oberá en Cortos, que pude mantener la primera charla con el grupo. En ese festival se estrenó en Argentina el largometraje *A Transformação de Canuto* [La transformación de Canuto], dirigido por Ariel Kuaray Ortega y Ernesto de Carvalho. Catalogado como docuficción (más adelante analizaremos esta práctica), es una producción de Video nas Aldeias y Encuadramento Produções, realizada íntegramente en la comunidad de Tamanduá, Misiones, Argentina. Esta película marcó el primer paso que motivó la conformación del colectivo de cine Ara Pyau.

² “Txai, isto é cinema de índio, é assim que a gente vê as coisas da floresta” (Krenak, 2017, p. 323). Traducción del autor. *Txai*: en idioma Kaxinawá significa “más que amigos, más que hermanos”, “la mitad de mí que está en ti y la mitad de ti que está en mí”.

El rodaje de *Canuto* (como la nombran los miembros del colectivo Ara Pyau) fue la primera experiencia de realización cinematográfica que tuvieron los jóvenes mbya de Tamandú en 2016. La película utiliza como disparador la historia “mítica” de Canuto —un mbya que, en la década de 1970, se transformó en yaguareté según los relatos locales—, pero en realidad aborda principalmente la historia de la comunidad de Tamandú, con un enfoque particular en su líder, el Mburuvichá (cacique) Dionicio Duarte, abuelo de uno de los directores.

Esta producción brasileña es el resultado del trabajo de Ariel Kuaray Ortega, quien nació y vivió en la comunidad hasta su juventud, y creció escuchando la historia de Canuto y de su abuelo, quien fue el primer mbya en reunirse con autoridades nacionales (el dictador Lanusse) para solicitar el título de sus tierras ancestrales y llevar adelante una serie de estrategias políticas que mejoraron las condiciones de vida de los mbya y fortalecieron la lucha por sus derechos.

Un mbya que camina en la frontera

Es interesante observar el recorrido de las instituciones y las personas, así como sus relaciones, para entender cómo llega la realización audiovisual indígena a la provincia de Misiones. En primer lugar, Ariel Kuaray Ortega, de la comunidad Tamandú en esta provincia argentina, se radica en 2006 en Rio Grande do Sul, Brasil, donde comienza a asistir a los talleres de Video nas aldeias (VNA). Esta organización inicia su trabajo en 1986 de la mano del antropólogo Vincent Carelli, quien dirigía el Centro de Trabajo Indígena (CTI) que fundó junto a otros antropólogos e indígenas en 1979 (Carelli, 2011). La propuesta de hacer cine con las comunidades fue presentada por el cineasta Andrea Tonacci una década antes, pero los altos costos lo hicieron imposible hasta mediados de los años 80, cuando el VHS se popularizó (Carelli, 2011). La primera realización audiovisual fue llevada adelante en 1986 por Beto Ricardo y Carelli, quien recuerda:

...los nambiquara del norte del Mato Grosso, donde utilizaron un método participativo de construcción audiovisual que posibilitó la apropiación de la imagen por parte de la comunidad indígena y de su líder Pedro Mamãindê, quien asumió el rol de director del video titulado *A Festa da Moça*. (p. 1)

Esta experiencia los convenció del camino a seguir. Recorrieron otras comunidades, con una metodología propia que se fue perfeccionando hasta llegar, en 1997, a realizar un primer taller de formación para jóvenes indígenas (Carelli, 2011). Esta organización de gran desarrollo en el Brasil es la que acoge a Ariel Kuaray Ortega, quien comienza a estudiar allí y a realizar sus primeros videos. Entre las realizaciones³ de Ortega se destacan: *Mokoi Tekoá Petei*

³ Para conocer el listado de su filmografía completa recomiendo visitar la web de Filmoteca Paulo Amorin (Brasil).

*Jeguata*⁴ [Dos aldeas una caminata] (2008), *Tava a casa de pedra*⁵ [Tava la casa de piedra] (2012), *Xadalu e o jagareté*⁶ [Xadalu y el yagareté] (2019) y *A Transformação de Canuto*⁷ [La transformación de canuto] (2023). Varios de estos videos se realizaron entre los territorios de Brasil y Argentina; Ortega muestra las similitudes y diferencias entre las realidades de las comunidades en ambos países. Es muy contrastante la percepción sobre el relato histórico entre jóvenes y ancianos, o entre los mbya de Brasil y Argentina sobre el pasado de las reducciones jesuíticas, como se muestra en *Tava a casa de pedra*.

Sin embargo, la película *Canuto* es la primera que logra hacer escuela en su hacer. En el rodaje, que comenzó en 2016, se suman los jóvenes argentinos de la comunidad Tamandú a la producción de capital y equipo técnico brasileño. Los jóvenes mbya argentinos (más un mbya de Brasil) participan en el proceso de preproducción local, rodaje y edición. De este modo, tienen su primera experiencia audiovisual, que les dejó el interés por seguir la práctica luego de la partida del equipo brasileño. Es así que en 2017 los jóvenes se organizan para concretar un taller de cine.

Podemos ver cómo el retorno de Ortega a su comunidad natal para contar un “mito” fue mucho más allá de lo esperado. Terminó reconstruyendo la historia de la lucha de su pueblo por su tierra, encabezada por su abuelo. Y, como por inercia, este equipo que atravesó el río Uruguay llegó con la fuerza suficiente para movilizar a los locales y dejarles una nueva herramienta de lucha y memoria (más adelante veremos qué significa esto).

Colectivo Ara Pyau

Este colectivo está conformado por jóvenes mbya guaraníes de cuatro comunidades, de las cuales tres son de la provincia de Misiones, Argentina; Ka’aguy Poty, Alecrín, Peruti, Tamandú y Ko’enju, esta última del Brasil. El grupo comenzó por el estímulo que significó el rodaje de la película *Canuto* de Ariel Kuaray Ortega y Ernesto de Carvalho (2024) en 2016 en la *tekoá*⁸ Tamandú e involucró a toda la comunidad con asambleas donde se decidía sobre el guion, la participación como actores y soporte técnico de los locales.

Al terminar este primer proceso de rodaje de *Canuto*, los jóvenes quedaron entusiasmados con continuar haciendo cine y para ello buscaron la ayuda del IAAVIM

⁴ Codirección: Germano Beñites y Jorge Morínico.

⁵ Codirección: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho y Patricia Ferreira; la película se filmó en territorio brasileño y argentino.

⁶ Codirección: Tiago Bortolini de Castro.

⁷ Codirección: Ernesto de Carvalho.

⁸ *Tekoá* es la palabra en guaraní que significa “casa común” o “lugar de reunión” donde se desarrolla el *Teko*, “la forma de ser guaraní”. Es como ellos denominan a sus aldeas o comunidades.

y de VNA, con las cuales lograron concretar un taller de una semana en Tamandúá, al cual asistieron jóvenes de las otras tres comunidades que hoy conforman el colectivo. Como anécdota cuentan los miembros del grupo que un joven mbya llegó caminando una distancia de 10 km desde Ko'enju, en el Brasil.

El taller les permitió adquirir conocimientos técnicos y utilizar las cámaras y computadoras de los talleristas para realizar su primera película, el cortometraje documental *Semilla de Ara Pyau*, en el cual muestran algunas actividades de su cotidiano, denuncian sobre las problemáticas de la propiedad de la tierra, recopilan sus memorias, muestran el cuidado del medio ambiente y las relaciones entre las generaciones. El nombre del colectivo surge de este primer taller, ya que fue realizado a fines de agosto con los últimos días de frío. Este momento del año marca el fin de una etapa y el inicio de otra con la primavera, que para el pueblo Mbya significa también el comienzo de un nuevo ciclo; esta nueva época de florecimiento y prosperidad es llamada *Ara pyau*.

Posteriormente, el colectivo inició una campaña de financiamiento colectivo (*crowdfunding*) para adquirir su propio equipamiento y así continuar produciendo cine. Esta iniciativa les ayudó a difundir su trabajo, ya que fueron entrevistados por diversos medios locales y nacionales. Sin embargo, lo recaudado no fue suficiente para adquirir las herramientas necesarias, por lo que decidieron destinar el dinero a la realización de nuevos talleres. Luz Chachuka Mini Duarte, miembro del colectivo, enfatiza la importancia de que los talleres sean dentro de la comunidad. En entrevista, declara: "Para formarse como cineasta uno tiene que salir, cambiar las rutinas y adaptarse a la ciudad, donde los tiempos son muy diferentes y se hace difícil permanecer. Por eso es importante tener talleres dentro de la comunidad" (Gómez, 2021).

Para que el cine mbya sea un proceso propio, no solo se plantea que sea realizado por miembros de las comunidades, sino que es vital que sea dentro de estas, con sus propios tiempos, con decisiones tomadas en asamblea y anclado a su territorio, que constituye su principal disputa. Esto se manifiesta claramente en sus películas, con tomas que exponen tales reuniones y los procesos de toma de decisiones.

En 2023, el colectivo logró un financiamiento de la UNESCO para desarrollar un proyecto y con ello realizaron en enero de 2024 una serie de encuentros y talleres en tres comunidades durante tres semanas, con una duración de una semana en cada una. Se reunieron jóvenes mbya de toda la provincia para recorrer desde Ko'enju (Brasil), pasando por Cuña Piru hasta finalizar en Tamandúá (las dos últimas en Argentina). Con todo el material generado en estos encuentros están realizando su primer largometraje documental, en el cual se propone abordar los intereses y preocupaciones de los jóvenes mbya.

Un aspecto interesante es que, en entrevista, los miembros del colectivo distinguen la producción audiovisual según dos tipos de público. Por un lado, las pro-

ducciones dirigidas a miembros de la comunidad, con el objetivo de preservar memorias, están realizadas completamente en guaraní y sin subtítulos. Por otro lado, las películas destinadas principalmente a públicos no indígenas —aunque también pensadas para las propias comunidades— buscan dar a conocer y hacer comprender los reclamos del pueblo Mbya. Estas producciones sí están subtituladas e incluso incluyen fragmentos en español o portugués.

Ahora bien, con el objetivo de reconocer las particularidades del video mbya —y de determinar si existen elementos que le otorgan una identidad propia— propongo el análisis de su primera película, *Semilla de Ara Pyau*, a partir de las estrategias metodológicas y conceptuales de Carl Plantinga, especialmente en lo referido a la selección, el orden, el énfasis y la voz: mecanismos narrativos fundamentales en el cine de no ficción.

Semilla de Ara Pyau

Estrenado en 2017, con una duración de 24 minutos, *Semilla de Ara Pyau* es el primer cortometraje del colectivo mbya guaraní Ara Pyau, en el cual confluyen diversas experimentaciones con el video documental. El trabajo fue realizado en el marco de un taller que no partió del formato clásico de guion y plan de rodaje, sino que se organizaron grupos con el objetivo de capturar imágenes y sonidos de aquello que despertara su interés, como ejercicio para aplicar los saberes técnicos. Por esta razón, en el cortometraje pueden distinguirse bloques temáticos que abordan cuestiones diversas, intereses que dan cuenta de las múltiples dimensiones de la vida en una *tekoá*. La propuesta se basa en el trabajo colectivo, con una participación horizontal en todos los roles de la realización.

Desde esta perspectiva, se puede observar cómo el documental construye su discurso. En el cine de no ficción, según Carl Plantinga (2014), este discurso se define como “su organización intencionada de sonidos e imágenes, el mecanismo por el cual proyecta su modelo del mundo y por el cual realiza otras acciones diversas” (p. 124). A diferencia de un texto escrito, el discurso audiovisual es el resultado de la conjugación de cuatro elementos clave: la selección, el orden, el énfasis y la voz. Estos mecanismos narrativos permiten generar lo que Plantinga denomina el “mundo proyectado”, una construcción diferenciada del mundo real que plantea la película de no ficción. Este mundo proyectado no tiene la capacidad ni la responsabilidad de abarcar la realidad en su totalidad. Como señala el autor: “el concepto de mundo proyectado como modelo es necesario para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden estar equivocadas en sus afirmaciones y ser engañosas en sus representaciones” (Plantinga, 2014, p. 125).

En *Hacia una poética del documental*, Renov (2010) identifica cuatro tendencias en la voz del cine de no ficción: 1) Registrar, mostrar o promover; 2) Persuadir o promover; 3) Analizar o interrogar; 4) Expresar (p. 9).

El autor señala que estas tendencias pueden combinarse o no, pero funcionan como perspectivas que, en general, articulan el discurso del cine documental.

En *Semilla de Ara Pyau* podemos reconocer cómo se construyen la selección y el orden del discurso a partir de cuatro momentos narrativos: primero, el despertar encendiendo el fuego; segundo, el camino al cerro para hacer una toma de la comunidad; tercero, la visita a la antigua *Opy*, y el cuarto la plantación de sandías y la cosecha de mandiocas. En relación con las tendencias señaladas por Renov, observamos cómo, desde esta estructura narrativa, operan especialmente la primera (registrar, mostrar o promover) y la cuarta (expresar). A lo largo del film se encarna la forma en que los miembros del colectivo habitan su *tekoá* y, mediante sus estrategias narrativas, expresan la complejidad de los procesos de memoria y lucha del pueblo Mbya.

A partir de los cuatro momentos mencionados previamente, es posible describir escenas significativas. La primera comienza con sonidos de pájaros sobre un fondo negro. Luego, se incorporan tomas del monte sumergido en la niebla del amanecer, envuelto en un halo de misterio. De a poco, comienzan a aparecer señales que indican que se trata de un espacio habitado: cuerdas para tender ropa, una letrina, hasta llegar a la puerta de una choza de adobe. La puerta se abre y la cámara entra. Se recorre brevemente la humilde morada hasta llegar a una mesa, donde la cámara se posiciona con movimientos torpes y bruscos, enfocando un fogón rústico en el centro del lugar.

La toma queda fija, y desde un costado aparece la joven que estaba filmando, quien se dispone a encender el fuego. Este gesto puede interpretarse de manera metafórica: como un ritual de purificación del artefacto que va a mostrar su vida cotidiana, ese artefacto que llega “desde afuera” hasta el corazón de la *tekoá*.

Luego el silencio se rompe con una cumbia que suena de la radio. Esta secuencia nos introduce de forma muy suave en su territorio, atraviesa la niebla y llega al interior de un hogar con humo, lo que provoca desenfoques constantes. La cámara en modo automático lucha con el humo para hacer una toma nítida; esta dificultad que parece ser un “error técnico” aporta un sentido poético: la dificultad por ver y captar esa realidad, una opacidad que se mantendrá constante a lo largo del relato. Esta niebla visual se convierte en una metáfora semántica, lograda a través de los recursos cinematográficos. Incluso en lo íntimo, hay algo que no se nos permitirá ver con nitidez.

En este primer momento, ya es posible identificar la voz y el estilo característicos del colectivo. Se trata de una voz abierta que “muestra, provoca, explora o implica proposiciones, pero de una manera menos explícita” (Plantinga, 2014, p. 115) en comparación con la clásica voz formal, que es más directa y tiene una misión pedagógica marcada. En cuanto al estilo, se presenta como una observación que, aunque también busca la claridad denotativa, pretende evitar la ornamentación, “en un intento por capturar apariencias y sonidos” (Plantinga,

2014, p. 148). Además, debido a su propia metodología técnica, el film incorpora elementos como la cámara en mano, los zooms de reencuadre, la ausencia de música extradiegética, saltos de eje y narrativos en el montaje, aspectos que desarrollaremos más adelante.

El segundo momento comienza con un joven que expresa su deseo de realizar una toma panorámica de la *tekoá* desde lo alto del cerro, para mostrar su ubicación. Este “plano de la *tekoá*” es característico de las películas de Ariel Kuaray Ortega. Se observa en producciones como *Duas aldeias uma caminhada*, *Tava a casa de pedra* y *A Transformação de Canuto*. El ejercicio de situar visualmente el espacio de vida mbya y reconocer su integración en la selva es un acto visual que señala, tanto para los espectadores como para los realizadores, la importancia del territorio. Este ejercicio subraya lo apartado que están de las ciudades, lo visible (o no) que es su comunidad desde la distancia y su demografía.

Así comienza una travesía acompañada por niños que juegan, algunos desnudos, se sumergen en el arroyo y atraviesan los pajonales. La desnudez de los niños genera asombro en los camarógrafos, pero la valentía al desandar el terreno, lleno de obstáculos, parece ser un juego que los transporta a otro tiempo, sin pudores, sin miedos, sin los atavíos modernos.

A mitad de camino, uno de los camarógrafos se cansa y se recuesta en un tronco diciendo que no puede seguir, que los niños llegarán por él, como pase de postas. Aquí se muestra ante la cámara al narrador, que se hace presente en la imagen. Esto es otro trazo estilístico muy importante, hacer visible a los realizadores; no son “el narrador objetivo” que busca borrar su presencia, sino que la remarcan para conformar ese “punto de vista”⁹ indígena, no solo por grabar y poner sus voces, sino también por la manera en que lo hacen.

Esta escena culmina con uno de los niños mirando desde el cerro al horizonte, mientras el camarógrafo describe las cualidades de los niños, se pregunta por las tierras que faltan demarcar, por aquellas comunidades que todavía corren riesgo de ser desalojadas. Mientras vemos la comunidad a lo lejos, desde el cerro, la voz del narrador hace explícitas sus preocupaciones, es la voz de la lucha mbya, es el reclamo histórico.

Es interesante aquí ver las diferencias entre punto de vista y voz. Para Chatman el “punto de vista «es el lugar físico, situación ideológica u orientación de vida práctica con la cual los eventos narrativos se mantienen en relación», mientras que la voz «se refiere al habla u otro medio manifiesto por el cual los eventos ya existentes son comunicados al público»” (en Plantinga, 2014, p. 139). Aquí el punto de vista (físico) como la voz son mbya. Plantinga reconoce lo difícil que

⁹ “En relación con el cine, el término implica 1) la posición visual del espectador o personaje, 2) la actitud de un personaje o narrador hacia eventos del mundo proyectado, o 3) la actitud del discurso fílmico en su totalidad”. (Plantinga, 2014, p. 139)

es la distinción de estos dos conceptos, ya que se mezcla la posición espacial de un personaje o narrador con la de trasfondo ideológico argumentativo. Por ello Nichos propone pensar en un único concepto, el de voz, como:

...aquello que nos transmite el sentido del punto de vista social del texto, de cómo nos está hablando y de cómo está organizando los materiales que nos presenta. En este sentido, la “voz” no se restringe a un determinado código o característica como el diálogo o el comentario hablado. La voz es quizá afín a aquel patrón intangible, tipo patrón de Moiré, formado por la interacción única entre todos los códigos de la película, y aplica a todas las formas de comentario. (En Plantinga, 2014, p. 140)

Desde esta perspectiva, podemos ver cómo el cine mbya se articula a partir de todos los recursos cinematográficos: imagen, sonido, texto, edición, hasta formar un todo que parece constituir una voz mbya. Esta voz se revela en la forma del relato coral; en mostrar que son los mbya quienes filman, toman el sonido y editan; en el discurso sobre el reclamo de sus tierras, o en mostrar sus saberes ancestrales.

Al volver a la *tekoá* a uno de los niños se le mete una espina en el pie, un adulto lo ayuda a sacársela y en este momento se interrumpe la escena para mostrar cómo el grupo ve esa toma en pantallas; se revela el momento de revisión del material grabado. Aquí vemos cómo el orden de composición es bastante aleatorio y experimental; se muestran los diferentes momentos de la realización audiovisual, desde la filmación hasta la edición, enfatizando en este estilo abierto.

El tercer momento nos presenta una *Opy* (espacio sagrado de los rituales) que está abandonada. En un tono más solemne e íntimo, escuchamos al relator preocupado por la falta de un *Opygua*¹⁰ que continúe la guía espiritual de la comunidad. El narrador declara: “Ya no hay guías espirituales para dar nombre a los niños o soy yo que no los veo...”. En otro momento, una chica que hace sonar una tacuara al golpear el suelo, en forma rítmica como era utilizada en rituales, dice: “Igual, cuando había guía espiritual las mujeres ya no hacían más esto. Yo ya no me acuerdo de verlo...”. Es interesante cómo en este testimonio aparece la dimensión de género, la participación de las mujeres mbya y su disputa en el imaginario. En esta escena se evidencia la voz coral, además de que cada escena es filmada por diferentes realizadores del colectivo.

Por último, el camarógrafo recuerda a su bisabuelo, que fue el último *Opygua*. Toda esta secuencia está formada por tomas dentro de la construcción derruida por el tiempo, la luz del sol entra por los agujeros del techo en forma de haces, restos de cenizas del fogón en el piso y brotes de plantas emergen en la oscuridad, como señales de una posible continuidad más allá del olvido. La

¹⁰ Guía espiritual mbya guaraní.

escena termina con una toma de la puerta desde dentro, la luz quema la exposición, uno de los jóvenes sale y se funde en el blanco del exterior. La incertidumbre del futuro. En esta parte se reconoce un carácter más poético en la construcción audiovisual.

El cuarto momento se presenta en formato *selfie* con la toma en vertical de un *smartphone*. Conocemos a la última narradora, que se dirige con sus padres y hermano a plantar semillas de sandía. Vemos su recorrido por el monte para llegar a la plantación. Este relato muestra la importancia del cuidado de las semillas nativas y la tierra para los guaraníes. Al finalizar la tarea, el padre arranca de la tierra las raíces de mandioca, un tubérculo base de la dieta mbya y de la región, símbolo de lo que significa nutrirse de las raíces. La cámara se queda en el lugar mientras vemos cómo la familia se va hacia el monte con las mandiocas, para sumergirse en él. Como en el inicio, finalizamos con un paisaje, pero esta vez luminoso y conociendo a quienes viven allí.

Podemos reconocer varias características. En primer lugar, la película es consciente de sí misma: su temática principal —podemos decir— es cómo hacer un cortometraje. Para ello se muestra cómo eligen qué toma realizar, cómo posicionan a los niños que actúan, cómo planean el encuadre; incluso se visualiza el momento de edición, interrumpen el relato para mostrar cómo ven el material grabado junto a todo el grupo, se explicitan las tomas de decisión. Se diferencia así de un documental clásico occidental, que pretende una objetividad sobre lo que muestra, pero no explicita sus tomas de decisiones sobre qué y cómo mostrar. Los mbya, por su parte, asumen su rol narrador para contar su propia realidad, dejan pruebas de cada decisión (o de muchas de ellas, por lo menos) dentro de la película. Su objetividad está planteada desde la explicitación de la toma de postura y el aval de las decisiones colectivas de la comunidad. Estas resoluciones son las que conforman la voz mbya cinematográfica.

Para profundizar en la narración, es interesante que sus propuestas sean construidas colectivamente por la comunidad; por eso el narrador es múltiple, se reconocen diferentes personas que enuncian desde las imágenes y desde la voz. Registramos momentos que están narrados por diferentes jóvenes, que a su vez son los camarógrafos de cada escena. Aquí se reconoce la característica principal de la producción, la historia es realizada por los mbya, y se pone de manifiesto cada vez que los vemos filmarse a sí mismos, ya sea desde una toma en formato *selfie* o una segunda cámara que nos muestra al o la camarógrafa. También aparece la voz de los jóvenes de la comunidad, capturada por la cámara en pleno rodaje; los relatos no son agregados en posproducción, como la típica voz en off del documental clásico, y en este sentido es más parecido a un video de YouTube. Lxs narradores aparecen en estas estrategias con la cámara en mano o en toma subjetiva, mostrando quién manipula la cámara, hablando durante la acción de filmar.

El punto de vista es declarado, son indígenas mbya guaraníes que quieren contar un poco de cómo es su vida en comunidad. Para ello la voz es colectiva, los personajes no se dirigen a un objetivo claro, se mueven en una realidad subjetiva que no está bajo su control, que depende de las limitaciones del conocimiento del personaje y por ello es un pequeño recorte, es el mundo proyectado que podemos ver. En palabras de Costa Menezes (2017), “el film, en los moldes de cine verdad, se da en la interacción entre filmadores y filmados, conscientes, cómplices en el juego de invención e improvisación del registro que proyecta la imagen colectiva” (p. 324).

Como en los inicios del cine indígena en las culturas Diné o Nambicwara, son producciones comunitarias que no pierden la dinámica experimental, se atreven a construir a partir de pequeños recortes una constelación subjetiva de la vida indígena, o mejor dicho, de la vida.

Entre ficción y no ficción

La transformación de Canuto es una película que no fue pensada desde el colectivo Ara Pyau, pero el grupo sí tuvo una gran participación en el final del rodaje, con algunas tomas realizadas en pandemia, y en el proceso de edición comunitaria. Si bien en esta oportunidad no realizaré un análisis en profundidad de este largometraje, es interesante la fusión entre ficción y no ficción que muestra.

En primer lugar, se debe reconocer que el cine documental o de no ficción es una captura de una parte de la realidad que no necesariamente debe responder miméticamente a ella, incluso puede ser completamente diferente. Como ya vimos, Plantinga reconoce la diferencia y por eso propone hablar de “mundo proyectado”, es decir, un relato a través de imágenes, sonido y edición que crea un mundo cinematográfico, el cual no corresponde con la realidad efectiva.

Sin dudas el cine de no ficción arrastra el sentido de prueba que tuvo también la fotografía en sus inicios, el de dar cuenta de que tal persona o lugar existió (Sontag, 1977/1980). El film supo ser mero registro, pero el cine no es solo registro, también es creación de sentido. En el documental ese lugar del sentido se pone en juego en la voz (esa mezcla de discurso verbal y no verbal), que puede pretender objetividad o no, pero que siempre está delimitando qué y cómo vemos. Por ello, Campos (2012) reconoce que “el cine documental no captura la realidad tal cual es, ni como quisiéramos que fuese”. “Pero algo de ella –continúa–, aunque le pese a antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental” (p. 224).

Si bien la discusión entre ficción y no ficción es muy extensa, y ver los límites entre ambas no es tan fácil como parece, lo que aquí me interesa es comprender la “ficción” en tanto reconstrucción de un relato mítico, en contraposición a la

“no ficción”¹¹ en la cual se muestra la cotidianidad y la historia de la comunidad Mbya. Esto revela dos estrategias para militar la lucha por derechos, que las podemos pensar a través de lo que relata Soler (2017) en su recorrido por la Amazonia ecuatoriana, donde vive el pueblo Shuar:

El proyecto Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, en el que participo, es una respuesta a la demanda de las comunidades de aprender a usar cámaras como herramientas de denuncia a la violencia de la que son objeto. Sorprendentemente, cuando llegamos a dar los talleres al centro Kupiamais, nos propusieron filmar ficciones: historias ancestrales shuar que formaban parte de su universo mítico. Para ello necesitaban aprender a escribir un guion (narrativo y técnico), a diseñar escenografías e, incluso, a realizar algunos “efectos especiales”. La pregunta que se impuso fue: ¿por qué un pueblo que tiene enfrentamientos con el Estado —incluido el Ejército— y con megaempresas multinacionales decide contar historias mitológicas? Aquí se planteó la urgencia por un cine que recupere historias que se “están yendo”: si falleciera esa abuela de más de 90 años de la cual se tomó el relato para hacer la película, ya no podríamos contar ese mito —o al menos no esa versión. (p. 90)

Lo que podemos ver en este caso es que no solo denunciar filmando las violencias ejercidas a las comunidades es una necesidad en la emergencia. Preservar su memoria y, con ello, su identidad, también es parte de esa emergencia. Una forma diferente y tal vez más positiva de responder al ataque, que permite reconstruir e imaginar el pasado para proyectarlo al futuro, un mensaje audiovisual no solo a los propios shuar de su tiempo, sino a sus pares indígenas y a Occidente.

En el caso de *Canuto*, se unen ambas luchas desde la ficción y la no ficción. Con el pretexto de contar una historia mítica, se termina estableciendo un paralelismo con la lucha histórica por la tierra, que llega hasta la actualidad. Tanto en la época en que sucedió la transformación zoomórfica como actualmente, los mbya buscan las formas de explicar su cultura al *yurua* (nosotros, los no indígenas en su denominación). En la película vemos cómo el dueño de las tierras e interventor de la provincia en la dictadura quiere ver el cuerpo transformado en yagareté de Canuto, pero los mbya le dicen que no pueden desenterrar a un alma en pena; que aun si lo hicieren, él o “ustedes no lo entenderían”, como dice el personaje de Dionicio Duarte para cerrar la película. Soler (2017) resume esta relación de la siguiente manera:

¹¹ “La forma estándar de articular filosóficamente la distinción entre obras de ficción y de no-ficción se apoya en la función primordial que desempeñan. Mientras que las obras de no ficción pretenden informar o transmitir *creencias* a la audiencia, la ficción invita a *imaginar* ciertos contenidos” (Terrone, 2024). La discusión es más compleja, pero este acercamiento es el centro del debate.

En rasgos generales, el cine de lucha o militante está asociado al documental, que registra procesos sociales de primera mano para evidenciar conflictos. El docudrama y la docuficción, géneros muy utilizados en Bolivia desde el CEFREC-CAIB (Zamorano, 2009; Schiwy, 2009), han servido también como medio de denuncia y de visibilización de problemáticas sociales. (p. 89).

Por otra parte, en entrevista con mbyas de diferentes comunidades me cuentan que antes se reunían por las noches alrededor del fogón a contar las memorias, sus historias de lucha, caza o anécdotas. Pero con la televisión eso se perdió, como también recupera Soler en su trabajo:

Como me dijo un joven de Pampa del Indio (Chaco) durante los talleres de cine del Festival de Cine de los Pueblos Indígenas de 2015, “la televisión ha reemplazado al fogón, momento en que los abuelos nos contaban historias; ahora, las familias nos reunimos en torno a la televisión por las noches, y lo que queremos nosotros es “descolonizar” esa televisión para seguir aprendiendo nuestras historias”. (p. 90)

Hoy en día hasta el diálogo con los mayores se pierde por los celulares e internet, que llevan a buscar otros modos de entretenimiento y aprendizaje. Algo que los miembros del colectivo de cine Ara Pyau buscan reconectar, el diálogo intergeneracional.

A modo de conclusión

De la mano de los antropólogos dispuestos a encontrar formas diferentes de trabajar, de un modo menos invasivo, las cámaras llegan a las comunidades indígenas bajo la modalidad de taller, como experimentación, y rápidamente se las apropian para conformar una herramienta de lucha.

El cine y video indígena de gran trayectoria en el continente llega a Argentina un poco más tarde, primero en el Chaco y luego en Misiones. En esta última provincia, sin la ayuda estatal como impulso inicial –a diferencia del Chaco–, los mbya guaraníes de Argentina reciben el apoyo de Video Nas Aldeias (VNA) de Brasil. Concretamente, son las experiencias del director mbya Ariel Kuaray Ortega las que, tras varias realizaciones en Brasil, lo llevan a retornar a su comunidad de Tamanduá en Argentina para realizar su primera película de gran producción. *La transformación de Canuto* es la obra que impulsa, desde la práctica, a los jóvenes mbya de Misiones a iniciar su propia búsqueda cinematográfica. Varias de las estrategias que Ortega desarrolla en sus videos anteriores reaparecen en esta primera película del colectivo Ara Pyau, del cual también forma parte.

Entre las características principales de *Una semilla de Ara Pyau* se destacan su “voz abierta”, resultado de un trabajo comunitario que desarrolla una mirada de-

colonial, el ensayo de un orden otro, la revelación del proceso dentro de la película y la visibilidad de la toma de decisiones. La cámara subjetiva, mostrar a los mbyas tomando la cámara, editando, hablando durante la toma de imágenes, subir el cerro para ver la tekoá, son los elementos principales de la voz mbya. Fruto de un taller, este corto marca una modalidad de trabajo que el colectivo continúa actualmente con la edición de un largometraje rodado en un taller nómada entre jóvenes de varias comunidades.

Pero no se queda en el mero registro, sino que se animan a la representación; de este modo mezclan no ficción y ficción en una misma película. Canuto, un mito moderno, es atravesado por la historia de la disputa por la tierra, la vida de su líder Dionicio Duarte y la aparición de su nueva arma de lucha, el cine. Porque solo documentar lo que sucede no es suficiente, es necesario recordar e imaginar de nuevo la cosmovisión que les da identidad.

De este modo, hacer cine no solo es una forma de difundir su cultura y su lucha, sino también una manera de reconectarse con su comunidad. En torno a la construcción de un guion, a la cámara o la pantalla, no se trata de ver a otros, sino de mirarse entre ellos mismos, ver sus raíces, sus problemas, los desafíos de la globalización. No se trata de volver a un estado anterior en busca de una “preservación de la cultura”, sino de aprovechar las nuevas tecnologías para reconstruir ese pasado desde el presente, darle imagen y sonido, y configurar los mitos fundacionales para ser mbya en la actualidad.

Este es apenas el inicio del colectivo de cine, queda ver cómo siguen dando forma a su voz, cuáles serán sus puntos de fuga, si la ficción y no ficción profundizarán lazos o se disgregarán. Quedará por ver con el tiempo si este grupo logra mantenerse y crecer, sumar nuevos miembros que propongan otras estrategias, historias, recuerdos. Desde la investigación me interesa poder profundizar entre las disputas de memorias en la solidificación que significa un relato audiovisual de una cultura con memorias múltiples y orales.

El cine, como herramienta de lucha, articula diversas habilidades para revelar una voz Mbya, que manifiesta un proceso interno de un pueblo que se une. Este proceso puede llevar a la creación de un estilo propio, el cual, como señala Plantinga, madurará con el tiempo.

Referencias bibliográficas

- CAMPO, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Imago Mundi.
- . (2022). Resistencia material. Cine documental y realidad. *Revista de Historia y Teoría del Arte*, (16), 188-199. ISSN: 2347-0135. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1103/802>

- CARELLI, V. (2013). Video nas aldeias, una propuesta de seducción cultural. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (21), 51-63.
- COLECTIVO DE CINE MBYA GUARANÍ ARA PYAU (Realizadores). (2017). *Una semilla de Ara Pyau* [Película].
- COSTA MENEZES, F. (2017). *Indio imaginado*. En Silva, P. H (Orgdor.), *Documentário brasileiro 100 filmes essencias*. Editorial Letramento.
- GÓMEZ, L. (2021). La comunidad mbya busca su soberanía audiovisual. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/342161-la-comunidad-mbya-guarani-busca-su-soberania-audiovisual>
- ORTEGA, A., Beñites, G. y Ramos Morinico, J. (Dirs.) (2008). *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada)* [Dos aldeas, una caminata] [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K. y Bortolini de Castro, T. (Dirs.). (2019). *Xadalu e o jagareté* [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K.; Carelli, V.; De Carvalho, E. y Ferreira, P. (Dirs.) (2012). *Tava a casa de pedra* [Tava la casa de piedra] [Película]. Producción Video nas aldeias.
- ORTEGA, A. K. y De Carvalho, E. (Dirs.) (2023). *A Transformação de Canuto* [La transformación de Canuto] [Película]. Producción de Video nas aldeias y Encuadramento Produções.
- PLANTINGA, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (1.ª ed. esp.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- RENOV, M. (2010 [1993]). *Hacia una poética del documental*. Revista On-Line Cine documental. ISSN: 1852-4699. <https://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
- SOLER, C. (2017). *Enfocar nuestra trinchera. El surgimiento del cine indígena en la provincia del Chaco (Argentina)*. *Folia Historica del Nordeste*, (28) Enero-Abril 2017, 78-97.
- SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Editorial Sudamericana.
- TERRONE, E. (2024). *Documental*. Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica (URL: <http://www.sefaweb.es/documental/>)
- WORTH, S. y Adair, J. (1970). Navajo Filmmakers [Cineastas navajos]. *American Anthropologist*, (72), 9-34.
- . (1972). *Through Navajo Eyes; An Exploration in Film Communication and Anthropology* [A través de los ojos navajos: una exploración de la comunicación cinematográfica y la antropología]. Indiana University Press.

Entre el pasado y el futuro

El Salón Nacional de Artes, 2020-2023

Jonathan Feldman¹

Resumen

En 2020 se nombró una nueva directora para el Palacio Nacional de las Artes, la institución a cargo de la organización del Salón Nacional, uno de los eventos de premios para artistas más prestigiosos de Argentina. Feda Baeza, quien estaba experimentando una transición de género en ese momento, dirigió un equipo de profesionales a través de un programa público y de exhibiciones que buscó transformar el Palais en una institución amplia e inclusiva, orientada hacia problemáticas actuales y urgentes.

En este artículo analizaré los cambios en el Salón Nacional de Artes durante la gestión de Baeza (2020-2023), para dar cuenta de los avances y las limitaciones del proceso llevado adelante durante este período.

Palabras clave: Salón Nacional, pasado, futuro, transformaciones

¹ IIAC-UNTREF/IIIEAC-UNA. jonfeld@gmail.com

Doctor en Teoría de Arte Comparada y magister en Curaduría de Artes Visuales. Feldman se desempeña como investigador y profesor especializado en arte moderno y contemporáneo, historia de las exhibiciones, estudios curatoriales y mercados de arte. Su práctica ofrece una mirada decolonial y transdisciplinar de las colecciones, proyectos y programas en instituciones artísticas. También es curador de arte latinoamericano moderno y contemporáneo, con más de 15 exposiciones producidas en diferentes instituciones de arte de Argentina y los Estados Unidos. Entre 2022 y 2023 fue pasante en el departamento de Exposiciones (Curatorial) del Getty Research Institute (Los Ángeles, California). En 2024 asistió en la curaduría de la exhibición Chiachio & Giannone. Vivir sus vidas (Colección AMALITA) y ese mismo año fue nombrado curador en jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, puesto que desempeñó hasta julio de 2025.

Fecha de recepción: 26/6/2025 — Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: FELDMAN Jonathan (2025). "Entre el pasado y el futuro. El Salón Nacional de Artes, 2020-2023", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 38-58.

Between past and future

The National Salon of Arts, 2020-2023

Abstract

In 2020, a new director was appointed at the National Palace of the Arts, the institution responsible for organizing the National Salon, one of Argentina's most prestigious art awards. Feda Baeza, then undergoing a gender transition, led a team of professionals through a public and exhibitions program aimed at transforming the Palais into an inclusive institution engaged with urgent current issues.

This article analyzes the changes in the National Salon under Baeza's leadership (2020–2023), highlighting both advances and limitations of the process carried on during this period.

Keywords: National Salon, past, future, transformations

Vientos de cambio

En 2018, el Palais de Glace, o Palacio Nacional de las Artes, inició un trabajo de restauración edilicia que lo mantuvo cerrado hasta mediados de 2019. En el transcurso de ese tiempo, artistas y profesionales del sector alertaron sobre demoras en la convocatoria del certamen anual, problemas en la renovación del edificio y falta de dirección. Era claro que, en el Palacio Nacional, institución encargada de la realización del Salón Nacional de Artes Visuales, se identificaban serios problemas.

En 2020, ya con un nuevo gobierno nacional, se nombró una nueva directora para el Palais: la Dra. Federica Baeza, una curadora y académica muy respetada, se hizo cargo de las colecciones, proyectos y obligaciones del Palacio bajo su antiguo nombre, Federico. Su nuevo papel coincidió con su nueva vida, un proceso que explica de la siguiente manera:

Yo diría que mi transición ya empezó hace un año, de hecho cuando asumí me llamaba Federico. De todos modos, yo hablaba de mí en neutro y decía que era una persona no binaria. Cuando salió la difusión de mi nombramiento hice poner la gacetilla de prensa en neutro, pero el tema es que los medios, en su gran mayoría, no aceptan el neutro y entonces en lugar de preguntarme: “¿Querés masculino o querés femenino?” asumían directamente que lo tenían que pasar a masculino. Luego decidí también cambiar mi nombre y pasar del pronombre neutro directamente al pronombre femenino. (Citada en Rojas, 2021, párr. 3).

En un movimiento espejado, el Palais estaba llevando adelante otra transición, generando programas y proyectos que focalizan sobre ciertos temas, identidades, procesos y comunidades que hasta ahora estaban excluidas de las narraciones del arte nacional. Además, con un personal renovado que incluyó a la prestigiosa activista y directora de la asociación de derechos trans Futuro Trans, Marlene Wayar, como coordinadora de Educación.

Como abordé detalladamente en un trabajo anterior (2022), los cambios tuvieron efectos y resultados diversos, pero se organizaron alrededor de algunas coordenadas, que sintetizo de la siguiente manera: 1) Mujeres e identidades LGBTIQ+, 2) Federalismo, 3) Museo abierto/compromiso comunitario, 4) Infancias, y 5) Cuestiones ambientales.²

A continuación, veremos cómo estas modificaciones se tradujeron en programas que afectaron, específicamente, el desarrollo del Salón Nacional.

² Ver la ponencia “The New Palais de Glace. Changes at the Palacio Nacional de las Artes”, presentada en el marco del XVIII Congreso Internacional del Museo Inclusivo en Vancouver, Canadá.

Políticas y desafíos en el Salón Nacional

Con respecto al Salón Nacional, resulta revelador revisar su trayectoria y remarcar su relevancia histórica en el campo de las artes en Argentina para poder identificar, en el período 2020-2023, las transformaciones que, en mayor o menor medida, lograron actualizar las políticas de la tradicional premiación.

El Salón Nacional de Artes Visuales, cuya primera edición fue en 1911, es un certamen anual que premia las obras y artistas argentinos, otorgándoles prestigio y certificando su calidad. Se trata de una institución cuyo primer objetivo fue crear una identidad para un arte nacional.

Al analizar el lugar del Salón y su aparición en un momento fundacional para el arte nacional, Diana Wechsler (1999) menciona que "... aparece como depositaria de los valores artísticos instituidos y por tanto como el espacio de consagración y legitimación" (p. 41). No es menor que se encargue de destacar la tensión permanente entre la conformación de una tradición y la aparición de propuestas emergentes que disputan el sentido del arte nacional y, en especial, cómo ello implica movimientos de exclusión que permiten, por ejemplo, la creación de contrasalones (pp. 52-61).

Siguiendo esta línea, María Isabel Baldasarre (2007) analiza brevemente la tensión entre el certamen nacional y el mercado de arte en el país. La autora describe cómo se fue modificando a lo largo de las décadas el perfil de compradores en Argentina para privilegiar el arte nacional que emanaba, entre otras instituciones, del Salón. Incluso afirma que, en 1918, "los precios más altos los obtienen ejemplares participantes del Salón Nacional y del Salón de Otoño" (pp. 337-338).

Desde otra perspectiva, Paula Hrycyk (2016) analiza el Salón durante los años treinta en vínculo con la respuesta de la crítica y observa que

... opera como un punto de cristalización de la memoria (...) [una] trama que resulta de la apropiación de símbolos e imágenes y su resignificación en representaciones proyectuales de lo nacional (...) Su posición de referente del campo artístico, de interlocutor y contendiente de las otras formaciones que participan de esta confrontación, permitirían pensarlo como un dispositivo desde el que se interviene en la memoria colectiva (pp. 80-81).

En otras palabras, podemos afirmar que el certamen contribuye a la construcción de las imágenes específicas de identidad nacional, aun cuando sus responsables no necesariamente adscriban a la organización u orientación política de cada momento.

Curiosamente, al pensar en las producciones de Argentina y otras regiones de Latinoamérica en la posguerra, Andrea Giunta (2020) propone la noción de "vanguardias simultáneas" para referir la perspectiva de la inexistencia de un centro

y una periferia artística. La autora se detiene a analizar casos de artistas que nunca se conocieron ni interactuaron, pero llevaban consigo preocupaciones, estéticas y lineamientos similares, para dar cuenta de una mirada situada y a su vez interconectada. Me resulta de relevancia remarcar las coincidencias entre las poéticas que surgían en Europa o Estados Unidos con las argentinas, pues de ese modo podemos visualizar el Salón a partir de los años cincuenta como un espacio que, aun cuando intenta circunscribir una historia del arte nacional, refiere permanentemente a cuestiones que rebasan los límites de nuestro país, o incluso nuestro Cono Sur.

Ya entrado el siglo XXI, la organización del Salón se mantuvo relativamente estable, aunque no por falta de controversias y desacuerdos entre los artistas, sus organizaciones y las diferentes administraciones responsables del evento. Más tarde, durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, hubo algunas modificaciones de las reglas del Salón que, aun sin cambiar significativamente las condiciones, produjeron resquemores en algunos grupos, en particular aquellos que representaban a artistas.

Sin embargo, en 2018, el Salón Nacional sufrió varios cambios. En el catálogo del certamen de ese año se resumieron de la siguiente manera:

En lugar de tener un jurado separado [para cada disciplina], todas las obras fueron evaluadas por un grupo unificado (...) en el mismo sentido, se decidió que las obras de arte se exhibirían en un espectáculo único de acuerdo con los criterios de un curador (...) Finalmente, por encima de los premios particulares, tres premios principales fueron creados, el más grande del salón, en el que las disciplinas se mezclan una vez más: la excelencia de una pieza se reconoce independientemente de su técnica (...) y una representación más igualitaria entre hombres y mujeres en los comités se buscó. Finalmente, las ocho pensiones que hasta ahora estaban vinculadas al Premio a la Gran Adquisición, una por disciplina, se han transformado en premios de logros de por vida para artistas mayores de 60 años (Panozzo, 2018, p. 5).

Aquí, es necesario remarcar que la modificación del reglamento fue resultado de una gran presión ejercida por el colectivo Nosotras Proponemos, que veía con preocupación la concentración de artistas del área metropolitana de Buenos Aires y la falta de representatividad femenina y disidente.

Las modificaciones fueron criticadas por la prensa y las asociaciones de artistas, que se sintieron alejadas de los procesos de toma de decisiones. Una de las mayores reservas fue la reducción y la centralización geográfica de los miembros del comité de selección, todos de la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, en el periódico Tiempo Argentino, un artículo de Mónica López Ocón cita a un miembro de la Asociación Estímulo a Las Bellas Artes (Estímulo para Bellas Artes) que afirma:

[Desde la Secretaría de Cultura] pusieron un solo jurado para evaluar todas las disciplinas. Esto supone que una sola persona está calificada para juzgar fotografía, nuevos soportes, arte textil... Ahora hay sólo siete miembros para juzgar todas las disciplinas (...) [los artistas] sólo puede[n] concursar en una disciplina. De los cinco jurados se votaban cuatro y ahora se puede votar un solo jurado (...) Se daban ocho premios pensión, uno para cada disciplina. (...) Esos premios se sacaron del Salón Nacional y se destinaron a premios a la trayectoria (Mejide, citado en López Ocón, 2018, párrs. 6-8).

Respecto de la falta de carácter federal acusada por algunos artistas, Fernando Farina (entonces presidente de la Asociación de Críticos de Arte y miembro del equipo redactor del nuevo reglamento) respondió:

Lamento la continua charla sobre el federalismo cuando las asociaciones de los artistas, los historiadores del arte, los críticos, etc., quienes este año tuvieron la responsabilidad de proponer miembros para los comités de Salón, solo nominaron jurados de la ciudad de Buenos Aires. Considero que esto es un revés mortal (Farina, 2019).

La publicación fue recibida con hostilidad y las respuestas no tardarían en llegar. Un artista comentó: "Quizás cuando las personas a cargo del Salón sean menos conservadoras y porteño-céntricas, será mejor" (Anónimo, 2019).

Por otra parte, históricamente el Salón no había tenido un número significativo de mujeres compitiendo o recibiendo los premios nacionales, y no había presencia de artistas trans.³ De hecho, la única mención de género en el reglamento es una declaración general que anuncia que se respetará la paridad (Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina, 2018, p. 1).

Los artistas seleccionados para el Salón Nacional se anunciaron en septiembre (la exposición inauguraría el 21 de ese mes) y los ganadores, a fines de noviembre. Las instituciones de arte, las asociaciones y las universidades nacionales seleccionaron a los candidatos para conformar los comités de selección y premiación, tanto para los premios por disciplina como para los premios a la trayectoria, a través de un sistema de votación.

³ "Una serie de datos resultan reveladores de la situación del Salón Nacional: desde 1911 hasta 2017, el Gran Premio de Pintura lo obtuvieron 92 varones y sólo 5 mujeres. (...) Las únicas premiadas en más de un siglo de historia del mayor premio del Salón Nacional fueron Ana Weiss de Rossi (1939); Raquel Forner (1956); Marcia Schwartz (2013); Diana Dowek (2015) y Carolina Antoniadis (2016)". (Oybin, 2018, párr. 1).



Figura 1. Ganadores del premio nacional a la trayectoria, 2019. Der. a izq. Arriba: Eduardo Gil, Narcisa Hirsch, Sara Facio, Luis Felipe Noé, Marta Minujín. Abajo: Eduardo Serón, Graciela Carnevale, Elda Cerrato. Fotografía: Secretaría de Cultura de la Nación.

Los Premios a la Trayectoria fueron para Graciela Carnevale, Elda Cerrato, Sara Facio, Eduardo Gil, Narcisa Hirsch, Marta Minujín, Luis Felipe Noé y Eduardo Serón (Figura 1). Los Premios Adquisición se otorgaron a Chiachio & Giannone (primer premio), Pablo Insurralde (segundo lugar) y Florencia Levy (tercer premio).

Al mirar a los premiados, vemos artistas que han estado circulando en el campo de las artes durante al menos veinte años, junto con nombres más emergentes. Por ejemplo, los premiados por disciplinas, Martín Di Girolamo y Nushi Muntaabski (escultura), Pablo Ziccarello (fotografía), Eugenia Calvo (instalación y nuevos medios) y Silvia Gurfein (pintura), son firmas de amplia trayectoria con obras en colecciones importantes y que han recibido múltiples premios y distinciones. Lihuel González, Julián de la Mota, Nicolás Bacal y Elisa O'Farrell son artistas relevantes de la última década, también presentes en instituciones de renombre y receptores de varios premios.

En 2019, hubo una elección presidencial que concluyó con la victoria de Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner. Unos meses después de que el nuevo gobierno se hubiera establecido y en medio de lo que iba a ser la mayor pandemia que el mundo ha visto en siglos, se anunció que Baeza sería la nueva directora del Palacio Nacional de las Artes. La designación de Baeza vino de la mano de cambios, como mencionamos anteriormente.

En el caso del Salón Nacional, estas transiciones comenzaron con una encuesta obligatoria para poder participar del certamen. De los resultados, podemos recopilar información relevante. Por ejemplo, a la pregunta sobre el género y la orien-

tación sexual, las respuestas principales fueron “mujer” (53,74 %) y “hombre” (31,24 %), mientras que las opciones que indican alguna disidencia sumaron, entre todas, 4,58 % (Palais de Glace, 2021, p. 11).

¿Qué puede saberse sobre la provincia de origen y la provincia de residencia de los participantes? Los resultados indican que más del 70 % de las personas que participan en el Salón Nacional son originarios del área metropolitana de Buenos Aires y el 76,48 % residen en esa área. La naturaleza federal del Salón anunciada constantemente por sus organizadores es, por lo tanto, débil.

En función de la información recopilada en la encuesta, el Salón comenzó un proceso de renovación. Se pusieron en marcha planes para una edición más federal e inclusiva. Pero en ese momento, la pandemia global de covid-19 alcanzó a nuestro país y, durante la mayor parte de 2020, se implementó un aislamiento preventivo generalizado; consecuentemente, todos los museos cerraron al público.

Por lo tanto, el Salón Nacional se pospuso hasta el año siguiente, cuando –después de que se levantaron las restricciones– se inauguró el 109º Salón Nacional “2020/2021”. Para esa edición especial, el número de ganadores para los premios de disciplina se duplicó y cada categoría tuvo su propio comité de selección.

Otra transformación incluyó un cupo obligatorio del 30 % de profesionales de las provincias en todos los roles (artistas, comité de selección, premios de logro de por vida), que al año siguiente fue incrementado al 50 %.⁴ Esta entrega del certamen facturó “la mayor participación femenina en la historia: el 53,7 % de los artistas seleccionados (...) También, casi 200 personas se identificaron con opciones de género no binarias, lo cual es significativo” (Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace, 2023, p. 5).

Finalmente, se realizó un cambio controversial en los premios a la trayectoria: los participantes no fueron propuestos por instituciones, sino que los propios artistas enviaban una obra que, de ser premiada, se donaría al Palais de Glace, y luego un comité de siete profesionales del arte seleccionó a los ganadores. Los participantes podían aplicar a partir de los 45 años, pero solo comenzarían a recibir su pensión vitalicia cuando alcanzaran los 60.

La respuesta llegó pronto, esta vez desde la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA): “Consideramos que durante esta edición el significado y el sentido de los premios a la trayectoria, que son reconocer y distinguir a ocho artistas por sus carreras, se distorsionan” (Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2021).⁵

¿Todos los cambios fueron indiscutiblemente buenos? Ciertamente, algunas críticas fueron coherentes con la realidad del país: parece injusto para otros artis-

⁴ Como discutiré más adelante, la implementación de cupos, tanto de género como federal, fue fuente de una intensa discusión y de resistencia de algunos actores del campo artístico.

⁵ Cabe aclarar que la entonces vicepresidenta de la AACA, Florencia Battiti, era parte del comité de selección de premios del Salón Nacional.

tas merecedores que están en edad de jubilación y podrían necesitar el dinero en el presente que un artista premiado tenga que esperar 15 años antes de acceder a la pensión. También hubo diferencias conceptuales en torno a la definición de “trayectoria” y la etapa de edad o carrera de ciertos receptores que merecen cierta consideración.

Sin embargo, la naturaleza federal e inclusiva de la convocatoria fue evidente y causó efectos positivos como el aumento de las artistas y miembros del comité mujeres y LGBTIQ, es decir, una edición más diversa, además de la adquisición de obras de arte que escapan de las narrativas hegemónicas.

Hubo un comité a cargo de seleccionar los tres premios adquisición a las “mejores obras de arte” de todo el grupo de participantes, compuesto de la siguiente manera: un especialista reconocido designado por el Ministerio de Cultura, y cuatro especialistas de un grupo propuesto por las instituciones y universidades de los artistas, dos de los cuales fueron votados por los participantes y los dos restantes designados por el ministerio.

Con respecto a los premios por disciplina, para lograr una participación más federal, se crearon siete regiones que representan la diversidad del país: Noreste, Cuyo, Centro, Noroeste, Patagonia, Provincia de Buenos Aires y, finalmente, Ciudad de Buenos Aires. Por primera vez, el costo del transporte y el seguro para artistas fuera del AMBA fue cubierto por el ministerio, una política repetida en la siguiente edición (2022). Tres obras de cada categoría recibieron un premio no adquisición.

Dado que el número de artistas seleccionados aumentó ese año, la exposición resultante se dividió en dos lugares: la Casa Nacional del Bicentenario y el Centro Cultural Kirchner, dos edificios históricos. La exhibición estuvo abierta del 2 de septiembre al 31 de octubre de 2021.

Más significativo aún, las obras de arte incluidas en la muestra presentaron una amplia gama de prácticas artísticas, participación comunitaria y representación de grupos marginados. Por ejemplo, el textil creado por Piquetera (Jessica Morillo), titulado *Metra-Corpiño Matilde, Modelo Covid 2020 de Co.co.pi, Comando Corpiño Piquetero* (2020) es una ametralladora hecha de material reciclado, como botellas de plástico de lavandina y champú, bolsas y papeles, cubiertos por laterales cosidos y bordados (Figura 2). La artista, una fabricante de joyas y militante de género y LGBTIQ, convierte un elemento “femenino” en un arma con la ayuda de materiales descartados, para denunciar la violencia incesante contra las mujeres y las identidades disidentes en Argentina.

También se podría argumentar con respecto al reconocimiento de las dificultades adicionales que enfrentaron estos grupos durante y después de la pandemia. Por ejemplo, a los porcentajes ya más bajos de empleo en mujeres, se suman la disociación por actividades como la enseñanza, los servicios sociales y de salud,

y la fabricación de ropa, que se encuentran entre las profesiones más “feminizadas”, y su mayor participación en tareas de cuidado (Secretaría de Estudios Laborales del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, 2019, pp. 5-7).



Figura 2. Piquetera (Jessica Morillo). *Metra-Corpiño Matilde, Modelo Covid 2020 de Co.co.pi, Comando Corpiño Piquetero* (2020). Fotografía: La Nota Tucumana.

En términos de vínculos comunitarios y narrativas identitarias, otra obra merece nuestra atención: *Get Out* (2019) de Martín Di Girolamo es una escultura realista de una madre vestida con una remera de *Frozen* que parece estar arrastrando dos niños, también vestidos con productos de *Frozen*, por la calle (Figura 3). En realidad, la mujer, llamada María Mesa, estaba escapando de los gases arrojados por agentes de policía de los Estados Unidos en la frontera con México. Cuando se ve en detalle, una de sus hijas se cubre la cara con las manos, tal vez en un intento de bloquear los efectos del gas o un destino peor. La expresión de María denota terror y miedo por sus hijos. La yuxtaposición del sueño americano (representado por su *outfit* de Disney) y los efectos de algunas de las políticas estadounidenses crea tensión y hace de la escultura una brutal declaración de realidad.



Figura 3. Martín Di Girolamo. *Get Out* (2019). Fotografía: Secretaría de Cultura de la Nación.

Poco a poco, el Salón Nacional se estaba convirtiendo, como el Palais de Glace en general, en una institución con una vista ampliada del campo del arte y sus agentes. En el catálogo, la curadora, Marcela López Sastre, señaló la naturaleza militante y trabajadora de los artistas y profesionales de la cultura (Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace, 2023, pp. 40-41).

Es claro también que el Salón Nacional vio una urgencia en volverse más inclusivo y accesible, en responsabilizarse por las narrativas presentadas y visibilizar los problemas e intereses expresados por la comunidad artística. Como veremos en el apartado final, esta perspectiva se enmarca en un interés global en que las instituciones culturales se vinculen con sus comunidades.

Para la edición 2022, las transformaciones irían más allá. El comité de selección para los premios no adquisición por categoría se volvió un poco más democrático. Además, por primera vez en la historia, los comités de selección incluirían una cuota obligatoria del 5 % de personas no binarias y trans/travestis, además de la cuota del 50 % ya existente para mujeres. Adicionalmente, la mitad de los miembros del comité y de los artistas participantes serían de regiones por fuera de la ciudad de Buenos Aires. Esta edición fue la que mayor participación total de artistas tuvo en toda la historia del Salón Nacional, contabilizando 3346 inscripciones.

Sin embargo, estas decisiones no estuvieron exentas de críticas. La escultora Mireya Baglietto comentó en una publicación del 26 de diciembre de 2020: “No hay palabras para este MAMARRACHO QUE ESTÁN HACIENDO. Cada vez meten más y más la pata...deberían renunciar TODOS”.

Otros reparos fueron apareciendo luego de la controversial encuesta que comenté anteriormente. Por ejemplo, en una entrevista realizada a la curadora Marcela López Sastre, la periodista Susana Reinoso (2021) se expresa muy crítica de la existencia de cupos y afirma que su posición es compartida por colegas que ven en esa acción un abandono de la evaluación de la calidad de la obra.

Con un tono más acuerdista, en el intercambio producido por el Palais para discutir los resultados de la encuesta, Alejandro Mamani del Colectivo Identidad Marrón sostenía que las discusiones con relación a la igualdad y al acceso trascienden el tema de los cupos, que no considera una solución al problema.

Por su parte, Rocío Valdivieso, representante de Trabajadores de las Artes Visuales de Tucumán, mantuvo que en lugar de cupos –que pueden ser cuestionados desde la perspectiva del mérito o la calidad de la obra– hay otras acciones posibles que permiten descentrar y federalizar, por ejemplo, alternar la provincia donde se realizan los Salones Nacionales.

En contrapartida, el crítico y curador Daniel Fischer señaló en una nota de Arte Online que la cuestión de la paridad y el cupo se discutió en la edición de la que fue jurado (2020/2021) pues la preocupación era que se dejase de lado la calidad, que finalmente no fue lo que sucedió (citado en Catellani, 2021).

También, hubo voces de defensa del cupo por parte de artistas como Emilia Casiva y Diana Dowek, que consideraron la acción como fundamental para poder ampliar el acceso al Salón. Incluso, en una nota del periodista Héctor Lara para *Ahora Calafate* se destaca el cupo como un hito que permitió la participación de dos artistas santacruceñas en el certamen, algo inédito en esa provincia (Lara, 2023).

Por otra parte, la división en disciplinas se modificó: “cerámica” y “grabado” fueron reemplazados por “artes del fuego” y “gráficas”, respectivamente, para incluir prácticas como la serigrafía, el trabajo en vidrio o metal, o la joyería. Y se agregó una nueva categoría bajo el nombre de “espacio no disciplinario”, que incluía prácticas efímeras como la performance, las artes escénicas experimentales, la investigación, las prácticas territoriales o educativas.

Debido a la naturaleza excepcional de la edición anterior, el 110.º Salón Nacional de 2022 aumentó significativamente el número de ganadores, a fin de cubrir los premios de 2021 y 2022. La exhibición resultante presentó 250 obras en dos edificios históricos: el Centro Cultural Kirchner y el Centro Cultural Borges.

La exposición y los premios fueron notoriamente diversos y muchas de las obras se relacionaban con temas y estéticas nunca vistas en el Salón. Por ejemplo, el primer Premio Adquisición 2021 fue para *Retornar. Volver para torcer* (2021), del Colectivo MAMBA y Conversa Negra, grupos que se refieren a sí mismos como “artistas racializados” o como un “colectivo antirracista” (Figura 4). La instalación audiovisual es el resultado del trabajo de campo de las llamadas comunidades marrones y sus obstáculos en términos de representación, participación y empleo.

En la misma categoría, en 2022 la ganadora fue la artista jujeña Milagro Tejerina por *Del placer a la pérdida* (2021), un textil experimental hecho de fieltro, descartes textiles y crochet de plástico (Figura 5). La pieza refleja la educación de Tejerina en Caimancito, una ciudad conocida por las plantaciones de caña de azúcar, grandes árboles y un río que la rodea, y el traslado de su familia a la gran ciudad de Libertador, donde todo era cemento. Se trata de una oda a la Pachamama, que plantea reconsiderar los procesos de producción de las exportaciones agrícolas de Argentina. Pero también es una respuesta estética a los recuerdos de la artista, así como una representación de una memoria social más amplia.



Figura 4. Colectivo MAMBA y Conversa Negra. *Retornar. Volver para torcer* (2021).
Fotografía: Secretaría de Cultura de la Nación.

Otros trabajos incluyeron el galardonado *Dispositivo de Dibujo interespecies* (2019), de Virginia Buitrón, y *365* (2022) de Catalina Galdón. El primero es un circuito cerrado de transformación de materia que convierte los residuos orgánicos del ciclo de vida del “mosquito de soldado negro” (*Hermetia ilucens*) en alimento, mientras que los mosquitos están embebidos de tinta de lixiviado de compost que deja un rastro, un dibujo, cuando se mueven. Aquí la preocupación es sobre la sostenibilidad y la coexistencia de especies, sobre cómo los humanos se relacionan con otras formas de vida.



Figura 5. Milagro Tejerina. *Del placer a la pérdida* (2021). Fotografía: Jujuy al Momento.



Figura 6. Virginia Buitrón. *Dispositivo de dibujo interespecies* (2019). Fotografía: web de la artista.

El segundo está compuesto por 365 piezas de cerámica en forma de lágrimas negras que cuelgan del techo. Habla de dolor y renovación, de cómo las lágrimas de la pérdida se suspenden en el tiempo y el lugar y, sin embargo, pueden ayudarnos a avanzar y construir algo nuevo, mejor.

Finalmente, se creó Plataforma Abierta, un espacio de intercambio y discusión sobre los temas que se refieren a la comunidad artística. Se trató de un esfuerzo de colaboración para monitorear, registrar y evaluar el funcionamiento del Salón Nacional, identificar problemas y proponer soluciones. El proyecto incluyó una serie de reuniones en línea sobre participación, federalismo, práctica artística, trabajo transdisciplinario y participación comunitaria.

La plataforma fue un gran éxito en términos de asistencia y diversidad de los participantes, y constituyó una oportunidad para que la comunidad artística se involucrara también en la programación pública de instituciones dependientes del Ministerio de Cultura. Además, en términos de narrativas, la plataforma fue un buen punto de unión con otras acciones que se tomaron en el Palais de Glace.

Un proyecto trunco

Hasta aquí he descrito, por un lado, una breve historia del Palais de Glace y del Salón Nacional, además de las transformaciones producidas en ambos durante la gestión de Federica Baeza, entre 2020 y 2023.

Resulta evidente que se produjeron resultados positivos: durante el primer año de gestión de Baeza se logró una alta participación de artistas mujeres y una significativa presencia obligatoria de profesionales por fuera del área metropolitana de Buenos Aires. Además, por primera vez se abonó el traslado de las obras a la capital.

Como he comentado en el apartado anterior, la cuestión de los cupos y de la representación fue objeto de acalorados debates, en particular por las reservas de algunos sectores respecto de las lógicas que guiaron la selección de las obras y los artistas.

En simultáneo a estas tensiones, las cuotas produjeron “un efecto institucionante pues los jurados conocían pocos artistas (...) [Por otro lado], se renovó el esquema de representación al ampliar los jurados más allá de las asociaciones de artistas, modificando así el equilibrio de poder, que resultaba necesario [para la directora], pues [su] posición en la institución poseía cierta debilidad ante la carencia de sede y de apoyo firme” (Baeza, 2024).

Esta posición de debilidad se potencia al leer algunas de las críticas realizadas a la gestión, apuntadas a menospreciar la identidad trans de Baeza, por ejemplo, refiriéndose a ella con su nombre anterior, o al valor del lenguaje inclusivo.

Aun así, es destacable que se dieron pasos en la ampliación de los alcances y las miradas en una institución cultural de relevancia nacional. Estas acciones y perspectivas se enmarcan en un debate global respecto de la aplicación de políticas de diversidad, equidad, accesibilidad e inclusión (DEAI) en las instituciones culturales, una tendencia predominante a partir de la década de 2010. Incluso, asociaciones profesionales como ICOM (2022) o la American Alliance of Museums (2022) produjeron manuales que compilan las buenas prácticas profesionales en esta materia.

Unos años antes, los postulados poscoloniales dieron paso al pensamiento decolonial, que en lugar de limitarse a criticar los vínculos de colonialidad, pretende subvertirlos. Es decir, es una propuesta propositiva, además de analítica. Tanto Ramón Grosfoguel (2009) como Walter D. Mignolo (2007) plantean una gramática de la decolonialidad que rompa la cadena de dominancia cultural (*delinking*) que caracteriza los vínculos entre centro y periferias a partir de un reordenamiento epistemológico proveniente del Sur Global.

En las instituciones artísticas y culturales, este espíritu tomó el centro de la escena, apoyado sobre contextos de activismo y debates políticos intensos.⁶ Las discusiones en torno a las funciones, el propósito y el alcance de los museos fueron abundantes. En particular, autores como Claire Bishop (2013) y Rasha Salti (2015), por ejemplo, han destacado que los museos deben responder a las necesidades de las comunidades a las que sirven, así como la relevancia de la utilización de herramientas que promuevan lecturas contextualizadas, situadas, de sus colecciones y archivos.

Este debate se trasladó además al rol curatorial en instituciones y de manera independiente, con propuestas que van desde el travestismo de la historia de Giuseppe Campuzano (2013) al manifiesto de curaduría disca de Jennifer Cooley y Ann Fox (2022).

¿Qué son estas referencias –escasas dentro del universo de discusiones en torno a los roles de los museos y de las curadurías– sino síntomas de una transformación en la perspectiva sobre las instituciones culturales?

En cuanto a la programación, en muchas instituciones la producción exhibida, los programas públicos y hasta las propuestas educativas se orientaron hacia temas como los que mencionamos anteriormente. Por ejemplo, el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), bajo la dirección de la investigadora Gloria Cortés Aliaga, reconfiguró su colección y la muestra resultante, (*en*)clave MASCULINO

⁶ En Argentina, por ejemplo, el nacimiento del movimiento Ni Una Menos en 2013, vinculado a una ola de homicidios de mujeres por motivos de género, permitió con el tiempo que el Poder Judicial incorpore la figura del femicidio como agravante en las penas a asesinos. En Perú, las recomendaciones realizadas por el Movimiento Ciudadano frente al Cambio Climático influyeron en la creación de leyes ambientales.

(2016), intenta revertir la baja representación de artistas mujeres e incorporar discursos “otros” a las narrativas de la historia del arte nacional.

Por su parte, el Museo Nacional de Artes (México) ha organizado exposiciones y actividades en torno a repensar la cultura nativa, el concepto de modernidad en las instituciones mexicanas y el vínculo con Europa, como *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa* (2011), *Voces del mundo indígena* (2019) o *Festín de sabores*. Más recientemente, se realizaron allí experiencias ligadas a la comida como soporte cultural de lo nativo, como *Banquete mexicano* (2022).

Pero esta tendencia no afectó solamente a las llamadas periferias. El Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, por ejemplo, incorporó a la colección permanente materialidades como películas o posters para contextualizar las obras y rever el pasado y el presente español, sus conflictos internos y sus relaciones con sus colonias. El Getty de Los Ángeles, en Estados Unidos, comenzó a destacar el territorio ancestral sobre el que se erige el centro artístico en todas sus exhibiciones y programas públicos, como modo de reparación histórica.

Volvamos a Argentina. Al respecto de los debates precedentes y el certamen local, la directora del Palais contestaba en una entrevista a *Página 12*: “Buscamos un Salón que ya no sea un instrumento tan meritocrático, sino que empiece a pensar las condiciones de producción teniendo en cuenta que todavía la comunidad artística profesionalizada, o del arte contemporáneo, está sesgada en algunos grupos” (Baeza, citada en Máximo, 2021). Por otro lado, la promoción del carácter federal de la composición de los jurados implicó diversidad en la mirada y, consecuentemente, en la evaluación de la calidad de las obras.

Es decir, además de las transformaciones en la programación, hacía falta pensar al Salón Nacional, y al Palais en general, como una institución con problemáticas específicas que no se agotan en la calidad artística o la noción de un arte nacional. La cuestión de los cupos fue una solución parcial e incompleta a algunos de esos problemas, que finalmente no logró eliminar privilegios ligados a algunas políticas públicas.

Aun así, la incorporación de obras con temáticas ligadas a problemas como la discriminación racial y de género, como también cuestiones ambientales y la participación de las infancias, denota un carácter ligeramente disruptivo de la programación del equipo liderado por Baeza, centrada más en la generación de diálogos transversales y transdisciplinarios expandidos hacia lo comunitario que en la presentación de un panorama universalista del arte argentino.

En esta línea, las acciones llevadas adelante en la emblemática institución caminan de la mano de las transformaciones globales que afectaron a los museos y que abordé anteriormente. Me resulta de relevancia destacar que estos cambios institucionales se sostienen como respuesta a las demandas de las escenas socioculturales.

Si, como conceptualiza Michel Foucault, consideramos el rol de las instituciones artísticas como dispositivos o tecnologías de control, los cambios introducidos en el tradicional certamen argentino significaron, aun con las dificultades y con aquello que quedó a medio camino, un esfuerzo de diversificación y expansión de la experiencia artística y de los imaginarios e identidades presentes en la institución.

Además, al evaluar la propia historia del Salón Nacional observamos con claridad que las transformaciones producidas en el período 2020-2023 sostienen la relevancia del concurso y, simultáneamente, le otorgan un carácter transgresor.

Podría argumentarse que la dirección impresa por Baeza y su equipo al Palacio y al Salón Nacional no tuvo efectos permanentes. En esa línea, es notorio que, desde su renuncia ante la asunción del nuevo gobierno libertario, la programación se concentró mayoritariamente en el acervo.

En el caso del Salón, durante 2024 su realización fue postergada y hasta marzo del 2025 no hubo novedades. Incluso, la prensa se hizo eco del reclamo de varios colectivos, entre ellos la Asociación Nacional de Bellas Artes y Nosotras Proponemos, por una explicación respecto de la no realización del histórico certamen. En un artículo de Susana Reinoso en Clarín el 4 de diciembre de 2024 se da cuenta de la respuesta oficial:

Fuentes oficiales nos dijeron que “la continuidad del Salón Nacional de las Artes (sic) no está en discusión. Las demoras son administrativas. Pero apuntamos a poder anunciarlo antes de que termine el 2024” (...) las fuentes nos comunicaron que (...) los jurados también pasarán por la motosierra. De veintiún jurados seleccionados (tres por 7 regiones), quedará uno por región. En la pre-selección de obras el comité estará integrado por siete jurados (párrs. 25-27).

Finalmente, el Salón se anunció y se convocó a jurados y artistas entre fines de marzo y mediados de mayo. Si bien el futuro del Salón Nacional es incierto, y existe la posibilidad de que las transformaciones introducidas durante el período 2020-2023 sufran retrocesos, y considerando también que el proyecto revolucionario de Baeza y su equipo quedó, en muchos sentidos, trunco, puedo afirmar que la propuesta llevada adelante en el certamen durante el período analizado logra permear —aunque sea tímida y temporariamente— la hegemonía occidental, heteronormativa y porteño-céntrica para dar lugar a experiencias y comunidades nuevas. Se trata entonces de un puente entre el pasado y el futuro, tal vez una anomalía, pero, ante todo, un hilo de esperanza.

Referencias bibliográficas

- American Alliance of Museums (2022). *Excellence in DEAI Report*. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2022/07/AAM-Excellence-in-DEAI-Report.pdf> (02/12/2025).
- ANÓNIMO (2019). S/T. Facebook.
- Asociación Argentina de Críticos de Arte (4 de diciembre de 2024). Salón Nacional de Artes Visuales 2024. <https://www.aaca.org.ar/salon-nacional-de-artes-visuales-2024> (11/02/2025).
- BAEZA, F. (23 de septiembre de 2024). Entrevista personal.
- BALDASARRE, M. I. (2007). Una historia de soslayos: la génesis de un mercado para el arte argentino. En A.A. V.V., *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/XII Jornadas del CAIA (pp. 331-334). CAIA.
- BISHOP, C. (2013). *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. Koenig Books.
- BOLETÍN OFICIAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, N° 35.613 (19 de febrero de 2025). Resolución 18/2025. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/prime-ra/321432/20250219> (02/12/2025).
- CATELLANI, V. (1 de abril de 2021). Premio Salón Nacional de Artes Visuales 2020/21. *Arte-Online.net*. <https://www.arte-online.net/Notas/Premio-Salon-Nacional-de-Artes-Visuales-2020-21> (02/12/2025).
- Centro Argentino de Arte Cerámico (22 de junio de 2019). Salón Nacional de Artes visuales 2019. *Revista Cerámica de Argentina*. <https://revistaceramica.com.ar/salon-nacional-de-artes-visuales-2019/> (11/02/2025).
- COOLEY, J. y FOX, A. (2022). Crip Curation as Care: A Manifesto. *Theater*, 52(2). https://www.academia.edu/105660438/Crip_Curation_as_Care_A_Manifesto (02/12/2025).
- FARINA, F. (15 de junio de 2019). S/T. Facebook.
- FOUCAULT, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- GIGENA, D. (13 de julio de 2018). Cambios en los premios del Salón Nacional de Artes Visuales. *La Nación Arte y Cultura*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cambios-en-los-premios-del-salon-nacional-de-artes-visuales-nid2153002/> (11/02/2025).
- GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- GROSFÓGUEL, R. (2009). A Decolonial Approach to Political-Economy: Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality. *Kult 6 - Special Issue. Epistemologies of Transformation: The Latin American Decolonial Option and its Ramifications*, 10-29. Department of Culture and Identity. Roskilde University.
- HRYCYK, P. (2016). *El Salón Nacional de Bellas Artes y la crítica de arte nacionalista en la década de 1930* [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de San Martín.
- ICOM (2022). CIMCIM STRATEGIC PLAN 2022-2025. https://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2023/09/ICOM-CIMCIM_Strategic-Action-Plan-2022%E2%80%932025_final.pdf (02/12/2025).
- LARA, H. (30 de julio de 2023). Dos artistas santacruceñas fueron seleccionadas para el Salón Nacional de Arte 2023. *Ahora Calafate*. <https://ahoracalafate.com.ar/contenido/17458/dos-artistas-santacruceñas-fueron-seleccionadas-para-el-salon-nacional-de-arte-2> (02/12/2025).

- LÓPEZ, M. A. y CAMPUZZANO, G. (2013). Reality can suck my dick, darling. The Transvestite Museum of Peru and the histories we deserve. En M. Lucchetti y J. Wielander (Eds.), *Visible Workbooks #2*. Kunsthau Graz, Universalmuseum Joanneum.
- LÓPEZ OCÓN, M. (4 de diciembre de 2018). El Salón Nacional de Artes Visuales, tomado por asalto, *Tiempo Cultura*, párrs. 6-8. https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/el-salon-nacional-de-artes-visuales-tomado-por-asalto/ (11/02/2025).
- MÁXIMO, M. (19 de noviembre de 2021). Feda Baeza: "El desarrollo de nuestro propio cuerpo es también una obra de arte". *Suplemento Soy, Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/383008-feda-baeza-el-desarrollo-de-nuestro-propio-cuerpo-es-tambien> (11/02/2025).
- MIGNOLO, W. (2007). Delinking. *Cultural Studies*, 21 (2-3), 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647> (02/12/2025).
- OYBIN, M. (6 de julio de 2018). Se lanza el nuevo Salón Nacional de Artes Visuales: llegó la hora de escuchar a las mujeres. *Cultura Infobae*, párr. 1. <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/06/se-lanza-el-nuevo-salon-nacional-de-artes-visuales-llego-la-hora-de-escuchar-a-las-mujeres/> (11/02/2025).
- Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace (2023). *Salón nacional de artes visuales 2020/21*. 1a ed. ilustrada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural.
- Palais de Glace (2021). *Plataforma Abierta. Estadísticas de Encuesta SNAV 2020/21*. Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/media/uploads/site-37/encuesta-2020-21.pdf> (11/02/2025).
- PANOZZO, M. (2018). S/T. En Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina, *Catálogo Salón Nacional de Artes Visuales 2018* (p. 5). Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo_salon_nacional_2018_0.pdf (11/02/2025).
- REINOSO, S. (2 de septiembre de 2021). Para la curadora del Salón Nacional de Arte, "la calidad es ficticia". *Clarín Cultura*. https://www.clarin.com/cultura/artes-calidad-ficticia-dice-curadora-concurso-sexos-doce-generos_0_38G8e47JX.html (02/12/2025).
- . (4 de diciembre de 2024). ¿También el Salón Nacional de Artes Visuales 2024 está bajo la motosierra? *Clarín Cultura*, párrs. 25-27. https://www.clarin.com/cultura/salon-nacional-artes-visuales-2024-paso-motosierra_0_DIMeLiMt3d.html?srsltid=AfmBOornG6HEHCXu03Z5z4RLYzqla-7WlnV6jNGd-KA0hv1UWQ1ODVe (11/02/2025).
- ROJAS, D. (17 de abril de 2021). Feda Baeza, directora del Palais de Glace: "Hay estigmas y fantasías con las identidades trans, a veces tengo que mostrar que no mordemos, que somos personas". *Cultura Infobae*, párr. 3. <https://www.infobae.com/cultura/2021/04/17/feda-baeza-directora-del-palais-de-glace-hay-estigmas-y-fantasias-con-las-identidades-trans-a-veces-tengo-que-mostrar-que-no-mordemos-que-somos-personas/#:~:text=%2DYo%20dir%C3%ADa%20que%20mi%20transici%C3%B3n,era%20una%20persona%20no%20binaria> (11/02/2025).
- SALTÍ, R. (2015). Around the postcolony and the museum: curatorial practice and decolonising exhibition histories. En *L'Internationale Online, Decolonising Museums* (pp. 135-147). <https://internationaleonline.org/es/publications/decolonising-museums/> (02/12/2025).

Secretaría de Estudios y Estadísticas Laborales del Ministerio de Empleo, Trabajo y Seguridad Social (enero de 2020). *Encuesta de indicadores laborales – Datos de diciembre de 2019*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/eil_1912_informe.pdf (11/02/2025).

WECHSLER, D. (1999). Salones y contrasalones. En M. Penthos y D. Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma* (pp. 41-80). Buenos Aires: CAIA.

El arte de conventillo

UV Estudios, entre la galería de arte y el conventillo

Mario Scorzelli¹

Resumen

Este trabajo analiza la dimensión estética-política del barrio de Villa Crespo a partir de las transformaciones impulsadas por la reconfiguración del sistema del arte contemporáneo. Tomando como referencia los casos de UV Estudios, la galería Ruth Benzacar y el conventillo El Nacional, se exploran las transformaciones culturales del barrio y la emergencia de un nuevo horizonte posible para la vida de conventillo en diálogo con el arte contemporáneo

Palabras clave: UV Estudios, Villa Crespo, humor, *queer*, conventillo, arte contemporáneo.

¹ Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de Artes.

Buenos Aires, 1983. Artista. Licenciado en Curaduría en Artes (UNA) y diseñador de Imagen y Sonido (UBA), actualmente realiza la Maestría en Estudios Culturales (UNR). Es profesor en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de Rafaela. Su trabajo se centra en el análisis crítico de las transformaciones institucionales y estéticas de la escena artística contemporánea en Buenos Aires.

Fecha de recepción: 28/6/2025 — Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: SCORZELLI Mario (2025). "El arte de conventillo. UV Estudios, entre la galería de arte y el conventillo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 59-77.

The Art of the Tenement

UV Studies Between the Art Gallery and the Tenement

Abstract

This paper analyzes the aesthetic-political dimension of Villa Crespo in light of the transformations driven by the reconfiguration of the contemporary art system. Focusing on the cases of UV Estudios, the Ruth Benzacar gallery, and the “El Nacional” tenement house, it explores the neighborhood’s cultural changes and the emergence of a new possible horizon for tenement life in dialogue with contemporary art.

Keywords: UV Estudios, Villa Crespo, humor, *queer*, tenement house, contemporary art.

Las casas a veces se mueven a ritmos tan lentos que parece que siempre están en el mismo lugar. Pero aunque creamos que no cambian, igual cambian. Una casa llega rápido a cumplir cincuenta, setenta o cien años. Verla inmóvil todos los días, detenida en el mismo sitio, puede llevarnos a pensar que no tiene una vida propia.

La fachada inmutable del conventillo El Nacional parece tener la misma cara todos los días. Su modesta placa de chapa —malamente atornillada al costado de la puerta— exhibe una tipografía estirada, completamente ajena al viejo arte de la caligrafía, y anuncia, de forma burocrática: “Este edificio emblemático fue declarado como área de protección histórica por la ley 1.487”. Sin embargo, cada tanto alguien le da una nueva mano de pintura a sus paredes de color amarillo añejo y barre las hojas secas de la vereda casi con la misma inercia de quien se lava los dientes por la mañana.

Con una indiferencia absoluta —similar a la del óxido inimputable que aparece al costado de los tornillos de esa precaria placa de chapa— crece la pregunta sobre cuál es el alcance real de semejante ley para la protección de una casa y de su historia. Sobre todo si consideramos que esa casa parece estar construida más allá de los límites impuestos por cualquier código o legislación de planeamiento urbano y su historia se asemeja más a un divertido guion de sainete criollo que a la redacción de un frío documento público. Lo cierto es que, más allá de lo que promulgue esa ley, no parece estar dando buenos resultados. Las pruebas de que la degradación y el cambio no pueden ser simplemente proscritos no dejan de manifestarse.

Algo parecido sucede con un gran portón anodino en la calle Ramírez de Velasco, a la altura del cruce ferroviario, que hoy parece lucir más blanco que nunca. Se trata de un blanco antártico, límbico, abstracto, casi hospitalario, hasta —me animaría a decir— mental. Un blanco que nunca antes había sido visto por el barrio y que no nos dice nada, salvo por la pequeña inscripción en letras negras con serif que indica sobre la puerta el nombre de la galería Ruth Benzacar. Es un nombre que viene dando vueltas desde hace más de cincuenta años en el imaginario general de la ciudad, junto a obras de arte, dólares y ferias. Sin embargo, despierta cierta intriga saber cómo llegó a incrustarse en la puerta de ese antiguo galpón de Villa Crespo.

Algunos dicen que se trata de un movimiento especulativo relacionado con un programa urbanístico que encuentra nuevos destinos para el excedente de capital en las ruinas de las antiguas fantasías viriles y contaminantes de una nación industrial. Otros, en cambio, encuentran las razones en aspectos exclusivamente intrínsecos del campo del arte y sentencian que “la justa ambición del proyecto es la de poseer un espíritu contemporáneo al de las obras de arte que albergará” (Huffmann y Fernández Sanz, 2015).

A todo esto, a pocas cuadras de ahí, en un punto equidistante entre el conventillo El Nacional y la galería Ruth Benzacar, se encuentra una casa particular que conocimos bajo el nombre de UV Estudios. Y cuando digo que es una casa particular, lo digo porque funciona como una mezcla entre vivienda de inquilinato y galería de arte, un espacio híbrido que se inserta en el nuevo circuito cultural del barrio para reunir al arte contemporáneo con algo que se parece a la vida del conventillo.

Este relato parece hablar del pasado, aunque vaya uno a saber qué significa eso realmente. Hay quienes sostienen que el pasado no es otra cosa que una forma incierta del presente, un poco más imprecisa, más borrosa, más confusa y polvorienta. Como si se tratara de un espacio vacío que nadie habita y al que solo se puede entrar por la puerta caprichosa de los recuerdos. Algo así como un galpón con el portón cerrado por un pesado candado o una casa detenida en el tiempo, esperando detrás de un cartel de alquiler.

Pero en nuestra historia cultural, el pasado no aparece como una etapa clausurada ni como un depósito neutro de hechos, sino como una construcción activa y en disputa que interviene de manera persistente en el presente. El pasado de Villa Crespo —su trama industrial, sus conventillos, sus prácticas de convivencia y trabajo— opera como una tradición selectiva² que sigue modelando modos de vida, legitimando prácticas e impulsando futuros posibles.³

De esa manera, a partir de la irrupción de UV Estudios, la memoria del conventillo El Nacional y la instalación de la nueva sede de la galería Ruth Benzacar, se dibuja una historia del barrio de Villa Crespo, una historia en la que las casas, los galpones y los conventillos tienen vida propia y hablan de los sueños y fantasías de antiguos trabajadores fabriles y de artistas contemporáneos.

² Sobre la idea de “tradición selectiva”, Raymond Williams se distancia de la lectura marxista clásica que concibe la tradición como un remanente relativamente inerte de la superestructura, entendido apenas como un pasado sobreviviente o un conjunto de inercias culturales secundarias frente a los procesos económicos decisivos. Para Williams, la tradición no es un residuo sino un proceso activo de selección, mediante el cual toda comunidad destaca, legitima y rearticula ciertos elementos de su legado cultural al tiempo que relega otros al olvido. La tradición, en este marco, no es una transmisión mecánica sino una construcción deliberada, orientada por los valores, las prioridades y las disputas del presente. En esa dirección, el concepto de “tradición selectiva” permite dar cuenta de esa operación constante de elección y reorganización del pasado en función de los horizontes contemporáneos (Williams, 2009).

³ En este punto, el trabajo se distancia de algunas teorías antisociales y reconoce el potencial emancipador de imaginar, desear y modelar futuros con un horizonte transformador, aun cuando nuestra capacidad de agencia no sea más que la de un actor en una obra teatral o —como sugiere Graham Harman, figura central en los debates estéticos contemporáneos y a la vez esquiva a las categorías políticas— la de un simple ingrediente dentro de la obra de arte.

Algunas consideraciones sobre este trabajo

Este trabajo explora la dimensión estética-política⁴ del circuito cultural de Villa Crespo a partir de la irrupción de UV Estudios. El espacio es abordado no solo como el armazón arquitectónico de una casa —una materialidad concreta y doméstica—, sino como un lugar donde se negocian formas de vida cultural y se reconfiguran prácticas sociales y artísticas. En ese sentido, se propone una aproximación a la estética de UV a partir de un análisis que establece ciertas afinidades con la lógica de una obra teatral, actualizando motivos del sainete criollo para reconstruir identidades barriales y relevar su inclinación comunitaria, que configura un horizonte alternativo para la vida del conventillo.

La hipótesis que organiza el análisis sostiene que las dinámicas de convivencia, producción y circulación del arte que UV habilita configuran un espacio común capaz de mezclar voces y tradiciones que divergen de las gramáticas institucionales dominantes en el arte contemporáneo. Este contraste se vuelve especialmente visible frente a la nueva sede de la galería Ruth Benzacar, instalada a pocas cuadras en un antiguo galpón industrial. Mientras Ruth Benzacar opera mediante las lógicas de circulación propias de la industria del arte contemporáneo, UV Estudios despliega lo que aquí denominaremos un “arte de conventillo”: una articulación de afectos, teatralidad social, producción artística y modos de vida que reactualiza la tradición del sainete criollo.

En su desarrollo, el trabajo delimita y pone en operación los conceptos centrales del análisis —“arte de conventillo”, “clase creativa”, “urbanismo neoliberal”, “galería de galpón”— situándolos en el contexto histórico y cultural del barrio y vinculándolos tanto a procesos de renovación urbana como a los discursos de profesionalización del arte contemporáneo. La lectura propuesta combina teoría crítica, historia cultural y observación etnográfica para examinar cómo las transformaciones urbanas, las dinámicas de clase y las estrategias curatoriales de cada espacio producen regímenes diferenciados de sensibilidad. De este modo, se argumenta que UV Estudios introduce un humor y una sociabilidad alternativos frente al lenguaje institucionalizado de la “galería de galpón”, dispositivo técnico-arquitectónico orientado a la integración del circuito local en los mercados globales del arte contemporáneo.

⁴ Según Rancière (2009), la estética no se limita a estudiar de manera exclusiva las problemáticas intrínsecas de la historia del arte, ni sus efectos sobre la sensibilidad. Por el contrario, propone configuraciones de la experiencia que inducen formas de subjetividad política a partir de la articulación de maneras de hacer, pensar, relacionar y visibilizar. Bajo este “régimen estético de las artes”, compuesto de evidencias que muestran la existencia de un común compartido, tiene lugar lo que el autor denomina como un “reparto de lo sensible”, configurado por un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que definen tanto el lugar de la problemática política como la forma de la experiencia.

El humor de UV

Para contar la historia de una galería podríamos rastrear documentos, reconstruir su trayectoria de exposiciones, identificar los nombres de los artistas y curadores que participaron en ella e investigar cada detalle de las obras que fueron expuestas. Sin embargo, aún así quedaría fuera de nuestro registro una gran cantidad de información valiosa. Incluso si lográramos entrevistar a todas las personas que alguna vez pasaron por la galería en cuestión, entre olvidos y omisiones habría cosas que nunca podríamos recuperar.

Pero esto, más allá de constituir una advertencia metodológica bastante habitual en la investigación histórica del arte, revela un dato central para nuestro análisis: los elementos más significativos de UV no se encuentran únicamente en un archivo formal, sino en ciertos gestos, climas y modos de sociabilidad que difícilmente dejen una huella documental en esos registros. Entre los ejes considerados en este trabajo, tiene un lugar decisivo una inclinación que algunos autores podrían llamar estética, pero que en este texto denominaremos “humor”.

En primer lugar, porque UV es un objeto con rasgos formales particulares que —como intentaremos demostrar más adelante— podría ser considerado tanto una galería de arte como un exponente contemporáneo del sainete criollo. En segundo lugar, porque más allá de esos rasgos particulares, un abordaje desde la historia social⁵ del arte permite indagar la estética como una expresión de conflictos de clase, que excede las cuestiones intrínsecas de la expresión artística y resulta imposible de estudiar aislada de los demás aspectos de la vida social⁶ (Hauser, 1978).

Al referirnos al modo particular de producción que presenta UV, reemplazar el término “estética” por “humor” nos permitirá acentuar nuestro distanciamiento de otras teorías formalistas,⁷ que abordan la estética a partir de una perspecti-

⁵ Como afirma Barraza (1974), el adjetivo “social” en el contexto de la historia social del arte propuesta por Hauser indica, por un lado, una posición marxista en relación con la historia y, por otro, el lugar donde se localiza el objeto de estudio, es decir, el campo de la ideología y de la lucha de clases.

⁶ La historia social del arte intenta demostrar que los estilos no responden a un desarrollo inmanente ni exclusivamente formal, sino que su génesis, mantenimiento y transformación están condicionados por factores sociopsicológicos (Barraza, 1974). En ese sentido, podría trazarse cierta familiaridad con el “régimen estético del arte” de Rancière, en tanto también supone una ruptura con el modelo clásico de la autonomía de la obra.

⁷ Cuando hacemos mención a “otras teorías formalistas” nos referimos a planteos de autores que pertenecen a tiempos y contextos tan diversos como Immanuel Kant y Clement Greenberg. Determinar los matices y las particularidades de esas teorías es una tarea que excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, nos limitaremos a mencionar que las reunimos por su vocación de focalizarse exclusivamente en los aspectos intrínsecos del arte; característica que las aleja tanto de la historia social del arte propuesta por Hauser como de los planteos de Rancière con relación a la dimensión política de la estética. Por otra parte, queda pendiente un análisis más detallado de autores como Graham Harman, Steven Shaviro, Robin Mackay, Claudio Iglesias, entre otros, a partir de los cuales podría complejizarse la división entre los aspectos formales y sociales de la obra de arte. Aunque muchos de sus planteos parten de

va parcial, centrada en la descripción de rasgos formales intrínsecos propios de la historia del arte. En lugar de esto, podremos complementar nuestro análisis atendiendo a los conflictos culturales que se materializan a partir de las relaciones sociales que motiva la galería. Cuando nos referimos al “modo particular de producción”, lo hacemos en un sentido amplio que incluye tanto la realización de exposiciones como el desarrollo de la vida cultural que gira en torno a ese espacio. En este contexto, el humor podría estar relacionado con el carácter jocoso del sainete criollo, pero también extenderse en dirección a la crítica social para considerar las manifestaciones de una “clase creativa” en el contexto de una ciudad atravesada por una nueva ola de políticas “neoliberales”.

La noción de clase creativa, formulada por Richard Florida (2010), designa a un conjunto de profesionales vinculados al trabajo cognitivo y a las industrias culturales, cuya presencia las ciudades buscan atraer mediante políticas orientadas a la innovación, la flexibilización normativa y la valorización simbólica de determinados distritos. En Buenos Aires, estas estrategias se hicieron visibles en la reconversión de antiguas áreas industriales y en la creación de nuevos circuitos artísticos; procesos que no solo reconfiguraron el tejido urbano, sino que también instauraron nuevos regímenes de sensibilidad.

En esa dirección, las políticas urbanas implementadas en la Ciudad de Buenos Aires a partir de mediados de los años 2000 consolidaron un modelo de gestión que diversos autores han caracterizado como “urbanismo neoliberal”. Más que una retirada del Estado, este modelo se distingue por una reconfiguración activa de las funciones estatales, orientada a promover la circulación del capital inmobiliario, la valorización del suelo y la creación de áreas estratégicas para el consumo cultural. De acuerdo con Cravino y Palombi (2015), el neoliberalismo urbano local opera mediante dispositivos aparentemente benignos —exenciones impositivas, flexibilización normativa, programas de “revitalización”, planes de estímulo para industrias creativas— que, sin recurrir de manera directa a la coerción, podrían producir efectos de desplazamiento social igualmente contundentes. La conversión de antiguas zonas industriales en polos culturales debe entenderse en este marco: como una política que, bajo la retórica de la innovación y la modernización, reordena la ciudad según los intereses de las élites económicas, legitimando determinados modos de vida y consumos.

Por otra parte, es preciso mencionar que otros autores se han ocupado de describir algunos rasgos relacionados con lo que denominamos el humor de UV; es decir, han señalado aspectos de su producción artística y cultural sin dejar de atender a factores que no siguen necesariamente un desarrollo condicionado de manera exclusiva por elementos formales immanentes de la historia del arte.

una concepción ontológica, habilitan a pensar que los objetos artísticos incorporan sedimentos afectivos y sociales, de modo tal que la materialidad de las obras incluye sus determinaciones culturales sin renunciar a su autonomía relativa.

Entre estos autores se destacan los aportes de Alejo Ponce de León y Claudio Iglesias, quienes han formulado análisis sobre lo que denominan un arte “kitsch”, “queer” e “ingenuo”.

Ponce de León (2019) identifica bajo la denominación de “kitsch” y “basura” algunos rasgos del humor de la galería UV.⁸ Con esos nombres, hace referencia a una forma de diálogo ambiguo entre la lógica macrista de aproximación al arte —descrita por el autor como “puro sentido común”— y una retórica escapista que combina frivolidad, consumo irónico y pérdida de contacto con la realidad material y política. Fruto de ese diálogo ambiguo, emerge un modo de expresión que Ponce de León caracteriza por su discursividad ingenua, próxima al registro empleado en las comunicaciones del macrismo para conducir sus políticas oficiales. En ese sentido, se produce un pliegue entre la retórica oficial del Estado —que el autor califica como una política indeseable para la imaginación progresista, caracterizada por la frivolidad neoliberal, el pop y la ironía— y su reverso, considerado como lo político-deseable, materializado en un clima de fiesta con cierta sensibilidad popular vinculada a la militancia marica y al surrealismo pictórico.

Por su parte, Iglesias (2018) identifica, en numerosas críticas y ensayos, los rasgos de lo “queer” y lo “ingenuo” asociados tanto a producciones realizadas en UV como a otros proyectos y artistas afines a ese espacio, entre los que se encuentran Guzmán Paz, Julián Sorter, Básica TV y Fernanda Laguna. Estos trabajos contribuyen a caracterizar el humor de UV desde una perspectiva que Iglesias identifica como “canon queer”, una alternativa a las normas del “canon oficial”, caracterizado por un arte profesional e institucionalizado. Este canon *queer* podría identificarse con la emancipación de elementos ingenuos o desadaptados, que no encajan en los moldes convencionales de un arte profesionalizado. Este último, reprime la peculiaridad de los artistas que no se alinean con las expectativas institucionales (Iglesias, 2018).

Mediante estas categorías, ambos autores se aproximan al humor de UV atendiendo a factores sociales, políticos y psicológicos que no se limitan únicamente a sus aspectos artísticos. En ese sentido, retomaremos algunas de estas ideas para abordar el humor de UV a través de las relaciones —o la ausencia de relaciones— con dos espacios emblemáticos del circuito cultural de Villa Crespo: la galería Ruth Benzacar y el conventillo El Nacional. A partir de esto, intentaremos demostrar que el humor de UV constituye un nuevo horizonte posible para la vida del conventillo y la circulación del arte contemporáneo en la ciudad.

⁸ El texto de Ponce de León realiza un análisis interpretativo del diseño producido por Agustín Ceretti para la tapa del libro de Cristina Fernández, Sinceramente (2019). En su desarrollo argumentativo, Ponce de León observa que Ceretti también es el encargado de darle cohesión visual al universo de UV, cuya estética describe —en un registro que subraya su ambigüedad— a partir de la frivolidad, el consumo irónico y cierta pérdida de contacto con la realidad material y política, rasgos que, según advierte, pueden acercarse al registro comunicacional del macrismo, aunque se inscriben en una retórica escapista que complejiza ese vínculo.

Un nuevo horizonte cultural para el conventillo

A continuación, me gustaría centrarme en el conventillo no solo como estructura arquitectónica, sino como una idea que evoca el escenario donde, durante décadas, se ha desarrollado gran parte de la vida barrial. Mi intención es identificar aquellos aspectos de la vida cultural de “El Nacional” que perduran —aunque con nuevos matices— en el horizonte contemporáneo que atraviesa UV.

Según Néstor Tkaczek (2012), el conventillo es una vivienda urbana inevitable para los inmigrantes del Río de la Plata. Tkaczek explica que el conventillo tiene un parentesco lejano con el hotel y poco que ver con la palabra que le da origen: “convento”. Este tipo de vivienda suele contar con múltiples habitaciones que dan a un corredor y permiten el acceso a los espacios compartidos, un patio, la cocina y los baños. En nuestra historia cultural, el conventillo es el punto de reunión de la masa inmigratoria de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX que llegó a Buenos Aires en busca de trabajo.

El caso particular del conventillo conocido como “El Nacional” fue edificado bajo el impulso industrial de finales del siglo XIX, por iniciativa de Salvador Benedit, gerente de la fábrica La Nacional de Calzados (Contreras, 2019). De esta manera, “El Nacional” nació como una vivienda urbana colectiva destinada a albergar a los numerosos trabajadores que atrajo la fábrica. Sus 112 habitaciones llegaron a recibir a más de 400 personas, en su mayoría trabajadores migrantes que vivían en condiciones de hacinamiento (Wiñazki, 2011).

Cuentan algunas historias⁹ que, entre todos los inquilinos, se encontraba una mujer conocida como “La Paloma”, cuya presencia fue tan significativa que el conventillo llegó incluso a ser rebautizado con su nombre. La identidad de “La Paloma” es imprecisa; su historia está compuesta por relatos que la presentan tanto como trabajadora fabril como prostituta. Quizás la figura de “La Paloma” que se delinea con mayor claridad sea producto de la imaginación de Alberto Vacarezza, escritor del sainete criollo que contribuyó a popularizar aún más su nombre.

En *El conventillo de la Paloma* (Vacarezza, 1929) encontramos, a partir de relatos de vecinos, miradas antagónicas sobre ese personaje de ficción. Para algunos, como Mariquini y V. Crespo, “La Paloma” es una “sinvergüenza” o un “marracho”, mientras que para otros, como Miguel y José, se trata de la mujer

⁹ Según Wiñazki (2011), “La Paloma” provenía de los prostíbulos del Bajo, donde los hombres hacían fila para estar con ella. Aunque su búsqueda incluía sexo, no era el único motivo: el conventillo, lleno de hombres, representaba una “invención de la soledad”. En ese contexto, “La Paloma” no solo atraía por su físico, sino que también tenía la capacidad de enamorar. Por otra parte, Donadio (2015) relata que, según el anecdotario del barrio de Villa Crespo, una inquilina muy atractiva, vestida con un vestido blanco, bajaba por las escaleras y proporcionaba a los operarios fatigados por su jornada laboral un espectáculo muy apreciado. Esta mujer y su vestido llevaron a que el lugar recibiera de manera permanente el nombre de El Conventillo de la Paloma.

más linda que han visto sus ojos, cautivados con “la hermosura mojonera de su cara” y “la gracia arrebatadora de su cuerpo”.

En esta breve descripción de *El conventillo de la Paloma* —tanto del espacio arquitectónico y la vida cultural que allí se desarrolla, como de los personajes y el humor que se hacen presentes en la obra de Vacarezza— aparecen delineados algunos de los aspectos del sainete criollo. Una variante particular de este género, que en la obra del mismo autor titulada *La comparsa se despide* (Vacarezza, 1936) es descripta, en palabras del personaje Serpentina, de la siguiente manera:

Poca cosa:
un patio de conventillo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta,
un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo,
una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana y telón.

Pero como si esta enumeración —que hace referencia a cuestiones vinculadas con la estructura narrativa y los personajes que participan de la obra— no alcanzara para dar cuenta del estilo particular del sainete criollo, Serpentina continúa mencionando algo que subyace a esa estructura y que nosotros consideramos parte constitutiva del humor.

Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón (Vacarezza, 1936).

Ese humor del sainete criollo de Vacarezza tendría una recepción que no estaría exenta de críticas. Entre ellas se destaca la realizada por Pellettieri (2008), quien sostiene que sus obras son una mezcla de populismo y conservadurismo, representaciones que estilizan la realidad, sustraen el costumbrismo e insuflan un sentimentalismo que hace crecer de manera desmesurada lo caricaturesco. Por otra parte, el autor se ocupó de señalar que los personajes extranjeros eran tratados de manera xenófoba, y no dudó en etiquetar a Vacarezza como un reac-

cionario. En definitiva, Pellettieri (2008) sostiene que “lo cómico desinteresado de lo social constituyó la característica del humor de Vacarezza” y sustenta su argumentación en el hecho de que no había ninguna crítica social en su comicidad; ni clases sociales, ni hambre.¹⁰

Sin embargo, podemos objetar que ajustarse a una representación fidedigna de la realidad social no constituye un deber ni una obligación del arte. En todo caso, si Vacarezza representa algo de la realidad, no lo hace exclusivamente de manera narrativa en sus guiones, sino que la realidad puesta en escena por su obra es la que subyace a ese armazón. Retomando las palabras de Serpentina, podríamos decir que se trata de una “realidad del corazón”, de los afectos que se despliegan en el conventillo y que no pueden escindirse de la realidad material.

En ese sentido, podríamos decir que la liviandad y la frescura de las historias —contadas con coloridos juegos verbales que llevaron a catalogar su humor como oportunista y estéticamente deplorable— también nos permiten reconocer un modo de celebrar la realidad de la vida y la cultura precaria de una clase heterogénea de trabajadores, compuesta por hábitos del cabaret, pícaros, percantas y un rejunte de migrantes reunidos en un conventillo.

De esa manera aparecen delineados algunos rasgos formales de la narrativa del sainete criollo, como el protagonismo de la locación del conventillo, una trama atravesada por el desarrollo de acciones de la vida cotidiana y un drama encarnado por conflictos de personajes populares. Todo esto, interpretado en un lenguaje exageradamente poético —hasta el límite de lo caricaturesco— que se ocupa de representar con un humor alegre la vida y la cultura de esa clase popular. Estos aspectos del sainete criollo son los que afirmo que perviven, con nuevos matices, en el humor de UV.

Así como “La Paloma” fue la encargada de darle un nuevo nombre al conventillo El Nacional, a unas pocas cuadras de distancia Violeta Mansilla sería la responsable de bautizar una casa anodina con el nombre UV Estudios. Una casa que desde ese momento sería algo más que una casa; estaría destinada a funcionar como espacio de residencia para artistas y, al mismo tiempo, se ocuparía de albergar proyectos artísticos fundamentales para la vida cultural del barrio.

UV se parece a un conventillo en la medida en que se presenta como una casa de inquilinato para “trabajadores” que arriban a Villa Crespo de la mano de un nuevo impulso industrial o, en este caso, quizás deberíamos anteponer el prefi-

¹⁰ La discursividad que desarrolla Pellettieri sobre la dimensión crítica del sainete criollo puede aplicarse a otros debates emblemáticos de la historia cultural porteña. Por ejemplo, ciertos sectores de la crítica calificaron las producciones del grupo de artistas del Centro Cultural Rojas como descomprometidas, “guarangas” o “light”, términos que marcaron las discusiones de más de una década del arte argentino y que suscitaron respuestas emocionales similares a las provocadas por la obra de Vacarezza. De manera análoga, la irrupción de UV Estudios generó tensiones y valoraciones contrapuestas que permiten pensar la persistencia de un humor que provoca debates y moviliza afectos, como lo hacía el sainete criollo.

jo “pos-” a la palabra industrial para señalar una diferencia que presenta el horizonte contemporáneo. Las construcciones arquitectónicas que nacieron con el desarrollo fabril de finales del siglo XIX encontraron una forma de reconvertirse gracias al establecimiento de un nuevo circuito artístico en el barrio, que se asienta en el sector de servicios y las actividades altamente especulativas, como los negocios inmobiliarios o el mercado del arte.

En esa dirección, también deberíamos aclarar que ya no nos encontramos con trabajadores industriales atraídos por el entramado de fábricas instaladas a orillas del Maldonado, sino con artistas. Tratar de identificar y calificar a los artistas como trabajadores es una tarea que excede los objetivos y el alcance de este trabajo¹¹. Sin embargo, para comprender la complejidad de esta cuestión podríamos limitarnos a mencionar algunas de las múltiples categorías con las que suele denominarse a los artistas, como creativos, freelancers o emprendedores¹². A pesar de los matices que sugieren esas categorías, abordaremos el trabajo de los artistas reunidos en UV como representantes de una misma clase creativa que participa en el proceso de revitalización urbana desencadenado por la instalación del circuito artístico de Villa Crespo.

De esta manera, el grupo de “creativos”, integrado por gestores culturales, artistas y curadores, será el encargado de impulsar exposiciones, proyectos artísticos y una vida cultural que recupera tanto rasgos del antiguo conventillo del barrio como el humor propio del sainete criollo de Vacarezza.

Según Pellettieri (2008), ese sainete criollo fue visto por muchos como la “oveja negra” de la cultura argentina, ya que su existencia parecía justificar los defectos atribuidos al país, como el mal gusto y la falta de profesionalismo. La crítica contemporánea celebró su “desaparición”, no tanto como una señal de cambio en los gustos del público, sino como un reflejo de su propia inferioridad artística y humana. Además, la concepción positivista predominante en el arte aplaudía su “avance” hacia otras formas consideradas “más elevadas”.

En relación con esto, podríamos encontrar en el humor de UV una suerte de actualización del sainete criollo, que se manifiesta en un clima de fiesta disidente

¹¹ En esta línea, Rancière (2010) señala que las identidades políticas vinculadas al “trabajo” no deben entenderse de manera unidimensional ni fijarse en modelos sociológicos estables. El proletariado —como cualquier sujeto político— ha sido siempre una constelación heterogénea de formas de vida, prácticas e inscripciones en el reparto de lo sensible. Aplicar esta noción a nuestro caso de estudio permite pensar también el lugar de los artistas, quienes, aun operando en regímenes de trabajo flexible y aparentemente autónomo, continúan atravesados por las imposiciones del mercado y del Estado. Esta ambivalencia se vuelve evidente en el caso de UV, donde los artistas pueden aparecer simultáneamente como agentes de revitalización urbana y como trabajadores inmersos en un sistema de explotación que, paradójicamente, habilita ciertas formas de libertad en medio de la precariedad estructural.

¹² En relación con los debates sobre el arte y el trabajo, resultan de interés las Primeras Jornadas de Arte y Estética (2015) organizadas por el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella, bajo la dirección de Claudio Iglesias e Inés Katzenstein, en las que se exploraron cuestiones teóricas relacionadas con el profesionalismo en el arte.

en el corazón de Villa Crespo. En esa dirección, no solo asistimos a la rehabilitación urbana a partir de la refuncionalización de una casa antigua que se vuelve un hito del circuito cultural del barrio, sino también a la actualización de un tipo de humor que Iglesias caracteriza de “*queer*” e “*ingenuo*” y que Ponce de León describe a través de una sensibilidad “*kitsch*” alimentada por el consumo irónico de imágenes, la apropiación de “*basura*” discursiva y la mezcla —a veces frívola, a veces crítica— de elementos heterogéneos.

Como hemos intentado demostrar, esas categorías contribuyen a delinear algunos rasgos vinculados al humor de UV. Sin embargo, para enfatizar el particular modo en que perviven elementos relacionados con la vida cultural de una clase de “trabajadores” reunidos en una vivienda de inquilinato en el barrio de Villa Crespo, propongo llamar al arte que se desarrolla en UV un “arte de conventillo”. Ese “arte de conventillo” no se limita a un estilo formal ni a una cuestión temática; más bien, se caracteriza por su capacidad de reunir, en un mismo espacio, diversidad de voces y estrategias expresivas que dan forma a su particular humor, tal como ocurría en los conventillos tradicionales. Es un arte que recupera la herencia de la curaduría doméstica, pero incorpora —de manera más teatral— la vida barrial y la interacción social como parte constitutiva de su materialidad.¹³

En última instancia, deberíamos aclarar que, si el sainete criollo movilizaba un conflicto melodramático leve —en general ligado a los afectos y que suele encontrar un desenlace feliz—, el humor de UV surge como la expresión de un conflicto en el corazón de Buenos Aires. Ese conflicto se manifiesta en la destrucción creativa¹⁴ de una ciudad que experimenta tanto la transformación de su espacio urbano en declive como la rehabilitación de construcciones heredadas de un proyecto industrial trunco que habilita una nueva vida cultural. En este proceso se entrelazan dinámicas de negocios inmobiliarios y especulación, pero también logra encontrar su lugar un clima de fiesta popular, *queer*, guarango, disidente e ingenuo.

¹³ En esa dirección, podríamos inscribir bajo la categoría de “arte de conventillo” a otros espacios emblemáticos de la escena porteña, como Rayo Lazer, el primer Isla Flotante —que se resiste a ser olvidado a pesar de las narrativas de crecimiento institucional que pesan sobre su historia—, El Vómito, Las Deudas y tantos otros. Estos espacios comparten con UV la particularidad de habitar casas antiguas de la ciudad, donde los artistas se convirtieron en actores centrales, encargados de desplegar un humor que dialoga con la precariedad, la ocurrencia y la picardía propias del conventillo.

¹⁴ Según Benner, Peck y Theodor (2009), el concepto de destrucción creativa resulta útil para describir trayectorias de cambio institucional y espacial que tienden a cristalizar geografías dispares, socialmente regresivas y políticamente volátiles. En Buenos Aires, a partir de 2015, puede observarse que esta dinámica se profundizó con el impulso de los gobiernos nacional y porteño, que reorientaron las estrategias de desarrollo territorial hacia la reurbanización —y valorización— de diversos barrios de la ciudad, tomando esta noción como marco de lectura.

El arte de conventillo frente a la galería de galpón

Ruth Benzacar es un nombre que acompaña al arte argentino desde mediados de los años sesenta, y su historia no se comprende sin atender a las mudanzas que fue realizando a lo largo de ese tiempo. Su recorrido atraviesa tres generaciones de galeristas —Ruth Benzacar, Orly Benzacar y, más recientemente, Mora Bacal—, cuyos modos de involucrarse en la galería se transformaron con cada nuevo espacio. Cada una de esas mudanzas permite reconocer, al mismo tiempo, el camino del crecimiento institucional y la expansión de la industria del arte contemporáneo local.¹⁵

Todo comenzó con la iniciativa de Ruth Benzacar, que abrió las puertas de su casa particular en la calle Valle, donde la galería se acomodó al ámbito doméstico. Más tarde llegó el piso de Talcahuano, con sus largos pasillos y ambientes que habilitaban exposiciones más ambiciosas en términos espaciales, y luego el célebre subsuelo de techo bajo en la calle Florida al 1000, un espacio en el corazón simbólico del centro porteño donde la actividad comercial terminó de emanciparse del clima doméstico. En este nuevo escenario, Orly Benzacar asumiría un rol protagónico en el proceso de actualización de la galería, profesionalizando sus prácticas y apostando por una nueva generación de artistas contemporáneos.

Finalmente, en 2015, la galería volvió a desplazarse y se instaló en un antiguo galpón industrial en Villa Crespo, a pocas cuadras de la casa donde funcionaría UV. Esa mudanza no solo señalaba un cambio de escala acorde con las necesidades de una industria en expansión, sino que también aceleraba la transición hacia un modelo de negocios cada vez más orientado a ferias, bienales y otros circuitos globales.

La mudanza de Ruth Benzacar a Villa Crespo constituye, en este sentido, un punto de inflexión no solo en la historia de la galería, sino también en la de la propia ciudad. Su instalación en un galpón industrial refuncionalizado la inscribe en una tendencia más amplia, en la que la infraestructura institucional del arte se asienta sobre espacios heredados de un pasado fabril. El nuevo edificio —una gran nave de techos altos, sin columnas ni dispositivos de aire acondicionado que interrumpan la mirada— condensa la promesa de exhibiciones de mayor escala, acordes con las necesidades de engrandecimiento institucional. Pero también desplaza a la galería hacia un nuevo circuito cultural, en un barrio que por esos años atraviesa un proceso de transformación urbana.

Tanto la configuración de nuevos circuitos culturales en la ciudad —asociados a la adopción de antiguos espacios industriales y portuarios como sedes de gale-

¹⁵ En relación con el proceso de crecimiento institucional del arte contemporáneo, la creación de Meridiano —la Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo— en 2016 constituye un hito central. Meridiano es una asociación profesional sin fines de lucro que agrupa a las galerías del país y se propone defender sus intereses, así como revalorizar su papel en el desarrollo y la profesionalización del sector.

rías— como la actualización general del modelo de negocios del sector, cada vez más orientado hacia la participación subsidiada en circuitos internacionales, terminarían contando con el respaldo y el impulso de las gestiones de Meridiano, el consorcio de galerías de arte contemporáneo de la ciudad, en el que Orly Benzacar tendría una voz protagónica. Desde su creación, esta asociación se ocupó de mediar con los gobiernos nacional y provinciales para promover un conjunto de políticas sectoriales que incluyeron la flexibilización de trámites y regulaciones —principalmente vinculadas a la exportación de obras—, la implementación de subsidios para la participación en ferias internacionales y la promoción de alivios fiscales destinados a fortalecer las actividades del sector. En conjunto, estas acciones no solo acompañaron la expansión de las galerías hacia nuevos espacios y nuevas escalas, sino que también contribuyeron a consolidar un perfil institucional profesionalizado y orientado a la inserción global del arte contemporáneo argentino.

Luego de este movimiento de ampliación institucional, el galpón de Ramírez de Velasco 1287 aún conserva algunas de sus características arquitectónicas originales —techos altos, estructuras de acero y suelos de cemento—, lo que permite reconocer en él la huella de su pasado industrial. Precisamente esa persistencia material ayuda a comprender por qué su reconversión en galería resultó especialmente funcional a las transformaciones más amplias del sector: la adopción de antiguos galpones emergió como respuesta directa a nuevas demandas de producción y exhibición que requerían espacios de mayor escala y versatilidad. En este sentido, la adaptación del galpón no fue simplemente una elección estética o simbólica, sino la consecuencia de un desplazamiento estructural en el modelo de circulación del arte, que dejó atrás los pequeños locales comerciales o los ámbitos domésticos para privilegiar espacios amplios capaces de alojar exhibiciones de gran escala y modos de trabajo acordes con la creciente profesionalización del campo.¹⁶

La transformación del galpón en galería no solo modifica su función, también reconfigura el sentido del término y lo desplaza hacia otra dimensión. En el ámbito del mercado financiero, el término “galpón” se utiliza para designar empresas que, aunque están registradas y cotizan en bolsa, carecen de una actividad económica real o significativa. Estas entidades suelen operar como vehículos financieros destinados a fines diversos —como eludir impuestos, realizar transacciones complejas o conservar activos inmovilizados— y se caracterizan por un nivel mínimo de actividad efectiva. En este uso del término, propio del léxico

¹⁶ De esta manera lo describe O. Benzacar (2015) en una entrevista para La Nación: “El centro se puso muy feo desde los años 90. Estaba buenísimo en los 80. Con el Bárbaro, el Florida Garden, la galería de Julia Lublin, Arte Nuevo, el Centro Cultural de España que dirigía Laura Buccellato. Ese circuito se perdió y se fue apagando todo. Hacía rato que quería irme, sobre todo por una limitación arquitectónica seria, que era el techo. En los años 80 tener un techo bajo se bancaba: jamás hubiese puesto una galería en ese lugar después de 1995”.

financiero, resuenan ciertos discursos vinculados a la creciente abstracción del mercado artístico contemporáneo, donde las transacciones y valoraciones de las obras se ven crecientemente determinadas por dinámicas especulativas y tendencias globales. En este sentido, “galpón” nombra una estructura cuyo sentido ya no se define por su uso original, sino por una operación conceptual que permite su desplazamiento hacia otras funciones. Esa mutación semántica resulta sugerente para pensar la reconversión arquitectónica y simbólica del galpón en galería. En este marco, propongo la noción de “galería de galpón” para referirme al nuevo dispositivo técnico-arquitectónico adoptado por Ruth Benzacar, subrayando cómo este modelo encarna transformaciones más amplias en el modo de circulación del arte contemporáneo.

La mutación espacial y cultural de la escena artística porteña, que tuvo lugar con la adopción de la galería de galpón, aún aguarda un estudio integrador más exhaustivo.¹⁷ Sin embargo, podríamos citar las palabras de Carlos Huffmann y Fernández Sanz (2015) —encargado de llevar adelante el proyecto de refuncionalización que convirtió el antiguo galpón industrial en la nueva sede de la galería— para ilustrar las expectativas y la “estructura de sentimiento”¹⁸ que predominaban en el mercado del arte respecto al cambio de escala de sus espacios: “El galpón blanco le gana al cubo blanco en todo tipo de economías: materiales, urbanísticas y simbólicas. La justa ambición del proyecto es la de poseer un espíritu contemporáneo al de las obras de arte que albergará”. Mientras tanto, a la vuelta del galpón, catalogado por Iglesias (2018) como “la gran proeza del arte porteño”, encontramos un espacio que parece el reverso de esa narrativa de progreso signada por el crecimiento institucional y los grandes proyectos. UV aparecía en 2016 como una mezcla de galería, taller, espacio participativo y de residencias. Ese lugar estaría destinado a cobijar obras y artistas de procedencias y recorridos muy diversos, que posiblemente hubieran tenido dificultades para desarrollarse o adaptarse a las expectativas y al funcionamiento de otros espacios institucionales, cuyas pautas y normas respondían cada vez más a los requerimientos de una industria del arte contemporáneo en expansión que parecía manejar diferentes coordenadas de escala y estilo.

¹⁷ Sobre este proceso, resulta especialmente relevante el aporte de Claudio Iglesias (2018), quien identifica la emergencia de este modelo espacial y examina una serie de casos que permiten comprender su incidencia en la reconfiguración del circuito de galerías de arte contemporáneo.

¹⁸ Según Williams (2009), la “estructura de sentimiento” se refiere a las formas de sentir y de entender el mundo que emergen de un período histórico específico y que reflejan las experiencias y valores colectivos de una sociedad en un momento dado. Este concepto es útil para analizar cómo la refuncionalización del antiguo galpón industrial en la nueva sede de la galería Ruth Benzacar no solo implica una transformación física, sino también una reconfiguración de las percepciones y valores en torno al arte y la cultura en Buenos Aires. La estructura de sentimiento en juego aquí incluye las expectativas culturales y emocionales que rodean el nuevo espacio de exhibición. Al adoptar un galpón industrial como sede de una galería de arte contemporáneo, se manifiestan cambios en la percepción del arte y su relación con el entorno urbano, así como en las prácticas y aspiraciones del mercado artístico.

De esa manera, UV dio lugar a una docena de exhibiciones plagadas de caprichos y obras en miniatura, innumerables fiestas, un colorido festival anual de performance y hasta un restaurante gestionado por Hoco Huoc, solo por mencionar algunas de las muchas cosas que allí sucedieron. Pero quizá, más allá de todo lo que podamos reconstruir, investigar o analizar sobre ese espacio, la imagen más precisa —o incluso la más hermosa— sea la que ofrece el artista Jair Jesús Toledo, quien lo describe de la siguiente manera:

A la distancia puedo ver el frente de mi casa en su totalidad. Están los dos enormes ojos saltones saliendo por la ventana de mi habitación y la lengua desplegándose desde el interior de la casa, cruzando la puerta y posándose jugosa y tranquila en la vereda. Por la ventana de la habitación de Lulo sale un brazo enorme con el puño cerrado, desde la habitación de Maruki, el otro. Ambos están inmóviles pero en una posición festiva. Es la primera vez que me encuentro con ellos y su forma me gusta mucho. Tienen la forma que siempre me imaginé que tendrían (Toledo, 2019).



Figura 1. Jair Jesús Toledo, Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan (2019).

Esta imagen que describe Toledo, y que materializa en su obra *Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan* (2019), caracteriza el espacio de una manera *queer*, ingenua y festiva, que encarna los rasgos del humor de UV identificados anteriormente. Este espacio, como señala Santiago Villanueva (2019), se esfuerza por disimular el living y transformarlo en una sala, aunque no puede ocultar del todo las ventanas, los marcos y los zócalos. Estos elementos, más allá de ser accidentes arquitectónicos que interfieren en nuestra percepción de las obras, acompañan la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires y el color de Buenos Aires, incrustados en el arte de conventillo que tiene lugar en UV.

Referencias bibliográficas

- BARRAZA, C. (1974). El estilo y la ideología en la obra de Arnold Hauser. *Literatura y Sociedad*, 20(77).
- BRENNER, N.; PECK, J. y THEODOR, N. (2009). Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio del mercado. *Temas sociales*, 66.
- CONTRERAS, L. (2019). Villa Crespo entre curtiembres y conventillos. *El Observador Porteño*, 3(18).
- CRAVINO, M. y PALOMBI, A. (2015). El macrismo ¿neoliberal? Política urbana en el sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 8(15), 56-67.
- DONADIO, E. (28 de mayo de 2015). El conventillo de la Paloma. *Nuevo Ciclo*. https://web.archive.org/web/20150528032246/http://www.nuevociclo.com/el_conventillo_de_la_paloma.htm
- FERNÁNDEZ SANZ, N. y HUFFMANN, C. (2015). Luz y oficio. ARQA. <https://arqa.com/arquitectura/ruth-benzacar-galeria-de-arte.html>
- FLORIDA, R. (2010). *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Editorial Planeta.
- GARCÍA, F. (27 de diciembre de 2015). Orly Benzacar: "Se puede inventar un artista. Pero la historia no perdona". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/orly-benzacar-se-puede-inventar-un-artista-pero-la-historia-no-perdona-nid1856898/>
- HAUSER, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama/Punto Omega.
- IGLESIAS, C. (26 de febrero de 2017). Canciones de inocencia. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/22211-canciones-de-inocencia/>
- . (2018). *Corazón y realidad*. Consonni.
- PELLETTIERI, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- PONCE DE LEÓN, A. (2019). Basura entre comillas: Sinceramente y el kitsch como vida eterna. *El Flasherito*. <https://flasherito.com.ar/basura-entre-comillas-sinceramente-y-el-kitsch-como-vida-eterna/>
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- . (2010). Desarrollar la temporalidad de los momentos de igualdad. Entrevista a Jacques Rancière por el Colectivo Situaciones. En *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.

- TKACZEK, N. (11 de abril de 2012). Conventillo. *Rio Negro*. https://www.rionegro.com.ar/conventillos-PDRN_852962/
- TOLEDO, J. (Marzo 2019). Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan. Cargo. <https://cargocollective.com/jairjesustoledo/Sacudones-terremotos-los-pisos-tiemblan-tiemblan>
- VACAREZZA, A. (1929). El conventillo de la Paloma. *La Escena: Revista Teatral*, 12(585).
- . (1936). La comparsa se despide. *La Escena: Revista Teatral*, 15(737).
- VILLANUEVA, S. y otros autores (2019). *What you talking about it?* UV Estudios.
- WILLIAMS, R. (2009). Teoría cultural. En *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- WIÑAZKI, M. (16 de mayo de 2011). El Conventillo de la Paloma lucha para no desaparecer. *Clarín*.

La patria del olvido

Racismo, transfobia y desidia en la cultura de la demolición como política de estado

Renata Di Leo¹

Resumen

El ataque al monumento a María Remedios del Valle revela una política de olvido estructural, sostenida en una memoria nacional edificada sobre el genocidio indígena, la exclusión de cuerpos disidentes y la exaltación de la blancura como horizonte simbólico. A partir de ciertas lecturas críticas, el artículo analiza el memoricidio como dispositivo de exclusión y propone visitar la potencia insumisa de las memorias que resisten tanto su institucionalización como su mercantilización.

Palabras clave: Memoricidio, racismo estructural, políticas del olvido, iconoclasia, María Remedios del Valle, cuerpos disidentes

¹ Licenciatura en Curaduría en Artes, Área transdepartamental de Crítica de Artes. Universidad Nacional de las Artes. renatadileo23@gmail.com

Curadora, crítica e investigadora. Licenciada en Curaduría en Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actualmente realiza el Máster en Curaduría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF). Integra el grupo de investigación Prácticas Artísticas y Curatoriales Contemporáneas III del Departamento de Crítica de Artes de la UNA bajo la dirección de Federica Baeza. Forma parte del equipo de la Galería Nora Fisch. Su práctica se desarrolla entre la curaduría, la gestión, la escritura crítica y la investigación. Es cofundadora del colectivo curatorial Marc & Bardo; con el que además codirige el ciclo de cine-debate móvil Ocupa la travesía. Integra el grupo de investigación curatorial TRIFÁSICA y dirige un proyecto de archivo llamado Nonato y Póstumo.

Fecha de recepción: 26/6/2025 — Fecha de aceptación: 9/12/2025



CÓMO CITAR: DI LEO Renata (2025). "La patria del olvido. Racismo, transfobia y desidia en la cultura de la demolición como política de estado", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 83-92.

The Homeland of Oblivion

Racism, Transphobia, and Neglect in the Culture of Demolition as State Policy

Abstract

The attack on the monument to María Remedios del Valle exposes a structural politics of oblivion, sustained by a national memory built upon the genocide of Indigenous peoples, the exclusion of dissident bodies, and the exaltation of whiteness as a symbolic horizon. Drawing from certain critical readings, this article analyzes memocide as a device of exclusion and proposes revisiting the resistant potential of memories that defy their institutionalization and commodification.

Keywords: Memocide, structural racism, politics of oblivion, iconoclasm, María Remedios del Valle, dissident bodies

Es un tipo de memoria, un tipo de verdad, un tipo de justicia que parece solo servir para una época específica de la historia argentina, es una memoria recortada y nosotros tenemos territorios perdidos, ceremonias perdidas, nos fueron cercenando nuestra memoria censurando nuestro idioma, nuestras prácticas espirituales.

El sueño del sonido. Soraya Maicoño.

El 1 de septiembre de 2023, en plena campaña electoral, se perpetró un ataque contra el monumento a María Remedios del Valle. Hecho que, lejos de ser aislado, evidenció la instrumentalización de la violencia en la construcción de la memoria como gesto político. Lo acontecido se inscribe dentro de una serie de discursos que, bajo el amparo de una supuesta defensa de libertades, legitiman la violencia explícita sobre ciertos cuerpos. Estas estructuras de funcionamiento del odio, sostenidas históricamente, excluyen a ciertas subjetividades del relato nacional. Durante siglos ocultada, Del Valle fue una combatiente mujer afroargentina que se destacó por su lucha activa a lo largo del proceso independentista. Alistada en el ejército del norte y reconocida por Manuel Belgrano, obtuvo por su desempeño combativo el rango jerárquico de capitana. Tardíamente declarada “Madre de la Patria”, su figura encarna la exclusión que los proyectos de construcción soberana pretendían propugnar sobre la identidad nacional.

El monumento a María Remedios del Valle, realizado por el artista Alexis Minkiewicz en colaboración con la escultora Gisela Kraisman y la activista trans afrodescendiente Louis Yupanki, modelo e inspiración, fue instalado en el año 2022 en la plazoleta Alfonso Castela de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El proyecto, gestado a través de un concurso que organizó la Secretaría de Patrimonio y Cultura de la Nación, buscó reivindicar esta figura como acto de reparación histórica frente a siglos de invisibilización racial y de género.

El ataque se produjo en un contexto matizado por la agitación de las campañas presidenciales de Javier Milei y la propaganda política de un nuevo fenómeno que, empezando a consolidarse, marcaría la agenda de la ultraderecha en Argentina. El atentado contra ese emblema se convirtió en un aviso. Este hecho desató el repudio de muchos pero también reveló la indiferencia de otros. Actuó como una suerte de premonición. Anunció el comienzo de un periodo marcado por la destrucción física y simbólica de los valores culturales. El marco en el que este acontecimiento se desarrolló fue simultáneo a ArteBA, una de las ferias de arte contemporáneo más relevantes del país.

Más que un acto de vandalismo, esta manifestación dejaba entrever los pilares de un nuevo paradigma que comenzaba a robustecerse; el debilitamiento institucional como proyecto político. El escultor Minkiewicz, quien participaba activamente de la feria, denunció públicamente la agresión destacando la carga transfóbica y xenófoba del acto en cuestión; la destrucción es inminente pero la construcción lleva años, sugería en redes sociales. Mientras que la di-

rección de ArteBA optó por el silencio. Antagónicas respuestas ante una misma coyuntura. La omisión –calculada– de la fundación no hizo más que reafirmar la complicidad de las estructuras culturales con la mercantilización de la memoria. Lejos de emitir un descargo que enfrentara el borramiento de esta figura histórica, aun cuando uno de los autores de la pieza participaba activamente en la feria, se eligió preservar la neutralidad del mercado. Antes que asumir una postura en defensa de la libertad de expresión, se decidió privilegiar y preservar los vínculos comerciales con esos sectores afines a los discursos de la derecha. Eludiendo el conflicto en favor de una lógica de consumo que, siguiendo a Guy Debord, transforma la memoria en una espectacularización administrada. No se recuerda para comprender, se recuerda para exhibir.

Más allá de su funcionamiento concreto, lo que se rompe es el sistema de referencias alegóricas que esa imagen activa hacia el interior de una sociedad. La destrucción premeditada de una obra de arte, la iconoclasia –en su sentido etimológico, *eikon* “imagen” + *klásis* “romper”–, supone una voluntad, una instrucción. Destruir imágenes conlleva una carga ideológica, una intención deliberada y muchas veces sistematizada, por la cual el fin es eliminar representaciones visuales que consolidan y producen sentido en un determinado orden simbólico. El ataque, al apuntar a desactivar los vínculos políticos y afectivos que el emplazamiento del monumento habilitaba, implicó una ejecución directa sobre el régimen de visibilidad que lo sostenía. La memoria disidente solo adquiere reconocimiento y se inscribe en la discursividad histórica cuando logra transformarse en una categoría intercambiable, una mercancía dentro del mercado artístico y/o académico.

Este hecho es una manifestación sintomática de un proyecto político que se sostiene en la demolición de los valores culturales de nuestros territorios. El presente trabajo se propone analizar la memoria selectiva como política fundacional del estado argentino, explorando su continuidad en el presente a través de prácticas de exclusión y borramiento. Asimismo, se examina la construcción de la soberanía nacional desde el olvido sistemático de ciertos cuerpos y subjetividades, con el objeto de problematizar la forma en que la memoria es absorbida por el mercado cultural y académico en la contemporaneidad.

La nación de la exclusión: soberanía y construcción racial

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Facundo. Domingo Faustino Sarmiento.

Desde sus orígenes, el estado argentino edificó una narrativa nacional sobre un modelo que, exclusivo de sus propios valores, idealizó la blancura, la europeidad,

la masculinidad viril y la moral católica como pilares de su identidad. Para adentrarse en el análisis del caso resulta pertinente abrir un paréntesis que permita observar la herramienta central de la maquinaria soberana. Esta, instrumentada en su discursividad de silenciamiento estructural desde la constitución estatal, ha modelado la memoria como tecnología de ordenamiento social. Por consecuencia, la historia se transformó en un dispositivo de exclusión que selecciona, jerarquiza y suprime según los parámetros de una soberanía homogénea y racializada.

La construcción de una memoria selectiva, anclada en la noción de “desierto” como territorio vacío y por dominar, funcionó como matriz ideológica del proyecto civilizatorio decimonónico. Domingo Faustino Sarmiento, curiosamente financiado por el estado chileno, trazó, desde sus viajes por Europa y Estados Unidos, una lectura geopolítica ilustrada. Mientras registraba con desencanto el deterioro del Viejo Continente, se entusiasmaba con el dinamismo moderno de Norteamérica, cuyo sistema de escolarización más tarde importaría. Con la elocuencia de su palabra, Sarmiento clasificó los factores territoriales y delineó una suerte de figura protoarquetípica del gaucho, susceptible de ser explotada o anulada. Nutrido por modelos foráneos, impulsó la imposición de flora, fauna, hábitos y valores tomados de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Sin haber pisado nunca Buenos Aires esbozaba, al momento de escribir *Facundo*, una visión centralista en la que la ciudad se erigía como emblema de progreso y educación. Vacío y salvaje, el resto del territorio era concebido como un desierto. Un hábitat de culturas y biomas considerados un obstáculo para el yugo de la blanca y explotadora Argentina por fundar. *Facundo* es una obra clave para contextualizar el genocidio histórico y desentrañar el motor raíz de una nación erigida sobre el vaciamiento y el despojo.

La negación de lo propio, en pos de no ser “barbarie”, generó tal grado de fanatización que los cimientos germinales del estado se anclaron en una mirada románticamente sesgada en favor de Occidente. La simplificación binaria entre civilización y barbarie quizá permita comprender un poco la estructura cimentada –aún vigente– de la polarización social: poblado/desierto, terratenientes/peones, unitarios/federales, progreso/retroceso, centro/periferia. Estas oposiciones fueron el andamiaje de una lógica excluyente que cristalizó en el relato oficial.

La fantasía blanca y homogénea que permeó el proyecto de nación, sostenida por una élite incapaz de reconocerse en su propio mestizaje, definió qué cuerpos y qué relatos serían exaltados, pero también cuáles serían omitidos, distorsionados o directamente borrados de la historia oficial. Mediante lógicas de colonización sistemáticas y de exterminio, se perpetraron maniobras deliberadas encargadas de omitir el reverso del imaginario colectivo. Se invalidó toda proximidad con la identidad local. El caso de María Remedios del Valle emerge como síntoma estructural, ya que la invisibilización de los aportes afroargentinos a las luchas de independencia no fue un descuido, ni un olvido espontáneo, sino una estrategia instaurativa del relato nacional.

El olvido como práctica institucionalizada

Se trata de una suerte de efecto, óptico o de lenguaje, que tiene como resultado la postulación de un orden trascendente espejado sobre la llanura como un vapor o un espejismo: un lugar vacío donde una cultura va a creer reconocer, sin concepto, la Libertad, el Progreso, el Futuro, la Patria, el Origen.

Un desierto para la nación. La escritura del vacío. Fermín A. Rodríguez.

Convertida en emblema de lo originario y lo fundacional, esa planicie imaginada traza una operación política y estética que induce vacío allí donde hubo vida, voces y memorias encarnadas. Siguiendo a Fermín A. Rodríguez, se trata de una construcción activa de la nada como categoría nacional; una ficción de desierto que borra cuerpos racializados y narrativas disonantes bajo la ilusión de un porvenir universal. El autor retoma la idea de lo sublime, no como lo inmenso y lo inmutable, más bien como elemento actuante de una discursividad que en busca de su patria idealizada se esfuerza por naturalizar el olvido (Rodríguez, 2013, p. 47). Despojada de su agencia y desplazada de los relatos, la historia de María Remedios del Valle se aloja en ese intersticio entre la imagen fantasmática del origen y el gesto concreto del silenciamiento.

Nacida en Buenos Aires en el año 1766, Del Valle fue una de las tantas descendientes de personas traídas desde África al Virreinato del Río de la Plata para su sometimiento, explotación y esclavitud. Tras su paso por el servicio activo en el ejército volvió a la ciudad sin honores y sin familia; sus hijos y su marido habían caído en las batallas del norte. Las luchas independentistas estuvieron atravesadas por una promesa incumplida. Muchos se enrolaban en el ejército con la engañosa expectativa, frecuentemente inducida por sus patrones esclavistas, de obtener su libertad al regreso. Jamás fueron liberados. En un intento de salvaguardar a los hijos blancos, los terratenientes y el estado negociaban con el ejército el intercambio. Miles de personas esclavizadas fueron enviadas al frente de batalla bajo el disfraz de un contrato emancipatorio, cuando en realidad se trataba de una estrategia de desgaste, control y eliminación sistemática. Donde su libertad era la muerte.

Del Valle, durante más de un siglo, fue borrada de los relatos escolares e institucionales con los cuales se construyó la historia de la nación. Su memoria fue suprimida por su condición de mujer, mulata y campesina, porque su existencia misma desafiaba la matriz hegemónica de una nación blanca, viril y ordenada en torno a una memoria disciplinada y selectiva. Condenada a la indigencia y al olvido. Esa desposesión no fue únicamente económica, también fue simbólica, pues vivió en condiciones de extrema precariedad. Su cuerpo negro, femenino y subalterno, no encontraba lugar en la mitología heroica que el estado en formación comenzaba a consolidar; una narrativa épica y homo-

génea que exaltaba a los próceres blancos, letrados y varones. La madre de la patria fue relegada al anonimato.

El olvido operó como tecnología central en la construcción de una soberanía nacional negacionista y excluyente, erigida sobre un territorio pluriétnico y diverso cuya complejidad fue sistemáticamente silenciada. El proceso emancipador fue, además, un proceso de racialización. Proclamada como valor nacional, la libertad fue edificada con los cuerpos considerados prescindibles por el nuevo orden soberano. Lejos de suponer un punto de quiebre con el régimen colonial, el estado naciente heredó, instrumentalizó y reconfiguró las formas de explotación racial bajo el ropaje de genocidio patriótico. La independencia se construyó sobre esa paradoja; un devenir cíclico y constante en el que pareciera estar inmersa la historia.

Memoria selectiva y amnesia colectiva

El principal reservorio de historias y saberes es la propia mente del hombre. Y debe tenerse presente que tal acervo intangible –del cual bibliotecas y archivos se ocupan escasamente– también es atacado, borrado y destruido: presiones, aculturación, ejecuciones étnicas masivas, prohibición de lenguas e imposición de rasgos extraños, asesinatos de libros vivos y referentes culturales, discriminación...

Cuando la memoria se convierte en cenizas. Edgardo Civalero.

Convertida en un procedimiento burocrático, la búsqueda de la verdad establece jerarquías entre memorias válidas y memorias descartables, frente a lo cual el pasado, en vez de explorarse, se disciplina, se escribe, se captura, se recupera o se borra. Un deseo vigoroso de comprender el pasado. Lejos de ser un terreno neutral, la memoria es uno de los campos más disputados del presente. El allanamiento de los recuerdos que se disfraza de voluntad esclarecedora configura una acción articulada de ordenamiento y supresión, algo así como una ingeniería selectiva del recuerdo.

Imponer qué debe ser olvidado borrando las huellas culturales, lingüísticas y patrimoniales que dan forma a la identidad colectiva deviene en *memoricidio*. Categoría crítica que fue formulada por el historiador y médico croata Mirko Dražen Grmek para describir una forma de violencia cultural ejercida sobre la memoria de los pueblos en contextos de guerra. Grmek, en el marco de los conflictos yugoslavos de los años noventa, se dispone a pensar cómo la eliminación, además de ser física, es epistémica. El tratamiento de amnesias colectivas no es inofensivo, dice Civarello (2007), no se limita a la eliminación física de comunidades; por el contrario, apunta a desarticular la posibilidad misma de continuidad histórica (pp. 2-3). Borrar al otro es también borrar su archivo, su lengua, su territorio de sentido.

La lógica del *memoricidio* se revela como una tecnología de poder que actúa de manera transversal. Camuflada por fórmulas estatales e institucionales de administración selectiva del recuerdo, opera en regímenes democráticos mediante políticas de silenciamiento de gestión programática. Es, de hecho, un dispositivo activo que se ha utilizado históricamente y hasta la actualidad en los modos de construcción de valores ciudadanos. Se filtra en decisiones institucionales, en reformas culturales, en operaciones estéticas y narrativas que reconfiguran lo que es narrable, visible y transmisible. Su medio es el olvido.

En América Latina, donde la disputa por la memoria está atravesada por una genealogía de silenciamientos estatales, exclusión racial y disciplinamiento de las disidencias, el *memoricidio* es una política concreta. Silvia Schwarzböck, en *Los espantos. Estética y postdictadura*, sostiene que el estado solo produce un tipo de pensamiento, uno burocratizado. Luego de la última dictadura en Argentina, la gestión estatal se vio signada por procedimientos de disciplinamiento administrativos; archivando informes y regulando narrativas. Schwarzböck (2016) sugiere que, incluso en democracia, es necesario luchar a muerte con los límites del discurso. Hacer frente a aquellas narrativas de clausura implica que la disputa se consolide al habitar el estado; más que por su condición de vacío, por la densidad burocrática de sus procedimientos (pp. 116-119).

En Argentina, la construcción e implementación del concepto de “soberanía” no es la de un pueblo que se autodetermina, más bien es la de una clase dirigente blanca que funda su autoridad sobre el vaciamiento. Primero el desierto, luego la patria. Cabe preguntarse, entonces, qué tipo de autonomía soberana es posible cuando su origen está marcado por el exterminio; e incluso, qué forma de comunidad se puede construir con un estado bañado con la sangre de sus habitantes. La figura de María Remedios del Valle condensa las fisuras de esa contradicción. Se reconoce la proeza afroargentina, invisibilizada en la epistémica que acompañó al germen del estado nación, pero su memoria material, al igual que el relato que contiene su historia, se inscribe con tintes centralistas de supresión.

Cuerpos no blancos como blancos de odio

En el mundo blanco, el hombre de color se topa con dificultades en la elaboración de su esquema corporal. El conocimiento del cuerpo es una actividad únicamente negadora.

Es un conocimiento en tercera persona.

Piel negra, máscaras blancas. Frantz Fanon.

Además de reconfigurar los límites del relato recortado, el monumento a María Remedios del Valle volvía visible el lugar incómodo que ciertos cuerpos ocupan en la narrativa nacional. Su sola presencia tensionaba la hegemonía de lo recor-

dable y desafiaba el régimen de aquella memoria disciplinada. Síntoma de una violencia más amplia, el fantasma de la soberanía, se ha reproducido históricamente a través de esta política selectiva por la cual solo se consigna recordar lo operativo al mito nacional y omitir todo lo que desestabilice su relato. Definir qué merece ser visto, habitado o reivindicado en el espacio público da un marco para entender la fragmentación social de apreciaciones culturales; la maquinaria memoricida organiza lo colectivo y estructura lo subjetivo.

La arquitectura implícita del yo y del mundo no es neutral, se instala en la dialéctica afectiva de una configuración subyacente de fuerzas que organizan las relaciones intersubjetivas. Jerarquías arraigadas que reproducen, por costumbre o desconocimiento, todo lo que recuerda un pasado incómodo. Eduardo Viveiros de Castro, en *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*, discute con la idea que la metafísica occidental tiene de la naturaleza como correlativo a Dios. Una suerte de dador de sentido y principio de unidad universal. Eduardo Viveiros de Castro, en *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*, discute con la idea que la metafísica occidental tiene a la naturaleza como correlativo a Dios. Una suerte de dador de sentido y principio de unidad universal. Desde la concepción de lo común, no es la naturaleza sino la condición de humanidad compartida la que fija la diferencia mientras se inscribe en los cuerpos y sus perspectivas (Viveiros de Castro, 2013, pp. 55-56). Bajo la apariencia de universalidad, estas operatorias verticalistas fijan un horizonte único de verdad. La memoria, como la naturaleza, ha sido concebida como dispositivo de clausura.

El mundo blanco, el único honrado, dice Frantz Fanon, niega toda participación a los cuerpos negros. Infiltrado en la construcción histórica, en las narrativas pedagógicas, en los criterios de producción cultural, en la construcción de plataformas de conservación, en la épica soberana de las nuevas naciones que se “independizaron” (y se podría seguir contando), el rencor racial, forjado en estas estructuras, sigue perpetuándose. En *Piel negra, máscaras blancas*, Fanon afirma que el cuerpo no blanco es fijado y reducido por una mirada que lo convierte en objeto de negación. El odio hacia esos cuerpos es también odio al deseo de una construcción de la memoria no normada, abierta y plural (Fanon, 2016, pp. 86-89).

La racialización y la transfobia, fácilmente leídas como formas de intolerancia y prejuicio, son en realidad tecnologías civilizatorias de exclusión que operan sobre los cuerpos y las psiquis. No son desvíos morales, son dispositivos estructurantes que clasifican, jerarquizan, patologizan. Inscriben, desde la piel hasta la subjetividad, una distancia respecto de una norma imaginaria, blanca, cis, masculina, que se autopostula como verdad universal. Los cuerpos racializados, las disidencias sexuales y de género, los pueblos indígenas, son condenados a un olvido estructural. No hay soberanía popular cuando no hay lugar para todos en la memoria colectiva.

Iconoclasia reaccionaria

El espacio público, poblado de piezas escultóricas que señalan las victorias, recuerdan con claridad a quién pertenece este espacio y quiénes fueron las víctimas de esos héroes que la civilización celebra.

Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacios públicos. Andrea Giunta.

No podemos borrar la historia, escribe Andrea Giunta, pero podemos abordarla críticamente. A diferencia de quienes erigieron el imaginario nacional a partir del borramiento, la censura y la represión, la coyuntura actual exige una responsabilidad pública en la producción de la memoria. Cualquier acercamiento crítico debería, entonces, suscitar un desplazamiento objetivo en cada caso, es decir, una atención implicada en los factores sociales que componen sus formas, sus omisiones y sus tendencias. La potencia representativa sobre la cual se construye la memoria de toda una nación, subyugada a diatribas que responden a la violencia parcial y racial, demuestra que el conflicto no se reduce a la inscripción territorial y simbólica del monumento.

Asumida la ultraderecha neoliberal en Argentina, los ataques a la memoria dejaron de ser episódicos para convertirse en parte orgánica de un programa de gobierno. Lo acontecido se tornó premonitorio. Durante 2025, el gobierno oficializó la reestructuración y disolución de diversos institutos históricos de la cultura. Los decretos 345/2025 y 346/2025, publicados en el Boletín Oficial, afectaron organismos históricos como el Instituto Nacional del Teatro y espacios patrimoniales como el Museo Nacional de Bellas Artes y el CCK. Para nada inofensivos, estos procesos requirieron de aquellas políticas activas de regulación de la discursividad sociopolítica. La eliminación de organismos dedicados a la preservación del patrimonio, que alcanzó a instituciones como la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos y la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, demuestra cómo la regulación del recuerdo se alinea con intereses económicos y políticos que determinan qué se resalta, qué se omite y también que se extrae de esas omisiones para tener bajo su yugo a la población.

A más de cuarenta años del retorno democrático, reaparecen formas conocidas de administración del olvido. El estado, convertido en un agente iconoclasta y reaccionario, ya no actúa en silencio. Otra vez, el borramiento como una de sus políticas. Lógica que gestiona el pasado como un recurso estratégico, exaltando memorias funcionales al relato de turno y eliminando aquellas que incomodan el presente. El desmantelamiento simbólico convive con la demolición material, la maquinaria estatal con la justificación ideológica y el silencio cómplice, al tiempo que se oficializa el memoricidio como instrumento cultural. En ese juego, la memoria se capitaliza y se disciplina por omisión, se vandaliza por decreto y se conduce como si fuera una variable del mercado.

La memoria como mercancía

La crisis mundial en la que estamos sumergidos es, desde mi punto de vista, una crisis de los modos de semiotización del capitalismo, no sólo a nivel de las semióticas económicas, sino de todas las semióticas de control social y de modelización de la producción de subjetividad.

Micropolítica: Cartografías del deseo. Félix Guattari y Suely Rolnik.

En un presente signado por la reapropiación estratégica de ciertas heroicidades, en el que figuras como María Remedios del Valle son invocadas para construir legitimidad discursiva, se vuelve imprescindible distinguir entre reconocimiento y uso político. Actualmente, en la academia y en el arte, algunos símbolos se trazan como activos; y algunas figuras históricas se reconfiguran según la agenda global. Como bien desarrolla Suely Rolnik, este escenario permite observar que, desde el inicio, lo que está en juego es la forma en que el capitalismo captura los lenguajes, los afectos y las formas de subjetividad.

La semiótica del poder sustrae a la memoria de su dimensión reparadora, la desactiva como herramienta de justicia. La despoja de su capacidad de interpelación colectiva para convertirla en una categoría regulada y funcional al orden mercantil: gestionable, intercambiable y exportable. Bajo estrategias discursivas, visuales e institucionales, el estado neutraliza, o directamente omite, las memorias disidentes; las diluye para hacerlas circular. La emisión del billete de \$10.000 con la imagen de María Remedios del Valle, poco después de la destrucción de su monumento, no pareciera ser un gesto inocente. Si bien la agresión material no fue ejecutada por el estado, su inacción posterior y su silencio institucional funcionaron como encuadre validador. De hecho, este gesto ejemplifica la dinámica constructivista del estado y la operatoria de las fuerzas mercantiles; mientras su figura es absorbida por la economía nacional, su inscripción en el espacio público es vulnerada. ¿Se la celebra como emblema mientras se la recorta como presencia?

Algunas memorias pueden ser demolidas en el espacio público, en silencio y a oscuras, o incluso a plena luz del día; y al mismo tiempo, circular como emblemas legitimados dentro del mercado. La memoria se ha vuelto un recurso discursivo regulado, cuyo valor depende de su capacidad de circulación dentro de estructuras –económicas y culturales– de significación social. La puesta en valor de una figura históricamente marginada y al mismo tiempo su absorción en la lógica del intercambio económico, revela la lógica de las paradojas tácitas de un estado deshonesto. Pareciera que solo así, transformada en pura mercancía, una memoria disidente puede acceder a una instancia de reconocimiento.

La continuidad porosa entre los aparatos culturales y los dispositivos estatales expone la funcionalidad de ciertas plataformas culturales en la legitimación de

los proyectos políticos de exclusión. Mientras se hacía pública la noticia sobre la destrucción del monumento, se desarrollaba una de las ferias de arte contemporáneo más importantes del país. El acto súbito, cargado de violencia, no recibió ninguna reacción institucional; desde la dirección de ArteBA se optó por el silencio. Resulta revelador que la institución haya decidido silenciar su voz y conservar la máscara de neutralidad, útil al engranaje del mercado cultural. En un contexto de restauración neoliberal no hay omisión que sea inocua. Por el contrario, esto enuncia una forma de proteger intereses establecidos. Al tiempo que evita toda confrontación con una violencia que, lejos de ser excepcional, forma parte del entramado histórico de exclusión.

La destrucción silenciosa del monumento a Osvaldo Bayer, el pasado 25 de marzo de 2025 en Santa Cruz, deja ver el absurdo discursivo en las políticas expresadas por el oficialismo. Un día después del Día de la Memoria, este acto se perpetró en silencio y sin consenso público. Lejos de custodiar el pasado común, estas políticas seleccionan estratégicamente sus referentes según los intereses del presente. La fragilidad de los compromisos institucionales con la memoria exhibe, además, cómo se dismantela el capital cultural y cómo ciertos relatos son vaciados de densidad política para ser reconfigurados como productos intercambiables o simplemente silenciados.

Desde la destrucción violenta del monumento a María Remedios del Valle, pasando por su conversión en ícono monetario, hasta la reciente eliminación de organismos de preservación patrimonial, se puede ver la continuidad programática de uso. Lejos de reparar el olvido, se institucionaliza. Se transforma a la memoria en un objeto regulado por el mercado. Cuando una memoria deja de incomodar lo suficiente como para volverse comercializable, o susceptible de ser estetizada, se la inscribe en un régimen epistémico global que, bajo la apariencia de reconocimiento, reproduce lógicas coloniales de validación.

Solo ciertos relatos se consideran aptos para su circulación. No resulta menor el desplazamiento semántico entre categorías como “Tercer Mundo”, luego “América Latina” y, más recientemente, el eufemismo “Sur Global”, aún menos neutral. Esta transición no responde meramente a una estrategia discursiva; resulta ser una necesidad estructural del centro global, es decir, de aquellos actores históricos del despojo colonial, de proyectar sentido hacia una periferia que aún conserva lo que ellos han vaciado; desde bienes ambientales y minerales hasta la capacidad de imaginación política. En clave geopolítica, el mercado cultural y académico produce categorías tanto para nombrar la diferencia, sin confrontar su historia de genocidio, como para reinscribir, de forma cada vez más sofisticada, las lógicas coloniales de reapropiación.

El colonialismo no es un hecho histórico, es un proyecto en curso. Un sistema que se reactualiza en clave institucional, estética y económica, buscando absorber aquello que aún resiste a su lógica de captura. El Sur Global se vuelve

una marca. Una categoría que permite hablar de desigualdad sin nombrar el colonialismo; lavar el genocidio y celebrar la diversidad sin alterar las estructuras que la subordinan.

El lirismo de la verdad

¿Cómo un grupo puede manifestar su propio deseo, ponerlo en conexión con los deseos de otros grupos y con los deseos de las masas, producir los enunciados creadores correspondientes y constituir las condiciones, no de su unificación, sino de una multiplicación propicia para enunciados de ruptura?

Tres problemas de grupo. Gilles Deleuze.

Si el inconsciente es el orden de la subjetividad de grupo, como afirma Gilles Deleuze, entonces la memoria no es un depósito de datos, ni una narrativa fija, es un campo de fuerzas. Un artefacto explosivo que, al insertarse en las cadenas causales del poder, las obliga a abrirse. Lo real no está detrás del recuerdo, emerge en la ruptura. Si el *memoricidio*, como técnica moderna para regular el recuerdo, incide sobre “la verdad”, que lejos de ser una promesa universal es más bien una frontera, entonces, ¿quién puede decir qué es verdad sin ejercer violencia sobre los cuerpos que esa misma verdad omite?

La verdad ha sido históricamente una herramienta de captura para las agencias institucionales, una forma de clausurar el sentido y supervisar el pasado como recurso. Este trabajo pone de relieve cómo el estado, el mercado y las instituciones culturales operan en tanto dispositivos de aprehensión y dan forma a un régimen colonial de visibilidad. Uno donde lo narrable ya no depende de su potencia histórica, sino de su utilidad connotativa.

De lo retórico a lo simbólico, las técnicas camaleónicas de dominación colonial adquieren diferentes formas de funcionamiento. Comprender que en el centro de esta lógica, aún activa, persiste una ecuación brutal de vaciamiento extractivista exige preguntarse cuándo los cuerpos no blancos se convierten en blancos de odio. Cuándo la diferencia se convierte en contenido exhibible y la periferia en la escena de una inclusión regulada. Mientras la violencia estructural, sobre cuerpos racializados y disidentes, funciona como un núcleo operativo, la construcción de lo recordable no es inocente; está mediada por intereses, maniatada por silencios y constituida por formas de domesticación. La trampa está en ese pliegue, donde el reconocimiento encubre la captura.

En palabras de Deleuze, “La verdad no es la teoría ni la organización. No es tampoco la estructura ni el significante, sino más bien la máquina de guerra y su sin sentido” (Deleuze, 1994, p. 17). Una memoria no orientada a la unificación

supone una multiplicación de enunciados colectivos de ruptura; una que no se integre a los repertorios significantes del estado o del mercado, sino que se articule desde el deseo, desde la incomodidad, desde lo que aún no tiene lugar. Solo desde el uso crítico de la historia como ficción puede imaginarse una política del recuerdo no jerárquica, plural y en libertad. Una memoria que no se organice como registro pero sí como fractura; que no se cierre en la representación, más bien que se multiplique en enunciados nuevos, sostenidos por grupos que busquen intensificarse. Y si los cuerpos no blancos se han vuelto blancos, objetivos de una violencia programada, entonces la memoria debe ser también una forma de defensa. No como escudo, como detonante. Un artefacto que, al insertarse en el relato, lo haga estallar.

Si aceptamos que la verdad no es estructura ni signifiicante, sino que es –como sostiene Deleuze– máquina de guerra sin sentido fijo, entonces la memoria no puede reducirse a su mera administración representacional. La verdad, en su dimensión constitutiva, puede ser una ficción. Una narración que, lejos de ocultar, revele y desarme certezas. Un dispositivo molar y disidente de ejercicio colectivo. Por ello es que, en su potencia imaginativa, el arte, como la filosofía, debe disputar permanentemente las configuraciones establecidas del pasado; interrumpir su clausura. El caso de la destrucción del monumento a María Remedios del Valle deja de ser particular y se consolida como la expresión de una política de memoria que persiste en la Argentina contemporánea.

En tanto instancia de despliegue simbólico, la representación lírica de la verdad no es lo falso, es lo que aún no tiene lugar; lo no dicho, lo excluido de las plataformas legítimas de memoria. Atacar un símbolo que visibilizaba la contribución afroargentina y que, en simultáneo, pone en discusión las ficciones nacionalistas de los procesos de independencia, no es menor. Reinstala el relato blanqueado que niega la continuidad histórica de las luchas invisibilizadas. Sin unificaciones binarias, la memoria debe pensarse como una manifestación lírica de las multiplicaciones de verdad. La posibilidad de construir una memoria justa y heterogénea debe encarnarse en una lucha activa, frente a frente, contra el olvido como estrategia vigente de poder.

Esquiva de toda subyugación conmemorativa, la memoria debe abrir fisuras en los regímenes que la controlan. Es necesario comprenderla como un campo de disputa material e ideológica, donde lo recordable no sea producto de relaciones de poder y jerarquías institucionalizadas. La verdad no puede concebirse como una propiedad de las instituciones, ni de las estructuras que las sostienen; no reside en la gestión del repertorio cultural ni en el monopolio de sus intérpretes. La verdad, en tanto vector político, pertenece a los pueblos, a las multitudes que la disputan, no desde la abstracción teórica, sino desde la urgencia encarnada de quienes han sido históricamente excluidos de su enunciación.

Solo el fervor de las masas, en su multiplicidad insurgente, puede disputar esa verdad. No como propiedad, como práctica. Mientras haya cuerpos no blancos como blancos de odio, la memoria no será recuerdo ni archivo, será disputa. Toda verdad emancipadora es necesariamente colectiva.

Referencias bibliográficas

- CIVALLERO, E. (2007). Cuando la memoria se convierte en cenizas: Memoricidio durante el siglo XX. *Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 10(15).
- DELEUZE, G. (1972/76). Prefacio: Tres problemas de grupo. En F. Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad: Crítica psicoanalítica de las instituciones* (pp. 9-22; F. H. Azcurra, Trad.). Siglo XXI Editores.
- FANON, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas* (S. Kahane, Trad.). Edhasa (Obra original publicada en 1952).
- GAMBONI, D. (1997). *La destrucción del arte: iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Editorial Gustavo Gili.
- GIUNTA, A. (2020). Desde el sur: Conflictos entre esculturas y espacios públicos. En *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores.
- GUATTARI, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- MAICOÑO, S. (2023). *El sueño del sonido*. Reunión. <https://reunionreunion.com/El-Sueno-del-Sonido>
- RODRÍGUEZ, F. A. (2013). *Desierto para una nación: La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- SCHWARZBÖCK, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Editorial Las cuarenta.
- SIMMEL, G. (1934). *Las ruinas, cultura femenina y otros ensayos* (6.ª ed.). Revista de Occidente.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas* (L. Tennina, Trad.). Tinta Limón Ediciones.
- WIND, E. (2016). *Arte y anarquía*. El Cuenco de Plata.